

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

BEATRIZ TERRERI STERVID

**Entre ficção e crítica musical:
tradução comentada da *Kreisleriana*, de E. T. A. Hoffmann**

(Versão corrigida)

São Paulo
2020

BEATRIZ TERRERI STERVID

**Entre ficção e crítica musical:
tradução comentada da *Kreisleriana*, de E. T. A. Hoffmann**

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre em Língua e Literatura Alemã.

Área de concentração: Estudos de Literatura, Cultura e Tradução

Orientador: Prof. Dr. Paulo Sampaio Xavier de Oliveira

Co-orientadora: Prof^a. Dr^a. Juliana Pasquarelli Perez

(Versão corrigida)

São Paulo
2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S838e Stervid, Beatriz Terreri
Entre ficção e crítica musical: tradução comentada da Kreisleriana, de E. T. A. Hoffmann / Beatriz Terreri Stervid; orientador Paulo Sampaio Xavier de Oliveira - São Paulo, 2020.
283 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua e Literatura Alemã.

1. Literatura alemã. 2. Tradução. 3. Musicologia.
I. Oliveira, Paulo Sampaio Xavier de , orient. II.
Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Beatriz Terreri Stervid

Data da defesa: 15/12/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Prof. Dr. Paulo Sampaio Xavier de Oliveira

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 25/02/2021



(Assinatura do (a) orientador (a))

Agradecimentos

Agradeço a todos que de alguma forma deram apoio e incentivo na elaboração deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Paulo Sampaio Xavier de Oliveira, pela orientação cuidadosa e pelas esclarecedoras conversas sobre tradução, que tanto me inspiraram na reflexão e na prática tradutória.

À Profa. Dra. Juliana Pasquarelli Perez, pelo suporte conferido sempre de forma muito atenciosa e pelo incentivo indispensável ao desenvolvimento desta pesquisa.

À Profa. Dra. Karin Volobuef e ao Prof. Dr. Tércio Loureiro Redondo, pelas contribuições dadas no exame de qualificação, e à Profa. Dra. Maria Aparecida Barbosa, pela participação e contribuição na defesa da dissertação.

Ao Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida, pela correção deste trabalho e pelas valiosas sugestões feitas na defesa.

Aos professores da Área de Língua e Literatura Alemã da Universidade de São Paulo, pela formação consistente oferecida no curso de graduação, em especial à Profa. Dra. Dörthe Uphoff, por ter me incentivado em meus primeiros passos na pesquisa acadêmica; e ao Prof. Dr. João Azenha Jr., pelas instigantes aulas de tradução e pelo apoio dado na elaboração do projeto de mestrado. Agradeço igualmente à Profa. Dra. Celeste Ribeiro de Sousa, pelas orientações dadas por ocasião de meu ingresso na pós-graduação.

Aos colegas do programa de pós-graduação, pela amizade e pelo incentivo constante, especialmente à Mariana Holms, Juliana Lopes, Simone Ruthner, Sofia Mariutti, Anna Carolina Schäfer e ao Matheus Barreto.

Ao Prof. Edson Tadeu, pelas observações à tradução apresentada neste trabalho e por ter, desde as primeiras aulas de História da Música, me incentivado ao estudo das relações entre música e literatura.

Aos demais professores do Curso Técnico em Música do Conservatório Carlos Gomes de Campinas, por igualmente me incentivarem no estudo da “mais romântica de todas as artes”.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo financiamento desta pesquisa.

Por fim, à minha família, cujo apoio foi e continua sendo imprescindível a todas as minhas realizações.

Resumo

Este trabalho tem por objetivo apresentar uma tradução comentada da primeira parte da coletânea de textos *Kreisleriana*, do escritor alemão E. T. A. Hoffmann. Publicada em 1814, essa obra literária tem como ponto principal a discussão de questões relacionadas à música. Sua relevância reside, principalmente, em sua contribuição para a crítica musical do século XIX, como também para a estética musical romântica, por meio da ponte estabelecida entre a música e o pensamento filosófico desenvolvido pela primeira geração de escritores românticos. Por combinar elementos ficcionais e de crítica musical, sua tradução requer uma análise textual detalhada, bem como um estudo preliminar da obra. Partindo da abordagem funcionalista dos Estudos da Tradução, foi aplicado o modelo de análise textual de Christiane Nord (1988, 2009), a fim de produzir uma tradução funcionalmente adequada, que atenda ao propósito de tornar legível, ao leitor brasileiro, a reflexão sobre música desenvolvida na obra.

Palavras-chaves: E.T.A. Hoffmann; Romantismo Alemão; Crítica Musical; Tradução Literária; Estudos Funcionais da Tradução.

Abstract

This work aims to present a commented translation of the first part of E. T. A. Hoffmann's *Kreiseriana*, a cycle of texts published in 1814. The main aspect of this literary work lies on the discussion about music, which contributed to 19th century music criticism and romantic musical aesthetics, bridging the gap between music and the philosophical thought of the first generation of romantic writers. For combining fictional elements and some aspects of musical criticism, its translation requires a detailed textual analysis, along with a preliminary study of the work. Having adopted the functionalist approach of Translation Studies, we applied Christiane Nord's model of translation-oriented analysis (1988, 2009), in order to produce a functionally adequate translation which makes accessible to the Brazilian reader the thoughts on music presented in the texts.

