

E.T.A. HOFFMANN E MACHADO DE ASSIS: LITERATURA E MÚSICA

Karin Volubuef

Universidade do Estado de São Paulo

Resumo: E. T. A. Hoffmann criou muitas obras envolvendo o mundo da música, nas quais aborda desde compositores e vocalistas até aulas de canto e saraus. Sua galeria de personagens, que inclui o conselheiro Krespel (citado até por Álvares de Azevedo), contém figuras históricas, como o compositor C. W. Gluck (1714-1787), e criações fictícias, como o maestro Johannes Kreisler. No Brasil, a temática musical retorna em Machado de Assis, em cuja narrativa “Um homem célebre” ecoam elementos de Hoffmann.

Palavras-chave: E. T. A. Hoffmann; Machado de Assis; Literatura e música.

E. T. A. Hoffmann nasceu em 1776 e seu primeiro texto publicado data de 1803: *Schreiben eines Klostergeistlichen an seinen Freund in der Hauptstadt* (*Carta de um religioso no claustro a seu amigo na capital*). Sua obra, no entanto, somente causou impacto em Berlim quando em 1814 veio a lume a coletânea de contos que trazia o título *Fantasiestücke in Callots Manier* (*Quadros de fantasia à maneira de Callot*). Hoffmann então já contava 38 anos. Sua morte, porém, já estava próxima e ele faleceu em 1822, quando estava com 46 anos. A carreira literária do autor comprime-se, portanto, em poucos 8 anos – mas que foram de fértil criatividade.

Ora, se Hoffmann começou tão tarde sua trajetória literária, podemos perguntar do que foi que ele se ocupou antes disso? De que atividade tirou seu sustento? E qual foi a sua realização artística antes de 1814? A resposta leva-nos para a música. Mas não *apenas* a música.

Hoffmann estudou Direito por imposição da família e em 1800 prestou o exame da categoria. Tendo sido aprovado, tornou-se assessor do Tribunal Superior de Justiça na cidade de Posen. Transferido mais tarde para Plock e depois para Varsóvia, Hoffmann manteve seu emprego de jurista até a invasão de Varsóvia pelos franceses no ano de 1806.

De 1806 em diante – estando desempregado e já casado (desde 1802) com a polonesa Maria Thekla Michalina Rorer –, viu-se forçado a procurar outros meios de ganhar a vida. Era a oportunidade para finalmente concretizar seu anseio mais premente: viver para a arte. Hoffmann primeiro foi para Bamberg (1808-1813), depois Dresden e Leipzig. Nessas cidades foi dedicando-se, conforme as oportunidades e os convites, a atividades como: regente de orquestra, compositor, pintor de cenários, professor de música. E também crítico musical.

Quanto ao papel de Hoffmann enquanto crítico musical, vale lembrar os comentários de Otto Maria Carpeaux em sua *Uma nova história da música*. Segundo Carpeaux¹, Beethoven (1770-1827) aproxima-se em sua produção de juventude da rebeldia estética e sentimentalismo do *Sturm und Drang*, mas quem soube apreciar a música de Beethoven não foram os pré-românticos Goethe ou Schiller, e sim Hoffmann, que foi dos primeiros a reconhecer a importância do compositor.

Da mesma forma, Hoffmann e Taine são os únicos críticos que, segundo Carpeaux², souberam entender a ópera *Così fan tutte* (1790), de Mozart, excluída dos repertórios ao longo de todo o séc. XIX em função do libreto de Da Ponte (em que duas moças apaixonam-se por seus dois namorados, que se disfarçaram de estrangeiros para testar sua fidelidade), considerado impróprio, inverossímil e cínico. Ainda no entender de Carpeaux³, Hoffmann antecipou em termos teóricos o que Richard Wagner viria a concretizar apenas na segunda metade do séc. XIX: uma obra aglutinando diversas formas de arte (música, texto, pintura, interpretação teatral, etc.) e que, com isso, realiza o ideal romântico de obra absoluta.

Se passarmos da crítica musical para a composição, vemos que as produções de Hoffmann não são menos numerosas do que suas resenhas, mas certamente as criações musicais exerceram um impacto menor e hoje estão praticamente esquecidas. Entretanto, não devemos esquecer que ele compôs diversas obras instrumentais, peças sacras e, inclusive duas óperas – sendo que em relação a essas duas Hoffmann apenas assina a parte musical: *Aurora* (1811-1812), com libreto de Franz von Holbein, e *Undine* (1816), inspirada na narrativa com o mesmo título (1811), de Friedrich de la Motte Fouqué.

