

Revista Pandora Brasil

[Home](#) [Índice](#) [Minicurrículos dos autores](#)

Música e literatura: o romantismo fantástico de E. T. A. Hoffmann em “O cavaleiro Gluck”

Luciano de Souza¹

RESUMO: Reconhecendo o elemento fantástico e a relação entre música e literatura como aspectos indissociáveis no romantismo de E. T. A. Hoffmann, em que medida se pode depreender a simbiose entre aquelas duas manifestações artísticas para a concretização da prosa fantástica hoffmaniana? Este ensaio objetiva analisar de que forma o entrelaçamento de música e literatura no conto “O Cavaleiro Gluck” configura um fenômeno que fomenta as condições para que se instaure o fantástico naquela que é a primeira narrativa do romântico Hoffmann.

Palavras-chave: Fantástico; Música; Romantismo; E. T. A. Hoffmann

Hei de me dirigir tão-só àqueles que, diretamente aparentados com música, têm nela ao mesmo tempo o seu regaço materno e se vinculam às coisas quase unicamente através de relações musicais inconscientes.

Friedrich Nietzsche

Cavaleiro, quem és? – que mistério,
Quem te força da morte no império
Pela noite assombrada a vagar?
Álvares de Azevedo

“O cavaleiro Gluck – uma lembrança do ano de 1809” é o texto inaugural da ficção de E. T. A. Hoffmann. Primeiramente publicado no *Jornal de Generalidades Musicais* de Berlim, em 1809, o conto posteriormente viria a

¹ Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo.

integrar a primeira coletânea de escritos do autor, *Fantasiestücke in Callots manier* (Fantasias ao estilo de Callot), editada em 1814-1815 e na qual já se faz patente a atmosfera musical que preponderaria na totalidade de sua obra. De fato, em “O cavaleiro Gluck”, Hoffmann inequivocamente se vale da música como elemento condutor de sua inventividade dentro dos labirintos do fantástico romântico ao elaborar um enredo cujo eixo é a existência de uma enigmática personagem que alega ser Christoph Willibald Gluck (1714-1787), compositor notório pela reforma que conduziu na ópera alemã e criador da *Armida*, “obra preferida de Hoffmann e da época romântica” (CARPEAUX, 1999, p. 167), falecido há mais de vinte anos.

De imediato, o próprio título do volume fornece indícios acerca da relação entre esse contexto musical dominante e o elemento fantástico, dado que o termo *Fantasiestücke*, se compreendido por uma perspectiva semântica, aludiria, simultaneamente, tanto ao fantástico literário quanto à fantasia como forma musical², sendo a última caracterizada, significativamente, como uma obra “[...] cuja estrutura não está submetida a regras estritas e, neste sentido, está vinculada à improvisação, mas, por este mesmo fato, a sua definição é imprecisa. [...]. Costuma reunir dois aspectos que se vão alternando: o estilo contrapontístico e a improvisação” (CANDÉ, 1995, p. 69-70).

Partindo dessa fundamentação de fantasia em âmbito musical – em que se evidencia seu caráter de indefinição, tal qual ocorre, de resto, na primeira condição do fantástico literário (TODOROV, 2007, p. 37) – e tendo em mente que Hoffmann escrevia seguindo um padrão musical (BARBOSA, 2005, p. 28), é possível pensar no vocábulo *Fantasiestücke* como uma sugestão de que os textos da coletânea seriam, de fato, temas compostos sob o signo da indefinição, delineados consoante os tons da dualidade na fantasia musical e no elemento fantástico e que se desenvolveriam, portanto, na alternância entre eles.

² O termo usual em alemão para se referir às fantasias é *Fantasien* (singular, *Fantasie*), como em “Fantasie in c KV 475” de Mozart; contudo, o vocábulo *Stücke* (singular, *Stück*) também é utilizado para se referir a composições em um sentido não específico, podendo, nesse caso, ser traduzido como “tema” ou “peça”. *Stück* também é empregado em referência a outras formas de expressão artística, como espetáculos teatrais (*Theaterstücke*), o que revela a amplitude de seu significado.