Keywords: E.T.A. Hoffmann; German Romanticism; Music Criticism; Literary Translation; Functional Translation Studies.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Produktion einer kommentierten Übersetzung des ersten Teils der *Kreisleriana*, eine im Jahr 1814 erschienene Textsammlung von E. T. A. Hoffmann. Es handelt sich um ein literarisches Werk, in dem die Diskussion über Musik im Vordergrund steht und das einen bedeutenden Beitrag sowohl zur Musikkritik des 19. Jahrhunderts, als auch zur romantischen Musikästhetik geleistet hat, indem der Autor eine Verbindung zwischen der Musik und den philosophischen Gedanken der Frühromantiker herstellt. Da es durch eine Mischung von fiktionalen Elementen und Aspekten der Musikkritik gekennzeichnet ist, wird es eine ausführliche Textanalyse, sowie eine Vorstudie des Werkes verlangt. Von den funktionalen Ansätzen der Translationswissenschaft ausgehend, wurde das übersetzungsorientierte Textanalyse-Modell von Christiane Nord (1988, 2009) eingesetzt, um eine funktionsgerechte Übersetzung zu produzieren, die den Zweck erfüllt, den brasilianischen Lesern die im Werk entwickelte Reflektion über Musik zugänglich zu machen.

Schlüsselwörter: E.T.A. Hoffmann; deutsche Romantik; Musikkritik; literarische Übersetzung; funktionale Translationstheorie.

Sumário

Introdução	11
Capítulo 1 – E. T. A. Hoffmann e a <i>Kreisleriana</i>	17
1.1. E. T. A. Hoffmann: escritor, músico e crítico	17
1.2. Os textos da <i>Kreisleriana</i>	20
1.3. Dimensão crítico-musical: a música como arte romântica	25
1.4. Dimensão literária: Johannes Kreisler e a maneira de Callot	33
Capítulo 2 – A base teórica da tradução: tópicos da abordagem funcional	41
2.1. A teoria do escopo	42
2.1.1. O critério da funcionalidade	42
2.1.2. As regras de coerência	46
2.2. Gênero textual e estratégia de tradução	49
2.2.1. Os gêneros textuais na perspectiva funcionalista	49
2.2.2. Tipologia textual	53
2.2.3. Tipologia tradutória	59
2.3. Análise textual: relevância e aplicação na tradução	66
2.3.1. O status do texto de partida	66
2.3.2. A análise textual no processo tradutório	70
2.3.3. Propostas funcionalistas de análise textual	72
2.3.4. O modelo de análise de Christiane Nord	74
Capítulo 3 – Análise textual e estratégia de tradução	85
3.1. O escopo da tradução	85
3.2. Análise do texto de partida	86
3.2.1. Fatores extratextuais	87
3.2.2. Fatores intratextuais	101
3.3. Problemas e estratégia de tradução	119

Capítulo 4 – Aplicação da estratégia de tradução	122
4.1. Registro	123
4.1.1. Pronomes de tratamento	124
4.1.2. Léxico	127
4.1.3. Sintaxe e estruturação	130
4.2. Pressuposições e elementos culturalmente marcados	133
4.3. Terminologia musical	137
4.4. A linguagem romântica no discurso sobre música	142
Capítulo 5 – A tradução: <i>Kreisleriana</i> n^{os}. 1-6	148
Introdução	149
1. Sofrimentos musicais do Mestre de Capela Johannes Kreisler	151
2. Ombra adorata	158
3. Reflexões sobre o elevado valor da música	162
4. A música instrumental de Beethoven	168
5. Reflexões extremamente dispersas	176
6. O maquinista perfeito	185
Considerações finais	193
Referências	196
Anexo – Versão bilíngue da tradução	201

Introdução

Conhecido como um dos principais autores do romantismo alemão, E. T. A. Hoffmann (1776-1822) dedicou-se intensamente à música, atuando como compositor, regente e crítico musical paralelamente à sua atividade literária. Sua ligação com a música se faz evidente em muitos de seus contos, como em *Ritter Gluck* [Cavalheiro Gluck], *Don Juan*, *Rat Krespel* [Conselheiro Krespel] e *Die Fermate* [A Fermata], em que encontramos não somente personagens afeitas à música ou referências a compositores e obras musicais, mas também a discussão em torno de questões de estética musical. Também em sua produção no campo da crítica musical podemos localizar a interface entre música e literatura: em sua resenha à *Quinta Sinfonia* de Beethoven, em que o autor defende a música instrumental como “a mais romântica de todas as artes” (HOFFMANN, 1967, p. 34), vemos claramente a relação estabelecida entre a música e a reflexão estética desenvolvida no âmbito filosófico-literário pelos chamados “primeiros românticos”, como Friedrich Schlegel, Novalis e Schelling.

Em defesa da música como arte autônoma, em especial da música instrumental, a resenha à *Quinta Sinfonia* seria posteriormente considerada uma de suas mais importantes contribuições à crítica musical e até mesmo como um importante marco do romantismo na música. Ainda que a ideia desenvolvida nessa resenha e em outros textos do autor já tivesse sido esboçada anteriormente em escritos como os de Wackenroder e Tieck, a forma como Hoffmann a expôs, bem como a repercussão obtida foram únicas, o que se deve principalmente a sua posição singular entre a literatura e a música: participando ativamente dos dois universos, como escritor, músico e crítico, Hoffmann pôde contribuir para o estabelecimento de “uma nova linhagem de crítica musical”, sobretudo através da ponte estabelecida entre música e teoria romântica (VERMES, 2007, p. 13).