As composições de Hoffmann certamente não o colocam entre os grandes nomes da música. Cuiosamente, porém, e ao contrário do que ele próprio esperava, seus textos literários e suas críticas musicais revelaram-se um inestimável legado para a posteridade. São as duas vertentes pelas quais causou um forte e permanente impacto na história cultural do ocidente.

Mais uma vez segundo Carpeaux,

As obras literárias de Hoffmann estão cheias de inspiração musical. Forneceram, até os nossos dias, os enredos de várias óperas: *Tannhäuser* (Wagner), *Brautwahl* (Busoni), *Cardillac* [1926] (Hindemith); e o próprio Hoffmann é personagem dos *Contes d'Hoffmann* [1880], de Offenbach.

Um personagem de Hoffmann, o fantástico músico Kreisler, meio genial e meio louco, influenciou profundamente o comportamento humano e artístico de Berlioz, Schumann, Wagner, do jovem Brahms, de Hugo Wolf e Mahler. O personagem "Kreisler" forneceu aos biógrafos de Beethoven e para a lenda em torno do mestre surdo alguns traços característicos. Enfim, os contemporâneos acreditavam reconhecer o próprio Kreisler em Paganini.⁴

Fora essa listagem apresentada por Carpeaux, podemos ainda mencionar o balé *O quebra-nozes* (1892), de Tchaikovsky, que muitos sequer sabem que está baseado em um conto hoffmaniano (isto é, *Nußknacker und Mausekönig*). No que se refere ao mencionado Schumann, a série para piano intitulada *Kreisleriana* (1838) é, no entender de Carpeaux, "a obra harmônicamente mais audaciosa do mestre [Schumann]"⁵ e remete explicitamente ao personagem Kreisler, de E. T. A. Hoffmann.

Diante disso, meu propósito não será tratar de Hoffmann compositor, mas de Hoffmann escritor – que reservou dentro de sua literatura um grande espaço para a música, a qual era a sua grande paixão.

A MÚSICA NOS ESCRITOS LITERÁRIOS DE HOFFMANN

São diversos os textos de Hoffmann que tratam de alguma maneira de temas musicais. No volume dos *Quadros de fantasia à maneira de Callot* encontra-se o ciclo das "Kreisleriana" (composto de 13 textos), além dos contos *Cavaleiro Gluck* e *Don Juan* – que tratam de temas musicais. Dessa forma, dos 20 textos que compõem os *Quadros de fantasia à maneira de Callot*, 15 estão ligados à música. Em sua próxima antologia, *Peças noturnas*, publicada em 1816/1817 e que inclui o famoso conto *O homem da areia* (analisado por Freud), duas das oito narrativas giram em torno da música: *A igreja jesuítica em G* e *O Sanctus*. Mais adiante, na volumosa antologia *Os irmãos Serapião* (1819-1821), temos *O conselheiro Krespel*, *A fermata*, *O compositor e o poeta*, *A disputa entre os cantores*, *Música sacra antiga e moderna*. Fora esses títulos, a temática musical ainda retorna na narrativa *Sofrimentos inusitados de um diretor de teatro* e no romance *Considerações do gato Murr sobre a vida*.

Nessas obras Hoffmann tratou do mundo da música, abordando desde compositores e vocalistas até aulas de canto e saraus. Para isso, inspirou-se em sua própria experiência como diretor de teatro e professor de piano e canto. Dentre esses textos, um dos mais conhecidos – com várias traduções para o português – talvez seja o conto sobre o conselheiro Krespel e sua paixão febril por violinos. Álvares de Azevedo, por exemplo, menciona esse texto em “Puff” de *Macário*, referindo-se a ele como “O canto de Antonia”.

Os textos que tratam de música podem ser divididos em dois grupos. De um lado, aqueles cujo interesse está voltado para a música em si, focalizando tanto a composição, quanto outros aspectos – tais como a execução ou a apreciação pelo público. Nesse primeiro grupo destacam-se os contos *Cavaleiro Gluck* e *Don Juan*.