Ainda com relação ao título, também significativa é a menção a Jacques Callot (1592-1635), ilustrador muito estimado por Hoffmann e que se notabilizou pelos desenhos nos quais retratou com maestria ímpar o grotesco mundo da *commedia dell'arte* e suas quiméricas personagens mascaradas. Logo, do apreço de Hoffmann pelo artista francês, pode-se divisar no mundo da *commedia*, onde imperam “a fantasia desenfreada, o caráter onírico” (KAYSER, 2003, p. 43), uma possível gênese da literatura fantástica do primeiro.

Não seria incorreto inferir, assim, que nos contos que compõem a coletânea, E.T.A. Hoffmann, valendo-se de suas inclinações musicais, tenha buscado, “à maneira de Callot”, criar peças (*Stücke*) literárias retratando situações em que realidade e fantasia (*Fantasie*) se entremeassem, todavia sem que houvesse, jamais, predomínio de uma sobre a outra.

Tal é o que sucede, como mencionado anteriormente, em “O cavaleiro Gluck”, a primeira das *Fantasiestücke* e na qual as circunstâncias que propiciam a ocorrência do fantástico – cuja consumação se dá, de fato, somente ao final – vão se desenvolvendo ao longo do texto, direta ou indiretamente, por intermédio de elementos musicais.

Os primeiros acordes se fazem ouvir já no início da narrativa, mesmo sendo eles caracterizados por uma total ausência de harmonia:

[...] uma ária de *Fanchon*, com a qual uma harpa fora do tom, alguns violinos desafinados, uma flauta tuberculosa e um fagote espasmódico torturam a si mesmos e aos ouvintes. Próximo à balaustrada que separa o recinto do Weber da Heerstraße [...] pode-se respirar ar fresco, observar os passantes em suas idas e vindas, ficar distante do fragor cacofônico daquela maldita orquestra³.

Uma harpa “fora do tom”, “violinos desafinados”, uma “flauta tuberculosa” e um “fagote espasmódico” que “torturam” a si mesmos e aos ouvintes, suscitando um “fragor cacofônico”: esses são os componentes da primeira cena musical apresentada no conto. A escolha lexical de Hoffmann

³ A tradução do conto de E. T. A. Hoffmann utilizada neste estudo foi realizada por Karin Volobuef e encontra-se disponível em sua página acadêmica – o domínio está indicado na bibliografia. Por essa razão, nas citações deste texto não serão encontradas referências quanto ao número de página.

não permite dúvidas quanto à qualidade da música que é tocada, ou, antes, quanto ao modo como ela é assimilada pelo narrador-personagem. Longe de propiciar-lhe prazer, de elevá-lo a esferas seráficas, aquela música – qualificada mais adiante como “música infernal” – causa-lhe verdadeira aversão, impelindo-o a buscar refúgio alhures, primeiramente nas imediações da *Heerstraße* e, em seguida, nos recônditos de sua própria mente:

[...] entrego-me aos ágeis caprichos de minha fantasia, que me traz figuras amigas com as quais converso sobre ciência, sobre arte, sobre todas as coisas que devem ser as mais caras ao ser humano. Cada vez mais e mais numerosa flui por mim a multidão a passeio, mas nada me interrompe, nada consegue afugentar meus fantásticos acompanhantes. Somente o execrável trio de uma valsa ignóbil ao extremo arranca-me do mundo dos sonhos. Ouço apenas o esganiçado agudo do violino e da flauta e o baixo roufenho do fagote; eles sobem e descem, aferrando-se um ao outro em oitavas que despedaçam o ouvido, e, involuntariamente, como alguém tomado por uma dor lancinante, eu exclamo:

- Que música infernal! Que oitavas detestáveis!

Em um primeiro momento o narrador obtém êxito em afastar-se da vil música que lhe propiciara tamanho desgosto, relaxando e abstraindo-se a ponto de ignorar os passantes ao seu redor e deixando-se perder em colóquios diversos com seres fantasiosos, originários dos domínios de sua imaginação. Entretanto, uma vez mais a música o perturba, apartando-o de seu idílio onírico quando prorrompe o “execrável trio de uma valsa ignóbil ao extremo”, caracterizada pelo “esganiçado agudo do violino e da flauta e o baixo roufenho do fagote”.