Publicada originalmente em 1810 no *Allgemeine musikalische Zeitung*, um dos primeiros periódicos dedicados exclusivamente à música, essa resenha foi mais tarde retrabalhada e unida à sua resenha aos *Trios* Op. 70, também de Beethoven, dando origem ao ensaio “A Música Instrumental de Beethoven”. Esse texto, por sua vez, foi posteriormente inserido na *Kreisleriana*, ciclo de textos composto de duas partes, com seis e sete textos, respectivamente, publicados na obra *Fantasiestücke in Callot's Manier* [Peças Fantásticas à maneira de Callot] entre 1814 e 1815.

Tanto a primeira quanto a segunda parte têm como personagem central o mestre de capela Johannes Kreisler, a quem é atribuída a autoria dos textos. Trata-se de uma espécie de autobiografia, por meio da qual o leitor pode acompanhar as reflexões de Kreisler sobre música, bem como do percurso de aprendizagem desse personagem que reapareceria posteriormente em outras obras do autor, como no romance *Lebensansichten des Katers Murr* [Reflexões do Gato Murr] e no conto *Der goldene Topf* [O Vaso de Ouro], em que é apenas mencionado.

Assim como o ensaio referido, outros artigos publicados no *Allgemeine musikalische Zeitung* fazem parte da *Kreisleriana*, o que confere à obra uma mescla entre elementos de ficção e de crítica musical: se por um lado há a escrita autobiográfica não linear do músico Kreisler, por outro há a reflexão de caráter filosófico sobre música, especialmente sobre sua natureza e importância com base nos pressupostos do pensamento romântico.

Como desafios de sua linguagem, podemos citar não só o vocabulário especializado do campo da música, mas também o emprego frequente do humor e da ironia, que só podem ser devidamente compreendidos se levarmos em conta as referências trazidas pelo autor, a contextualização de suas reflexões, bem como a ligação entre os diversos textos do ciclo. Vermes aponta para a existência de um “humor codificado, cuja identificação depende da perspicácia do leitor e do estabelecimento de um diálogo entre as diversas partes da coleção” (2007, p. 121-122).

A relevância da tradução para o português brasileiro diz respeito, principalmente, à importância da obra dentro do movimento romântico, tanto para o estabelecimento de um novo tipo de crítica musical quanto para o diálogo filosófico entre a música e o pensamento desenvolvido no âmbito da literatura. As relações da obra de Hoffmann com a música e sua contribuição para a crítica musical têm sido bastante exploradas também fora do contexto acadêmico dos países de língua alemã: em língua inglesa, foi publicada na coletânea *E.T.A. Hoffmann's Musical Writings*, em 1989, traduções da *Kreisleriana*, de *Der Dichter und der Komponist* [O Poeta e o Compositor] e de algumas resenhas de crítica musical (CHARLTON, 2003). Além das traduções, é apresentado um estudo crítico desses escritos a partir da síntese das pesquisas feitas na área.

Por muito tempo, a recepção da obra de Hoffmann no Brasil concentrou-se majoritariamente no aspecto fantástico, presente na maioria dos contos já traduzidos e, conseqüentemente, mais difundidos. Nas últimas décadas, observamos uma mudança nesse enfoque, visto que algumas pesquisas (cf. VERMES, 2007; VIDEIRO, 2009) e traduções (como a do romance *Kater Murr*, por Maria Aparecida Barbosa) revelam a preocupação com a dimensão musical da obra de Hoffmann. Entretanto, há a necessidade de aprofundar a

compreensão da reflexão sobre música presente em sua obra, bem como de torná-la mais acessível ao leitor brasileiro.

Em 2012, uma tradução do ensaio “A Música Instrumental de Beethoven” (texto n. 4 da primeira parte da *Kreisleriana*), por Bruno de Carvalho, foi apresentada na revista *Literatura e Sociedade* e, em 2017, outros fragmentos foram incluídos em uma coletânea de textos de Hoffmann, publicada pela editora Estação Liberdade, com tradução de Maria Aparecida Barbosa. Nessa coletânea, encontra-se o texto n. 1 “Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden” (do qual foram suprimidas algumas partes), além de pequenos excertos dos textos n. 2 e 4. Se por um lado essa tradução parcial cumpre com seu papel de introduzir a obra ao público brasileiro, por outro ela apresenta apenas uma pequena mostra, deixando de lado textos importantes.

Dessa forma, este trabalho tem como objetivo a produção de uma tradução comentada da primeira parte da *Kreisleriana*, composta de seis textos, cujo processo tradutório terá como base uma análise textual detalhada dos textos, aliada ao estudo preliminar a partir da fortuna crítica da obra. Pretende-se produzir uma tradução que coloque em relevo a crítica musical e a reflexão sobre música desenvolvida no texto e que possa, assim, propiciar futuras discussões sobre a obra no contexto acadêmico brasileiro.

Como pilar da tradução a ser realizada, escolhemos as teorias e reflexões inseridas no interior da abordagem funcional dos Estudos da Tradução. Também chamada de *Estudos Funcionais da Tradução*, a escola funcional foi desenvolvida na Alemanha, a partir do final da década de 70 e ao longo da década de 80, em uma reação às abordagens linguísticas, predominantes na discussão sobre tradução. Diante do aumento do número de institutos de formação de tradutores e intérpretes na Alemanha, após a Segunda Guerra Mundial, e diante das deficiências das teorias da época, incapazes de auxiliar os tradutores em sua prática, surge a necessidade de elaboração de novos modelos teóricos, “capazes de unir teoria, prática e didática da tradução” (MOREIRA, 2014, p. 128).