Em *Cavaleiro Gluck*, que traz o subtítulo “Uma recordação do ano de 1809”, o protagonista encontra perambulando em Berlim um homem com comportamento e aparência inusitados. Ao final, o estranho personagem revela ser o compositor Christoph Willibald Gluck (1714-1787), alguém que em 1809 já estava morto há 11 anos. Esse matiz fantástico cria o contexto favorável para o conto que mescla a atmosfera onírica com considerações acerca da arte de Gluck em contraposição com as execuções (lamentáveis na opinião do protagonista) de suas obras.

Em *Don Juan*, cria-se um diálogo com a ópera *Don Giovanni* (1787), de Mozart. O protagonista desse conto fascina-se pela cantora que interpreta Donna Anna na ópera. Seu fascínio é equivalente àquele que domina a personagem mozartina Donna Anna por Don Giovanni. Dessa forma, os dois planos (a ficção dentro da ficção, ou a ópera dentro do conto) tornam-se paralelos, e a literatura espelha e recria a música.

Trata-se, como se vê, de obras que citam, discutem e mantêm uma estreita ligação com obras musicais (de Gluck e Mozart). Além dos dois contos citados, vários textos do ciclo das *Kreiseriana* também se inserem nesse primeiro grupo, como é o caso de “A música instrumental de Beethoven” e ainda “Pensamentos extremamente dispersos” – na verdade um ensaio sobre Mozart, Bach e Rameau. Esse tipo de obra predomina no início da carreira literária de Hoffmann e, no fundo, representa sua transformação de crítico musical em literato.

No segundo grupo de obras hoffmannianas ligadas à música encontramos textos com menor teor ensaístico e em cujo centro estão enredos, personagens e motivos estritamente ficcionais. Aqui se desta-

cam as narrativas com o maestro Kreisler, visto por muitos especialistas como *alter ego* de Hoffmann. Kreisler está nas narrativas de *Kreisleriana*, em *Notícias do cachorro Berganza* e no romance *Considerações do gato Murr sobre a vida*.

Esses textos e outros relacionados à música estão estreitamente ligados a diversos contos com personagens artistas, que podem ser poetas (o Nathanael de *O homem da areia*, Anselmo de *O vaso de ouro*, Balthazar de *O pequeno Zacarias*, o primo doente de *A janela de esquina do primo*), pintores (Berklinger e Traugott de *O salão de Artur*, Reinhold de *Mestre Martim, o tanoeiro, e seus aprendizes*, Bertold de *A igreja jesuítica em G*), e outras profissões, como ourives por exemplo (Cardillac de *A senhorita de Scuderi*).

Nesse grande conjunto de obras – que tratam não só da música, mas de várias artes –, destacam-se alguns temas e motivos bem característicos. Assim, um dos pontos essenciais é a oposição entre o artista e o mundo dos chamados filisteus, ou seja, os burgueses, para quem só existem as ambições materiais: dinheiro, casa, conforto, boa comida. Segundo Karl Ludwig Schneider, o filisteu poderia ser simplesmente definido como alguém que não entende (e não quer entender) nem a arte, nem a vida na arte do artista. É o homem prático, preocupado com sua tranquilidade e segurança material, e não tem qualquer apreciação da fantasia, do sonho, da criatividade do artista.

Diante dessa oposição, Hoffmann desenvolve sua crítica social aos burgueses filisteus recorrendo muitas vezes à forma da sátira feroz. Isso não o impede, porém, de também fazer a crítica ao artista, representado igualmente com veementes traços satíricos. Se tomarmos como exemplo o romance *Considerações do gato Murr sobre a vida* (1820/1821), vemos que o gato Murr, a despeito de todo o seu empenho em adquirir cultura e bom gosto, permanece um incorrigível filisteu. O maestro Kreisler, que literalmente *divide* o texto com Murr, representa o artista inspirado e genial, que, no entanto, peca pelo total afastamento da realidade e pela completa falta de autocrítica. Murr não consegue superar seu prosaísmo, Kreisler não consegue ter um pingão de senso comum.