Ao causar ao narrador uma renovada atribulação, as notas dessa torpe melodia levam-no à ruptura definitiva com suas quimeras, de onde se pode depreender que, de início, a música em “O cavaleiro Gluck” não contribui para a concretização do elemento fantástico, pois fragmenta a dualidade entre o real e o sobrenatural ao decretar a permanência do personagem nas searas da realidade.

É nessa ocasião que se dá, então, o surgimento do suposto espectro de Gluck: “Levanto os olhos e só agora percebo que um dos lugares à minha mesa havia sido ocupado por um homem que me estava observando fixamente e do qual, de minha parte, não consegui mais desviar os olhos”. É somente com esse inexplicável advento (a “materialização” de um dos interlocutores imaginários do narrador-personagem?) que a música se torna harmônica, passando da cacofonia que então a caracterizava para um estado de eufonia – o que fica patente pelas impressões do narrador diante das reações do estranho quando este se põe a reger a orquestra. E são essas mesmas reações que novamente abrem as portas do fantástico, porquanto é a partir desse ponto que se estreita o contato entre os dois personagens e se principiam os questionamentos em consequência do comportamento excêntrico do regente misterioso.

É a música de Gluck, pois, que guarda em sua sonoridade a chave para o fantástico na narrativa, sendo imperativo, portanto, que se atente para a forma como ela se manifesta no texto pela primeira vez:

Com os olhos semicerrados, os braços entrelaçados sobre a mesa, ele ouvia o *andante*; com um leve movimento do pé esquerdo assinalava a entrada das vozes. De repente ergueu a cabeça e rapidamente olhou ao redor, a mão esquerda repousava com os dedos estirados sobre a mesa como se estivesse sustentando um acorde ao teclado, a mão direita erguia-se para o alto: sua postura era a de um regente indicando à orquestra a mudança de andamento. A mão direita se abaixa e tem início o *allegro*! Um rubor vívido espalha-se sobre suas faces pálidas, as sobrancelhas unem-se sobre a testa franzida, uma fúria interior incendeia o olhar selvagem com um fogo que vai progressivamente consumindo o sorriso que estivera pairando nos lábios entreabertos. Reclina-se então para trás, as sobrancelhas se erguem, o movimento dos músculos nas faces retorna, os olhos reluzem, uma dor profunda em seu íntimo dissolve-se num prazer que vai se apossando de todas as suas fibras, estremecendo-as em convulsões, sua respiração é profunda, a testa está coberta de suor. Ele indica a entrada do *tutti* e outras passagens importantes; sua mão direita não abandona a marcação do compasso, com a esquerda tira seu lenço do bolso e passa-o pelo rosto. Assim insuflava vida na esquelética abertura executada por aquele punhado de violinos, cobrindo-a de carne e cores. Eu podia ouvir o queixume delicado e desvanecente

que a flauta fazia subir aos ares quando o turbilhão dos violinos e baixos se acalmou e calou-se o estrondo dos tímpanos; podia ouvir os suaves sons tocados pelo violoncelo, pelo fagote, que mergulham o coração em uma indizível melancolia: o *tutti* retorna, o uníssono prossegue majestoso e colossal como um gigante, o queixume abafado extingue-se sob seus passos esmagadores.

A abertura chegara ao fim; o homem deixou cair os braços e permaneceu sentado com os olhos fechados, como alguém esgotado por um esforço excessivo [...]. Ele suspirou profundamente, parecia acordar de um sonho.

Deve-se salientar que decorrem da “leitura sinestésica” do trecho acima – em que o leitor é guiado rumo a uma experiência na qual a apreensão dos efeitos causados por um fenômeno sonoro ocorre não em razão da audição em si, mas sim das demais sensações suscitadas pela leitura – as condições primordiais para a realização do fantástico, dado que é por meio dessa específica compreensão do texto que são traduzidos os gestos do regente e as inquietações que eles despertam.