Assim, no lugar do critério de *equivalência*, comum àquelas teorias de abordagem linguística – critério que, como já observavam diferentes teóricos da tradução da época, impunha ao tradutor um ideal irrealizável e conferia ao texto de partida a posição de único parâmetro para tradução – é sugerida como critério para as escolhas tradutórias a *função* que o texto de chegada deve exercer em seu contexto de recepção. Desse modo, o tradutor deveria, segundo a proposta funcionalista, se esforçar por produzir um texto funcionalmente adequado, o que significa que não eram mais somente os aspectos do texto de partida que determinavam a estratégia de tradução, mas principalmente o propósito do texto de chegada.

Essa nova proposta, desenvolvida inicialmente por Hans Vermeer, procurava enxergar a tradução dentro de seu contexto cultural e dar aos fatores da recepção uma posição de destaque. Ao lado de outras teorias como as da vertente descritivista, que buscavam estudar o fenômeno tradutório em sua inserção na cultura receptora, a abordagem funcional marcou uma mudança de paradigma que ficou conhecida como a “virada cultural” dos Estudos da Tradução (cf. HERMANS, 1985; SNELL-HORNBY, 2006). Segundo Azenha, pode-se falar em uma mudança de um olhar retrospectivo, em que “o texto de partida é considerado o parâmetro por excelência para o estabelecimento dos critérios de avaliação da tradução”, para um olhar prospectivo, voltado à recepção da tradução (2010, p. 40).

Por outro lado, ao tratar das especificidades da tradução literária, Paulo Henriques Britto (2012, p. 24) aponta para o fato de que o questionamento da noção de equivalência levou a uma radicalização dessa atitude prospectiva. O autor critica as tendências recentes das teorizações sobre tradução de enfatizar a liberdade total do tradutor, para as quais seria possível até mesmo subverter o sentido do texto original. Ao invés de apenas relativizar a busca por fidelidade na tradução, elas teriam negado por completo a necessidade de o tradutor se ater ao texto de partida. De fato, há muitas abordagens que adotam uma postura extrema quanto à prospectividade e mesmo algumas contribuições funcionalistas chegaram perto dessa radicalização. Porém, algumas propostas funcionalistas como o modelo de análise textual de Christiane Nord e seu conceito de “lealdade” (1989; 2009) mostram uma tentativa de encontrar uma posição que concilie essas duas perspectivas: ter como guia o propósito da tradução, mas sem deixar de lado o olhar detalhado para as características do texto de partida. A análise textual deveria ser feita tendo em vista não somente os aspectos do texto de partida, mas também o propósito e contexto da tradução, resultando na definição da estratégia tradutória.

Apesar de a abordagem funcional propor, desde o seu início, teorias que se apliquem a textos pertencentes a qualquer gênero textual, trata-se de uma abordagem que é normalmente associada à tradução de textos pragmáticos. Isso ocorre, provavelmente, pelo enfoque dado ao caráter prospectivo, cuja consideração nas teorias tradicionais voltadas à tradução literária é rara ou mesmo inexistente. Na maioria dos casos, espera-se que um texto literário seja “fiel” ao original, apresentando uma reprodução de suas características formais e semânticas. Entretanto, mesmo que a tentativa de produzir uma tradução que seja a mais próxima possível do original possa ser uma meta legítima na tradução literária, nos parece inadequado pautá-la exclusivamente nessa meta, sem levar em conta critérios também relevantes ligados ao contexto de recepção e desconsiderando, com isso, contribuições importantes dos Estudos da Tradução.

Como mencionado, outras abordagens como a vertente descritivista também enfatizam o caráter prospectivo da atividade tradutória, tendo como objeto de estudo a tradução literária. Como nosso objetivo é a produção de uma tradução e a reflexão sobre o processo tradutório a partir dela (e não a descrição de uma tradução já pronta), essas teorias descritivistas, mesmo que voltadas à tradução literária, não podem nos ajudar. Precisamos de teorias que, ao mesmo tempo, sejam voltadas à prática de tradução e que levem em conta a prospectividade do processo tradutório, sem apresentar uma posição radical quanto à importância do texto de partida, como é o caso de outros posicionamentos teóricos. A escolha da abordagem funcional justifica-se por esses critérios, além do fato de suas teorias terem sido elaboradas para lidarem com textos dos mais variados gêneros, inclusive literários.

Portanto, além do objetivo de produzir uma tradução funcionalmente adequada da *Kreisleriana* que possa viabilizar a recepção da crítica musical de Hoffmann no contexto brasileiro, outro objetivo é testar e discutir a aplicabilidade da abordagem funcional na tradução literária, em especial do modelo de análise textual proposto por Nord, visto que há no Brasil ainda poucos trabalhos de tradução comentada de textos literários que tenham como principal referencial teórico as teorias funcionalistas. Pretendemos investigar, por meio da reflexão sobre o processo tradutório, as possibilidades de conciliar as posturas retrospectivas e prospectivas na tradução de literatura.

No capítulo 1 serão apresentados inicialmente alguns aspectos biográficos do autor, ligados a sua atividade musical e literária, que nos permitirão compreender seu posicionamento e nos auxiliarão na contextualização da obra. Em seguida, trataremos dos principais elementos da teoria romântica que exerceram influência na crítica musical de Hoffmann e na *Kreisleriana*, assim como a ligação entre essa base teórica e a situação da música e da crítica musical no final do século XVIII e início do século XIX. E, por fim, apresentaremos um breve panorama das questões presentes na *Kreisleriana*, como também dos aspectos relacionados à sua gênese, de forma a possibilitar a análise textual que, juntamente com esse estudo introdutório, servirá de base à tradução.