Como resultado, Kreisler experimenta momentos da mais alta inspiração, mas não consegue escapar da loucura e da rejeição da sociedade. Por outro lado, eleva-se sobre os demais pela tríade que caracteriza o artista romântico: arte, amor e religião como três facetas de um mesmo fenômeno que nada mais é do que a busca pela realização máxima do indivíduo em seu anseio pelo absoluto ou infinito. Esse tópico, aliás, eu desenvolvi com mais detalhes no meu livro *Frestas e arestas*.

Dessa forma, fazendo um retrospecto, vemos que Hoffmann partiu da música e chegou na literatura. E, dentro de sua produção literária, o crítico musical – comentador de Beethoven e Mozart – foi cedendo espaço ao literato que, em sua produção ficcional, deu vazão às suas idéias e preocupações quanto ao lugar do artista e da arte em meio a uma sociedade pautada por valores materiais e utilitários.

É nesse ponto que eu gostaria de fazer a relação com Machado de Assis.

E. T. A. HOFFMANN E MACHADO DE ASSIS E A MÚSICA

Ao lermos as crônicas de Machado de Assis, percebemos que elas frequentemente são povoadas de assuntos musicais: o repertório das óperas apresentadas no Rio de Janeiro, o valor das entradas (e sua relação com o cachê pago aos artistas), a afinação e a voz dos cantores, e até uma proposta, feita em 1875 pelo “Dr. Moreira de Azevedo”, de instalar sinos afinados na igreja da Glória no Largo do Machado (crônica de 01.01.1877 em *História de 15 dias*). A proposta, diga-se de passagem, é comentada por Machado com fina ironia.

Dentre os contos do autor, poderíamos mencionar “Cantiga de esponsais” (em *Histórias sem data*) com mestre Romão, personagem que é compositor e regente. Outro exemplo é “Trio em lá menor” (da antologia *Várias histórias*), conto que traz subtítulos ligados à música: “I - Adagio cantabile”, “II - Allegro ma non troppo”, “III - Allegro appassionato” e “IV - Minueto”.

Exemplo curioso de aproveitamento da temática musical por Machado está em “Marcha fúnebre” (inserido nas *Relíquias de casa velha*). O conto nos apresenta os problemas vividos pelo deputado Cordovil desde que ouviu falar de um desconhecido, o qual andava na rua assobiando uma polca e, de repente, caiu morto. Depois de ter tomado conhecimento desse incidente, Cordovil é perseguido pela idéia de morrer no cassino enquanto a orquestra toca uma valsa ou uma quadrilha.

Em meio às várias obras machadianas que tratam da música, optei por dirigir minha atenção a um conto específico: “Um homem célebre”, publicado no volume *Várias histórias* (1896). A escolha deve-se a certa proximidade temática com “Os sofrimentos musicais do maestro Johannes Kreisler”, de Hoffmann.

Os dois textos são protagonizados por um compositor e iniciam-se ao final de um sarau. Ambos – o Kreisler de Hoffmann e o Pestana de

Machado de Assis – tocaram piano nesse sarau em atenção aos pedidos dos convivas (conforme ficamos sabendo no *flash back*). Ambos passaram por maus bocados durante a festa e agora, na cena inicial do texto, estão sentados sozinhos em uma sala enquanto um serviçal lhes traz algo para beber: Kreisler, que ainda se encontra no local do sarau, recebe de Gottlieb uma garrafa de vinho da Burgúndia; Pestana, quando chega em sua casa, pede café ao “preto velho” a seu serviço. Nos dois contos, além disso, vemos a explícita referência a Mozart e outros compositores. Assim, em Hoffmann temos Bach, Gluck, Beethoven, Corelli; em Machado de Assis, por sua vez, são mencionados os mesmos Bach, Gluck, Beethoven, além de Schumann, Haydn, Cimarosa, Chopin. Mais outro ponto em comum é a presença de uma figura feminina que ama a música: Amalie, em Hoffmann, é uma mocinha com voz celestial; Maria, em Machado, também canta e toca piano.