Um exemplo disso reside na abordagem dada às alternâncias de ritmo da passagem. Na linguagem musical o termo *andante* determina um tempo não muito lento, algo fluente e moderado, o que se ratifica diante da análise dos movimentos do suposto Gluck (“com um leve movimento do pé esquerdo assinalava a entrada das vozes [...] a mão esquerda repousava com os dedos estirados sobre a mesa como se estivesse sustentando um acorde ao teclado, a mão direita erguia-se para o alto”); quando o *allegro* principia, contudo, toda sua gestualidade torna-se mais vigorosa, de modo semelhante ao que ocorre em uma peça musical quando esta se encontra sob esse andamento célere (“A mão direita se abaixa e tem início o *allegro!* Um rubor vívido espalha-se sobre suas faces pálidas [...] uma fúria interior incendeia o olhar selvagem”).

Schopenhauer, em *O mundo como vontade e representação*, estabelece uma singular analogia entre o caráter das variações melódicas na música e a alternância contínua entre desejo e satisfação que, segundo seus escritos, guia a existência humana:

Assim como a passagem veloz do desejo à satisfação e desta ao novo desejo constitui felicidade e bem-estar, assim melodias ligeiras, sem grandes desvios,

são alegres; lentas, resultando em dissonâncias dolorosas, e reencontrando o tom fundamental somente muitos compassos além, são análogas à satisfação retardada, dificultada, triste (SCHOPENHAUER, 1997, p. 108).

Constata-se, pois, diante da assertiva do filósofo alemão, uma correlação entre o fenômeno observado no texto de Hoffmann e aquele a que Aristóteles aludira ao questionar “por que os ritmos e as melodias, que são apenas tons, se mostram semelhantes aos estados da alma” (*apud* SCHOPENHAUER, 1997, p. 107). Também Lev Tolstói, que em *A Sonata a Kreutzer* se fizera ouvir na voz do casmurro Pózdnichev – para quem a música era, ao mesmo tempo, “a mais nobre das artes” (2007, p. 76) e “uma coisa terrível” (TOLSTÓI, 2007, p. 82)⁴ – concebia a música como expressão do âmago humano:

A música é a taquigrafia dos sentimentos. Eis o que isto significa: a sequência veloz ou lenta dos sons, sua altura e intensidade completam as palavras e seu sentido, apontando para aqueles matizes de sentimento que estão ligados com partes de nosso discurso (TOLSTÓI, 2007, p.111).

Deve-se também notar o inusitado processo de “vivificação” a que o maestro é submetido uma vez encetado o *allegro*. Assim como no *Frankenstein* de Mary Shelley cargas elétricas animam a criatura do ensandecido cientista, no conto de Hoffmann a música “eletrifica” o regente, demovendo-o de sua apatia espectral. Instaura-se, pois, uma relação de mutualidade entre o hipotético fantasma de Gluck e a música que ele outrora compusera, dado que ao conduzir os movimentos da abertura, vigorando-a como se somente ele soubesse regê-la (“assim insuflava vida na esquelética abertura executada por aquele punhado de violinos, cobrindo-a de carnes e cores”), ele também revivia. Tal fenômeno revela-se no emprego dos termos “rubor vívido”,

⁴ Não cabe, aqui, discorrer em pormenores acerca da natureza da relação – no mínimo ambígua – de Tolstói com a música; entretanto, a considerar a influência exercida pelo pensamento alemão (notadamente o Romantismo) na Rússia do século XIX, não é de surpreender que o autor de *Ana Karênina* tenha se ocupado, em escritos ficcionais e biográficos, e sempre de modo pungente, daquela arte.

“incendeia”, “fogo” e “reluzem”, todos diretamente ligados a uma ação de ignescência que, por seu turno, semanticamente remete à vida.

Neste contexto, é oportuno evocar a argumentação de Giovanni Papini acerca da música, dado que ele a qualifica como uma arte de cunho supranatural cuja ascendência se manifesta mesmo naqueles que já cessaram de viver ou que estão a cruzar os umbrais da morte: “[...] toda a música, sendo arte mágica de origem mágica, opera cada dia a mágica transmutação das almas. É quase nigromância, enquanto ressuscita os mortos e dá mais vida aos moribundos” (PAPINI, s/d, p. 191).