O capítulo 2 será dedicado à base teórica da tradução, em que serão expostos os principais aspectos da abordagem funcional. Tendo em vista a dificuldade de enquadrar os textos da *Kreisleriana* em um gênero textual específico, já que se encontram na fronteira entre literatura e crítica musical, trataremos mais especificamente das visões funcionalistas acerca da relação entre gênero textual e estratégia de tradução. Além disso, abordaremos o papel da análise textual na definição da estratégia.

No capítulo 3 será feita a análise textual preliminar do texto de partida com base no modelo de análise elaborado por Christiane Nord. A partir da localização dos aspectos mais relevantes do texto segundo o escopo da tradução, bem como de suas principais dificuldades, será definida a estratégia que adotaremos no processo tradutório.

No capítulo 4, demonstraremos como a base teórica apresentada no capítulo 2 e a estratégia de tradução definida no capítulo 3 atuaram no processo tradutório, moldando a forma com que lidamos com os problemas de tradução localizados na análise.

Por fim, será apresentada a tradução da *Kreisleriana* Nro. 1-6, como produto e ao mesmo tempo como objeto dos estudos desenvolvidos nesta pesquisa de mestrado.

Capítulo 1

E. T. A. Hoffmann e a *Kreisleriana*

1.1. E. T. A. Hoffmann: escritor, músico e crítico

Nascido em 1776, em Königsberg, cidade da Prússia, hoje Kaliningrado, Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann dedicaria praticamente sua vida inteira às artes, mais particularmente à música e à literatura. Sua paixão pela música seria marcada até mesmo em seu nome: aos 28 anos, Hoffmann substitui “Wilhelm” por “Amadeus”, em homenagem ao compositor Wolfgang Amadeus Mozart, cunhando assim o nome que ficaria conhecido pela posteridade como pertencente àquele que foi um dos maiores escritores de contos fantásticos, representativos do romantismo alemão.

Desse modo, não é de se estranhar que a obra literária de E. T. A. Hoffmann seja permeada por temas e personagens do universo musical: já em sua primeira obra literária, o conto *Ritter Gluck: Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809* [Cavaleiro Gluck: Uma lembrança do ano 1809], publicado na coletânea *Fantasiestücke* (1814), encontramos o compositor alemão Christoph Willibald Ritter von Gluck como um dos personagens, por meio da qual Hoffmann estabelece uma reflexão sobre o processo de criação e recepção de obras musicais, entre outros temas que também estariam presentes em seus escritos “musicais” posteriores (cf. KNÖFERL, 2015, p. 15).

Assim como muitos dos textos da *Kreisleriana*, esse conto havia sido inicialmente publicado no *Allgemeine musikalische Zeitung* (AMZ), um dos principais periódicos da época especializados em música, o que sinaliza o fato de que a atividade literária profissional de Hoffmann teve início no mesmo contexto de sua atividade de crítica musical. Vemos, portanto, que a abordagem das questões estético-musicais em seus textos literários ganha direcionamento e consistência a partir das atividades de composição e crítica musical exercidas pelo autor, as quais, por sua vez, foram possíveis graças à formação musical intensa, recebida por ele desde sua infância.

Segundo algumas fontes (cf. CHARLTON, 1989, p. 5), Hoffmann teria iniciado sua prática de piano com seu tio Otto Wilhelm e, posteriormente, tido aulas com C. G. Richter, um excelente intérprete de Bach, aprendido harmonia e violino com C. Glatau e contraponto com C. W. Podbielski, intelectual conhecido e organista da Catedral de Königsberg. Apesar do

talento demonstrado desde cedo, Hoffmann seguiu a carreira de jurista, que lhe garantiu segurança econômica e social e lhe permitiu seguir, paralelamente, a carreira literária e musical. Segundo Kremer, esse caminho era tão comum entre os escritores, devido à estabilidade e prestígio que proporcionava, que é até mesmo possível falar de uma “geração de escritores-juristas”, que teria marcado a vida literária na Alemanha à época do romantismo (2007, p. 12).

Mesmo com as obrigações que exigia sua formação como jurista e, mais tarde, seu trabalho no tribunal, a dedicação às artes sempre foi uma constante em sua vida. Durante o período em que cursou Direito na Universidade de Königsberg (1792-1795), Hoffmann deu aulas de música e escreveu suas primeiras composições. Também nesse período, ele teria se dedicado à prática de pintura e, entre 1795 e 1796, escrito suas primeiras obras literárias, os romances *Cornaro: Memoiren des Grafen Julius von S.* [Cornaro: Memórias do Conde Julius von S.] e *Der Geheimnisvolle* [O Misterioso], que, como outros escritos, não foram conservados. É assim que podemos identificar nas cartas escritas neste período a seu amigo de infância Theodor Gottlieb von Hippel, a sua paixão pela literatura, pela pintura e, principalmente, pela música. Constantemente, em suas cartas, Hoffmann acentua a unidade das artes: “Meine Musik – mein Malen – meine Autorschaft” [minha música – minha pintura – minha autoria] (apud STEINECKE, 2009, p. 3), unidade que posteriormente marcaria não só sua escrita literária, como vimos acima, mas também suas obras musicais, em que percebemos sua intensa relação com o universo literário, em especial na produção operística, como a ópera *Undine* (1814), baseada no conto de Friedrich de la Motte Fouqué.