A despeito de tantas semelhanças, há um ponto fundamental que distingue as duas narrativas. Esse ponto é justamente o da caracterização dos dois protagonistas. Kreisler é o compositor genial em contato com as esferas mais elevadas e sublimes da música. Seu trabalho como professor de canto deve-se apenas a razões econômicas. Kreisler despreza os convivas do sarau na casa da família Röderlein, que vêm na música apenas uma diversão alegre e agradável – uma forma amena de estimular a sociabilidade e passar o tempo em companhia de pessoas conhecidas. Os saraus constituem enorme sofrimento para Kreisler, que abomina ouvir pessoas sem afinção e sem talento musical esgoelando-se além de suas capacidades, e desfigurando com suas vozes esganiçadas as obras de grandes mestres. Quanto aos próprios filisteus, sua falta de sensibilidade artística torna-os incapazes de verdadeiramente fruir as composições de Kreisler, que lhes soam por demais difíceis e áridas.

Passando para “Um homem célebre”, vemos que Pestana não é menos agoniado do que Kreisler e certamente não estava menos desesperado do que ele quando saiu abruptamente do sarau na casa da viúva Camargo. Sua motivação, porém, é distinta. Como o próprio título do conto indica, suas composições são recebidas de braços abertos pelo público, chegando a ser verdadeiros sucessos de venda, que as pessoas assobiam andando nas ruas. Ao contrário de Kreisler, Pestana não se expressa por uma linguagem incompreensível à maioria dos homens. Mas o fato de sua música ser “fácil” não quer dizer que Pestana seja menos original ou menos inspirado (ambas as qualidades lhe são atribuídas claramente no texto). Apenas há uma distinção de gêneros: Kreisler dedica-se à música clássica, Pestana compõe polcas para serem dançadas.

Essa distinção traz consigo outra: o desespero de Kreisler decorre do fato de achar que a música é apenas para poucos iniciados ou “escolhidos”; o desespero de Pestana é causado pelo fato de não ser um escolhido. Durante o sarau, Kreisler não quer tocar suas peças (variações de Bach), pois sabe que elas não vão agradar ninguém. Aliás, sua presença ali não é na condição de compositor, e sim na de professor de canto das moças da casa. Pestana, ao contrário, aflige-se no sarau quando o reconhecem como o compositor da polca da moda. Aflige-se mais ainda quando tenta, durante um ano inteiro, compor um réquiem, acabando por desistir de seu intento. Sua ambição seria criar algo “clássico”, mas em dado momento percebe que não conseguirá livrar-se de sua “musa de olhos marotos e gestos arredondados, fácil e graciosa”.⁶

De um lado e de outro, o conflito e a insatisfação – marcas típicas da sensibilidade moderna. A despeito das diferenças entre os dois personagens, seus autores afinam-se na análise provocante acerca da massificação e mercantilização da obra de arte.

Aliás, nos dois textos, o tema mais profundo é a relação entre o artista e sua arte, sobressaindo as questões quanto à natureza e propósito da criação estética. Afinal, o que é o Belo? E a quem cabe definir ou compreender a inspiração ou o talento? Trata-se de inquietações românticas tirando o sono do artista na torre de marfim?

Hoffmann e Machado de Assis aproximam-se e afastam-se. E o mais provável é que Machado sequer tenha conhecido o texto de Hoffmann. Mas isso, na verdade, pouco importa. Essencial apenas é podermos verificar o quanto foram sensíveis às nuances e variações da delicada melodia que ressoa a cada vez que o artista inicia uma nova criação.

Notas

¹ CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.], p. 130.

² CARPEAUX, *ibid*, p. 122.

³ CARPEAUX, *ibid*, p. 170.

⁴ CARPEAUX, *ibid*, p. 143.

⁵ CARPEAUX, *ibid*, p. 179.

⁶ ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. 2, p. 500.

Referências

AZEVEDO, Álvares. *Obras completas*. Ed. organizada e anotada por Homero Pires. 8. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942, v. 2.

FREUD, Sigmund. Das Unheimliche. In: _____. *Das Unheimliche*; Aufsätze zur Literatur. Frankfurt a. M.: Fischer, 1963. (Fischer doppelstern, 4). p. 45-84.

HOFFMANN, E. T. A. *Fantasie- und Nachtstücke*. Nachwort von Walter Müller-Seidel. Anmerkungen von Wolfgang Kron. München: Winkler, 1976.

SCHNEIDER, Karl Ludwig. Künstlerliebe und Philistertum im Werk E. T. A. Hoffmanns. In: STEFFEN, Hans (Ed.). *Die deutsche Romantik: Poetik, Formen und Motive*. 2. ed. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970. p. 200-218.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Edunesp, 1999.