Pois é justamente a representação de tal fenômeno que é caracterizada na abertura da *Ifigênia em Áulida* sob a batuta da suposta manifestação fantasmagórica de Gluck. Aparição ou não, o fato é que o personagem – que afirmará, ao final da narrativa, ser o próprio maestro – responde aos estímulos da música, sendo, tal como declara Papini, por ela reanimado.

Deve-se ressaltar, aqui, também, o fato de que é somente após a execução de uma composição de Gluck sob a condução do misterioso compositor que se estabelecem, tênues, porém definitivas, as circunstâncias que ensejarão a ocorrência do fantástico no desfecho do conto. Tal efeito mostra-se em plena consonância com o romantismo de Hoffmann, pois, como lembra Georges Liébert, o pré-romântico J. G. Herder (1744–1803) já considerava a música a língua do invisível, a qual permite ao homem se comunicar diretamente com as forças ocultas do mundo (LIÉBERT, 2004, p. 10).

Meses após o primeiro encontro, os dois personagens voltam a travar contato em uma circunstância propícia, “numa noite fria e chuvosa” em que a música de Gluck dá o tom:

A música sonora, os trompetes e tímpanos lembraram-me que hoje estava sendo apresentada a *Armida* de Gluck, e eu ia justamente entrar no teatro quando minha atenção foi chamada para um curioso monólogo mantido próximo às janelas, onde se pôde ouvir praticamente cada som da orquestra.

– Agora entra o rei...estão tocando a marcha... Oh, toquem, tímpanos, tímpanos, toquem!... com bastante vivacidade! Deveras, deveras, hoje

precisam tocá-lo onze vezes... caso contrário, o impulso não terá impulso suficiente. Ha, ha... *maestoso*... arrastem-se, meninos...vejam só, um figurante ficou preso pelo laço do sapato... isso mesmo, pela décima segunda vez! e sempre acentuando a dominante... Oh, forças eternas, isso não termina nunca! Agora ele faz seu agradecimento... *Armida* humildemente agradece... Mais uma vez? Claro, ainda faltam dois soldados! Agora tropeçam pelo recitativo adentro.
– Qual será o espírito malévolo que me manteve preso aqui?

Evidentemente, o autor deste insólito solilóquio não é outro senão o obscuro maestro. Este, interpelado pelo narrador, e vendo-se impossibilitado de se ver livre dele, acaba por conduzi-lo a sua casa, onde promete tocar a mesma ópera naquela noite.

Ciente dos efeitos que deseja obter em seu texto, Hoffmann descreve a morada do misterioso regente fundamentando-se em recursos típicos do horror fantástico do gênero “gótico”, instituindo, assim, rumo ao desfecho do conto, condições para que a atmosfera fantástico-romântica se adense:

[...] não foi pequeno o meu assombro ao vislumbrar a singular guarnição do aposento. Cadeiras ricamente adornadas à moda antiga, um relógio de parede com caixa dourada, e um espelho amplo e maciço davam ao conjunto o aspecto sombrio de luxo decadente. No centro havia um pequeno piano, em cima dele um grande tinteiro de porcelana e algumas folhas de papel pautado para música. Um olhar mais atento para esses apetrechos de compositor, entretanto, persuadiu-me de que há muito tempo nenhum deles era usado para compor, pois o papel estava totalmente amarelado e o tinteiro coberto por espessa teia de aranha.

A acurada exposição de Hoffmann, algo barroca em sua junção de elementos destoantes e realçando a decrepitude do ambiente, evoca a opulência dos dias de outrora (“cadeiras ricamente adornadas à moda antiga”) em grotesca harmonia com o presente decadente (“tinteiro coberto por espessa teia de aranha”), sugerindo a existência, naquele quarto, de um vórtice em que as areias do tempo delongam seu fluxo, enredando o ontem e o hoje na infinitude de seus grãos e reforçando a impressão de estranheza que cerca o local.