Os anos iniciais do exercício de sua carreira jurídica foram marcados pelo esforço em conciliar suas atividades no tribunal com sua carreira musical. Em sua primeira estadia em Berlim, onde trabalhou como estagiário no supremo tribunal [Kammergericht] entre 1798 e 1800, Hoffmann pôde dar continuidade aos estudos de composição, por meio de aulas com o compositor Johann Friedrich Reichardt e, assim, compor sua primeira obra musical de maiores proporções, o *Singspiel Die Maske* [A máscara]. Em Poznán (1800-1802), onde trabalhou como juiz e conselheiro do governo [Regierungsrat], ele compôs a música para o *Singspiel* de Goethe *Scherz, List und Rache* [Gracejo, Astúcia e Vingança], apresentada várias vezes, além de sonatas, um oratório, uma missa e algumas outras peças. Também em Varsóvia, para onde se mudou em 1804, Hoffmann trabalhava na parte da manhã no tribunal e, durante o resto do dia, se dedicava à música: além de ter composto uma série de obras (uma ópera, uma missa, uma sinfonia, bem como a música para o *Singspiel* de Clemens Brentano *Die lustigen Musikanten*), realizou apresentações como regente e ajudou a fundar a Sociedade Musical, que se tornou em pouco tempo centro da cena musical de Varsóvia.

Com a perda de seu cargo e sua casa, devido à invasão das tropas napoleônicas em 1806, Hoffmann precisou se mudar novamente para Berlim, enquanto sua esposa e sua pequena filha, que faleceria pouco tempo depois, permaneciam em casa de parentes em Poznań. Após um período de desemprego e aperto financeiro, Hoffmann conseguiu em 1808 o cargo de diretor musical de um teatro em Bamberg, o que fez com que a música se tornasse, então, o centro de sua vida. Apesar de não ter permanecido muito tempo no cargo por conta de problemas com os integrantes da orquestra, consegue se estabelecer no cenário musical, passando a trabalhar como compositor ocasional do teatro e como professor de piano e de canto.

É nessa época que Hoffmann se torna profissionalmente ativo como escritor. Em 27 de janeiro de 1808, ele escreve em seu diário: “Minha carreira literária parece ter começado” (apud LIEB, 2015, p. 3). Partindo de sua experiência como compositor e regente, Hoffmann publica no periódico AMZ, localizado em Leipzig, o conto *Ritter Gluck* (1809) e começa, a partir de então, a escrever resenhas para a mesma revista, como a resenha à *Quinta Sinfonia* de Beethoven, publicada em 1810.

Entre 1809 e 1814, Hoffmann escreveu cerca de 30 resenhas sobre obras musicais (ao todo, somam-se pouco mais de 50 resenhas), quase todas para o AMZ. Somente após ter se firmado como crítico musical de certo renome é que ele pôde publicar outras obras literárias na revista (cf. LIEB, 2015, p. 3), como alguns dos textos da *Kreisleriana* e outros que mais tarde também estariam presentes na *Fantasiestücke*, entre eles o conto *Don Juan* (1813), que igualmente tem como ponto central a música. Sua atividade literária profissional nasceu, portanto, de sua carreira como músico, assim como sua crítica musical teve como ponto inicial sua escrita literária. A respeito da íntima relação de suas obras literárias e a música, Günzel comenta:

Através da música é que Hoffmann se torna poeta, ela ficou sendo a *condito sine qua non* para toda a sua existência artística. Um dos diversos equívocos, aos quais foi sujeitada a sua obra poética mais tarde, foi a sua absolutização e tentativa de avaliá-la e compreendê-la através de pontos de vista puramente literários, a ponto de se ter esquecido completamente o músico a ser descoberto por trás do escritor (GÜNZEL, 1979, p. 11 apud RUTHNER, 2016, p. 17, tradução de Simone Ruthner).

No período em que a maioria dos textos da *Kreisleriana* foi escrita e publicada, Hoffmann dedicou-se intensamente à composição, à crítica musical e à escrita literária, além de ter trabalhado paralelamente como diretor musical em Dresden e em Leipzig, entre 1813 e 1814. Algumas das principais obras literárias e musicais de Hoffmann provêm dessa fase, como

a ópera *Undine*, os contos *Der goldene Topf* [O vaso de ouro], *Der Magnetiseur* [O magnetizador] e *Die Automate* [Os autômatos].

Após ser despedido do cargo de diretor musical e, consequentemente, ver-se em precária condição financeira, Hoffmann volta a servir ao Estado como juiz, mudando-se com a esposa para Berlim, onde permanece até sua morte em 1822. Apesar do trabalho diário no tribunal, a maior parte de sua obra literária foi publicada nesse período, como o romance *Lebens-Ansichten des Katers Murr* [Opiniões do gato Murr sobre a vida] (1819-21), em que vemos não só o reaparecimento do compositor Johannes Kreisler, mas também a abordagem de algumas das questões que são centrais na *Kreisleriana*, como o valor transcendente da música e a falta de sensibilidade da sociedade burguesa para as artes (cf. VOLOBUEF, 1999, p. 48).

Assim, o diálogo estabelecido entre as instâncias musical e literária, a partir da experiência artística multifacetada de Hoffmann, seria o alicerce não somente dos textos literários de início de carreira, publicados nos mesmos periódicos de suas resenhas, mas também se faria presente em suas obras posteriores, já na fase madura de seu percurso literário. Nesse sentido, a *Kreisleriana* pode ser considerada um dos primeiros pontos de encontro entre essas duas instâncias, mais particularmente entre a reflexão estética desenvolvida no contexto do romantismo alemão e as questões que se colocavam no âmbito da crítica musical.

1.2. Os textos da *Kreisleriana*

O percurso profissional de Hoffmann nos mostra que sua escrita literária e sua atividade de crítica musical estiveram intrinsecamente ligadas. Seus escritos críticos sobre música revelam não só a habilidade literária do autor, mas também uma consciência sobre o pensamento filosófico-literário da época que deriva de sua íntima relação com literatura, do mesmo modo como vários de seus contos espelham sua condição de crítico musical, apresentando, muitas vezes, reflexões acerca das mesmas questões tratadas em seus escritos críticos.