Observa-se, ainda, neste trecho, que o componente musical, mesmo constituindo, a princípio, um mero índice referencial na descrição do local também se faz expressivo enquanto elemento a contribuir para o aspecto decadente do recinto e na medida em que se põe em direta relação com a figura enigmática que se relaciona com o narrador. No momento seguinte, entretanto, a música adquire mais especificidade quando o texto passa a aludir, de modo direto, às obras de Gluck:

[...] *Orfeu, Armida, Alceste, Ifigênia*, etc., enfim, à minha frente encontravam-se reunidas as obras-primas de Gluck. – O senhor possui as obras completas de Gluck? – exclamei. Ele não respondeu, mas sua boca torceu-se num sorriso convulsivo, e o movimento dos músculos nas faces descaídas desfigurou neste momento o rosto transformando-o numa careta horripilante. Mantendo fixado em mim seu olhar taciturno, retirou um dos livros – era *Armida* [...]. Entreabriu o livro, e – quem seria capaz de descrever minha perplexidade? – avistei folhas com pentagramas, nas quais, porém, não havia uma nota sequer escrita.

Assim como na descrição dos aposentos do maestro, a reação deste diante da pergunta que lhe é dirigida igualmente tem seus contornos definidos com as tintas fortes que colorem os escritos românticos, enquanto o elemento de estranhamento, por seu turno, surge da significativa constatação das páginas em branco no livro em que deveriam constar as notações da *Armida*.

Por fim, novamente levada a cabo pelo misterioso regente, dá-se a derradeira execução da música de C. W. Gluck na narrativa:

Agora tocarei a abertura! Vire as páginas, e faça-o no momento certo! Prometi fazê-lo, ao que ele começou a tocar de forma magnífica e magistral, com acordes cheios, o majestoso *Tempo di Marcia* com o qual principia a abertura [...]. Seu rosto estava em brasa; ora as sobrancelhas se franziam e uma fúria longamente refreada estava prestes a irromper, ora os olhos ficavam embaçados de lágrimas de profunda melancolia. Às vezes, quando ambas as mãos trabalhavam criando colorações artísticas, ele cantarolava o tema com uma agradável voz de tenor; além disso, ele sabia imitar com a voz, de maneira muito especial, o som surdo do tímpano golpeado. Acompanhando seu olhar,

eu ia diligentemente virando as páginas. A abertura havia chegado ao fim e, esgotado, ele resvalou para o encosto da cadeira com os olhos cerrados.

A postura e as reações do maestro nessa passagem evocam diversos elementos comuns à transfiguração que, de modo semelhante, se sucedeu em sua primeira “apresentação” no conto, na ocasião em que o narrador teve com ele seu primeiro contato. Como antes, sobrevém seu reavivamento por meio da música, manifesto pela ignescência que o toma à medida que ele desenvolve a abertura e que, ao final, fenece, prostrando-o uma vez mais, liberto do poder que o subjugara. O frenesi da personagem, rico em expressão dionisíaca, traz à mente a figura de Friedrich Nietzsche, que afirmara diversas vezes em sua correspondência estar possuído pelo “demônio da música”... (*apud* LIÉBERT, 2004, p. 16).

Como se tencionasse explicar ao narrador a razão de seu comportamento atípico na execução da abertura, o maestro desenvolve uma argumentação plena de alusões a eventos obscuros, de uma existência arcana:

– Tudo isso, meu senhor, eu escrevi quando retornei do mundo dos sonhos. Mas eu revelei o mistério sagrado aos ímpios, e uma mão gelada tocou nesse coração em brasa! Isso me quebrou; então fui amaldiçoado a vagar dentre os ímpios, qual alma errante e sem forma, a fim de que ninguém me reconheça até o girassol me erguer novamente até o eterno...

O cerne da passagem é esta alusão a um “mundo dos sonhos”, a dimensão de onde a personagem teria apreendido sua arte, pois, como é sabido, o elemento onírico é de extrema significância na ficção hoffmanniana, pois o autor julgava que a chave a descerrar os domínios do fantástico residia no sonhar (CESAROTTO, 1996, p. 99). Destarte, se até o momento tencionou-se evidenciar a relação direta entre o fantástico no texto e a música (do suposto fantasma) de Gluck, deve estar clara a associação (sugerida pelo próprio Hoffmann) entre esta mesma música (“o mistério sagrado”) e a terra dos sonhos, reduto do fantástico.