Uma de suas obras em que os limites entre crítica musical e literatura encontram-se mais difusos é a *Kreisleriana* (1814-1815), em cujos textos podemos localizar, na voz da personagem Johannes Kreisler, a discussão sobre questões relevantes para a crítica musical de sua época. Como vimos, a maioria desses textos teve sua primeira publicação em periódicos especializados em música antes de serem reunidos e publicados em conjunto na *Fantasiestücke* (1814-15), como é o caso do texto n. 1 “Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden” [Os sofrimentos musicais do mestre de capela Johannes Kreisler], publicado no AMZ em 1810, e o

texto n. 3 “Gedanken über den hohen Wert der Musik” [Reflexões sobre o elevado valor da música], publicado no mesmo periódico em 1812, com o título de “Des Kapellmeisters, Johannes Kreislers, Dissertatiuncula über den hohen Werth der Musik”. Já o texto n. 4 “Beethovens Instrumentalmusik” [A música instrumental de Beethoven], publicado em 1813 no *Zeitschrift für die elegante Welt* (ZEW), está ainda mais ligado à crítica musical, tendo sido elaborado a partir das resenhas à *Quinta Sinfonia* e aos *Trios Op. 70* de Beethoven, publicadas no AMZ em 1810 e 1813, respectivamente.

Não só a maioria dos textos da *Kreisleriana*, mas também a maior parte dos escritos críticos de Hoffmann foi publicada no AMZ. Com sede em Leipzig, o AMZ foi fundado pela editora Breitkopf & Härtel em 1778 e existiu até 1848. É considerado o mais importante periódico musical do final do século XVIII e início do XIX, chegando a ter cerca de 130 colaboradores nos primeiros dez anos de sua existência (cf. VERMES, 2007, p. 39). A importância desse periódico reside, entre outros motivos, em seu papel de divulgação das novas ideias sobre a música, em especial das obras instrumentais de Beethoven: a primeira década do periódico foi voltada, primordialmente, para a “aceitação do gênio de Beethoven como algo a ser considerado para além de critérios normais” (CHARLTON, 1989, p. 14) e foi, em parte, através da tentativa de entender sua música que o romantismo musical começou a se articular.

Nas resenhas dedicadas às obras de Beethoven, e, conseqüentemente, no texto da *Kreisleriana* que parte dessas resenhas, Hoffmann defende, a partir da análise e defesa da música de Beethoven, a música instrumental como “a mais romântica de todas as artes”, “a única verdadeiramente romântica, pois sua única ocupação é o infinito” (HOFFMANN, 2006, p. 52), o que nos remete diretamente ao bojo da reflexão estética realizada no primeiro romantismo (*Frühromantik*), por escritores como F. Schlegel e Novalis. Assim, ao buscar justificar a genialidade de Beethoven, Hoffmann aborda a discussão que se colocava no âmbito da crítica musical acerca da música instrumental e de sua autonomia estética, bem como do processo de criação do gênio, estabelecendo “um elo entre a crítica romântica – que não encontrara inicialmente um repertório romântico musical equivalente – e uma música na qual tal abordagem é plenamente pertinente” (VERMES, 2007, p. 41).

Também no centro de toda a *Kreisleriana* está a defesa da música como arte romântica (em especial a instrumental, mas não somente), o que seria, em última análise, segundo Charlton (cf. 1989, p. 7), o objetivo final de todo escrito de Hoffmann sobre música. Essa defesa, por um lado, está relacionada à valorização estética da música instrumental, gênero que era até pouco tempo considerado inferior e que, com o processo de autonomização da música e de sua legitimação estética, que se desenvolvia desde as últimas décadas do século XVIII, foi levado

à condição de arte mais elevada (cf. VIDEIRA, 2009, p. 3). Por outro lado, vemos que, na *Kreisleriana*, Hoffmann não se restringe à valorização da música instrumental, buscando defender o caráter elevado (e até mesmo sagrado) da música em geral, diante da insensibilidade do filisteu – nome pejorativo usado para designar o burguês – que a utilizava como mero meio de entretenimento. Essa defesa está, por sua vez, ligada ao processo citado de autonomização e legitimação da música, o que será apresentado de forma sucinta no item 3 deste capítulo, em que abordaremos a dimensão crítica da *Kreisleriana*. Já a relação da figura do artista e a do filisteu será abordada brevemente no item 4.

Publicados de forma esparsa nos periódicos AMZ e ZEW, os textos de Hoffmann que tinham em comum, principalmente, essa abordagem em relação à música, além do caráter literário, foram reunidos e publicados em conjunto na primeira parte da *Kreisleriana* (denominada *Kreisleriana Nro. 1-6*), inserida no primeiro volume da obra *Fantasiestücke in Callot's Manier* [Peças fantásticas à maneira de Callot], de 1814. Assim como a introdução, os textos “Ombra adorata!” e “Der vollkommene Maschinist” (n. 2 e n. 6) foram publicados pela primeira vez na *Fantasiestücke*, enquanto os outros quatro já haviam tido a primeira publicação nos periódicos. Entretanto, apesar dos textos “Beethovens Instrumentalmusik” e “Höchst zerstreute Gedanken” (n. 4 e n. 5) terem sido publicados primeiramente na ZEW, há registros de que Hoffmann já previa sua inserção no conjunto da *Kreisleriana* (cf. GESS, 2015a, p. 16).