Ao término de sua palestra, o maestro canta a última cena da *Armida*, causando no narrador tamanho estado de assombro e perturbação com sua interpretação singular que aquele não pode mais se conter, findando por questionar o misterioso músico acerca de sua identidade:

E ele cantou a cena final da *Armida* com uma expressão que tocou profundamente meu íntimo [...]. Tudo o que pode exprimir ódio, amor, desespero, delírio com os mais fortes traços, ele resumia com ímpeto em sons. Sua voz parecia a de um jovem, pois das profundezas mais abafadas avolumava-se até chegar à força mais penetrante. Todas as minhas fibras tremiam; eu estava fora de mim. Quando terminou, abracei-o efusivamente e exclamei com voz sufocada:

– O que é isto? Quem é o senhor?

Sua resposta, simultaneamente, estabelece um termo à narrativa e instaura nela, de vez, o elemento fantástico: “Eu sou o cavaleiro Gluck!”

Ao selar o conto com tal afirmação, Hoffmann faz com que as palavras do maestro conduzam as inquietações exprimidas pelo narrador ao longo do texto (e compartilhadas, em seu estranhamento, pelo leitor) a um ponto onde elas se reúnem e de onde irrompe uma hesitação final: “seria o próprio Gluck, que voltava de além-túmulo, ou um louco que pensava ser sua encarnação? Tanto o narrador quanto o leitor não conseguem sair da incerteza” (CESAROTTO, 1996, p. 92). E é nessa incerteza apontada por Cesarotto que se podem distinguir no texto, claramente, as duas primeiras condições do fantástico na literatura (TODOROV, 2007, p. 37): a hesitação por parte do leitor e a hesitação representada na obra em si; há, também, a conformidade com a terceira condição, uma vez que não é possível apreender os eventos descritos na narrativa como sendo de natureza poética ou alegórica.

Observe-se, igualmente, que, seguindo a referida classificação de Todorov, “O cavaleiro Gluck” encontra-se agrupado na categoria do fantástico puro, ou seja, caracteriza-se por ser um texto que “[...] mantém a ambiguidade até o fim, o que quer dizer também: além. Fechado o livro, a ambiguidade permanecerá” (TODOROV, 2007, p. 50).

Por fim, valendo-se da assertiva de Todorov e retomando as questões propostas neste estudo acerca dos liames entre música e literatura no romantismo de E. T. A. Hoffmann, conclui-se que a ambiguidade aludida pelo teórico búlgaro – substrato por excelência do fantástico – é engendradora na narrativa, como se viu, por meio de uma relação urdida entre elementos que, por si só, na visão de Goethe, antagonizam ontologicamente, quais sejam, música e literatura – a primeira sendo puramente irracional, enquanto a segunda (ou as palavras que a sustêm) pertencendo aos domínios da razão (*apud* LIÉBERT, 2004, p. 22).

Talvez seja esta mesma contraposição que um romântico inglês, contemporâneo de Hoffmann e afeito a visões fantásticas, certa feita qualificou de “o matrimônio do Céu e do Inferno”...

Referências bibliográficas

- BARBOSA, Maria Aparecida. O musical mundo do alemão Hoffmann. *Revista Cult*, São Paulo, n. 88, jan. 2005.
- CANDÉ, Roland de. *História da música clássica*. Madrid: Ediciones Del Prado, v. 4. 1995.
- CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da história da música*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- CESAROTTO, Oscar. *No olho do outro*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- DUDEN – Deutsches Universalwörterbuch*. 6 Auflage. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 2007.
- HOFFMANN, E. T. A. O cavaleiro Gluck. Trad. Karen Volobuef. Disponível em http://volobuef.tripod.com/tr_gluck.htm Acesso em: 03 abr. 2005.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LIÉBERT, Georges. *Nietzsche and Music*. Chicago. The University of Chicago Press, 2004.
- PAPINI, Giovanni. *O Diabo*. Trad. Fernando Amado. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

SCHOPENHAUER, Arthur. O mundo como vontade e representação (III parte). Trad. Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia de Mello e Oliveira Cacciola. São Paulo: Nova Cultural, 1997. (Série Os pensadores).

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3 ed. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TOLSTÓI, Lev. *A sonata a Kreutzer*. São Paulo, Editora 34, 2007.