Somente em 1815, no quarto volume da mesma coleção, é publicada a segunda parte (igualmente com seis textos¹). Diferentemente da primeira, todos os textos da segunda parte foram concebidos já com vista à publicação na *Fantasiestücke*, apesar de alguns terem aparecido antes nos periódicos *Die Musen* e AMZ. Em 1819 é lançada uma edição revisada em dois tomos, sendo que as duas partes da *Kreisleriana* permanecem em volumes distintos. As tabelas a seguir apresentam informações mais detalhadas sobre o local e data da primeira publicação dos textos²:

¹ As duas cartas da segunda parte da *Kreisleriana* podem ser consideradas pertencentes a um mesmo texto, tendo sido publicadas juntas no jornal *Die Musen*. Um argumento a favor dessa numeração está na simetria resultante entre as duas partes da *Kreisleriana* (cf. GESS, 2015b, p. 35).

² Informações sobre os locais e datas de publicação a partir de Charlton (1989).

Tabela 1: Textos da primeira parte da *Kreisleriana*

Título	Local da primeira publicação	Data da primeira publicação
(1) <i>Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden</i>	AMZ, xii	26.9.1810
(2) <i>Ombra adorata!</i>	<i>Fantasiestücke</i> , i	1814
(3) <i>Gedanken über den hohen Wert der Musik</i>	AMZ, xiv	29.7.1812
(4) <i>Beethovens Instrumentalmusik</i>	ZEW	9-11.12.1813
(5) <i>Höchst zerstreute Gedanken</i>	ZEW	4-8.1.1814
(6) <i>Der vollkommene Maschinist</i>	<i>Fantasiestücke</i> , i	1814

Tabela 2: Textos da segunda parte da *Kreisleriana*

Título	Local da primeira publicação	Data da primeira publicação
(7) <i>I. Brief des Barons Wallborn an den Kapellmeister Kreisler</i> <i>II. Brief des Kapellmeisters Kreisler an den Baron Wallborn</i>	<i>Die Musen</i> , iii	1814
(8) <i>Kreislers musikalisch-poetischer Klub</i>	<i>Fantasiestücke</i> , ii	1815
(9) <i>Nachricht von einem gebildeten jungen Mann</i> ³	AMZ, xvi	16.3.1814
(10) <i>Der Musikfeind</i>	AMZ, xvi	1.6.1814
(11) <i>Über einen Ausspruch Saccinis und über den sogenannten Effekt in der Musik</i>	AMZ, xvi	20.7.1814
(12) <i>Johannes Kreislers Lehrbrief</i>	<i>Fantasiestücke</i> , ii	1815

Um dos eixos centrais que une esses textos é o mestre de capela Johannes Kreisler, personagem criado por Hoffmann para o AMZ e usado por ele para assinar alguns de seus textos (os textos n. 3, 5 e 9 da *Kreisleriana*), dando nome ao ciclo. Na introdução à primeira parte, por meio da figura do editor, Kreisler é apresentado como um regente e compositor sobre o qual se sabe muito pouco: apenas sobre seu excesso de fantasia e suposta loucura, como também que desaparecera misteriosamente, deixando como espólio somente alguns escritos esparsos, que seus amigos decidem compartilhar. Em meio às reflexões sobre música, desenvolvidas nos

³ Publicado na AMZ com o título *Nachricht von einem gebildeten, jungen Mann. Aus den Papieren des Kapellmeisters, Johannes Kreisler.*

escritos através da voz de Kreisler⁴, o leitor recebe fragmentos da história do mestre de capela que não permitem a reconstrução de sua trajetória, permanecendo fragmentária até o fim.

Mesmo que seus textos tenham origens diversas, é possível localizar uma unidade na *Kreisleriana*, não só na figura de Kreisler, constante em todo o ciclo, mas, principalmente, em seus motivos e temas abordados. Na primeira parte, por exemplo, o texto n. 1 (“Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden”) apresenta o contraste entre o valor dado pelo artista à arte e a incompreensão da sociedade burguesa, que a relega à categoria de mero entretenimento. Esse mesmo tema é retomado no texto n. 3 (“Gedanken über den hohen Wert der Musik”), dessa vez em tom irônico. Ainda na primeira parte, o texto n. 2 (“Ombra adorata!”) trata de um tema que reaparecerá também no texto n. 4 (“Beethovens Instrumentalmusik”): o caráter sublime da música e sua relação com um reino espiritual [Geisterreich], livre das misérias terrenas.

Também os textos da segunda parte estão intimamente ligados àqueles da primeira (cf. CHARLTON, 1989; GESS, 2015b): a introdução à segunda parte retoma e desenvolve circunstâncias do desaparecimento de Kreisler que havia sido mencionado na introdução à *Kreisleriana* Nro. 1-6; a carta do Barão Wallborn a Kreisler (n. 7) retoma pontos apresentados no texto n. 1 quanto à condição do artista; os textos n. 9 (“Nachricht von einem gebildeten jungen Mann”) e n. 10 (“Der Musikfeind”) assemelham-se, em sua crítica ao virtuosismo vazio, à sátira sobre as opiniões do filisteu no texto n. 3; o texto n. 2 e o n. 8 (“Kreislers musikalisch-poetischer Klub”) tratam igualmente de experiências musicais específicas de Kreisler, enquanto os textos n. 4 e n. 11 (“Über einen Ausspruch Saccinis und über den sogenannten Effekt in der Musik”) são reflexões em tom mais sério e objetivo sobre a música instrumental e a ópera moderna, respectivamente⁵.

Veremos, porém, que a unidade da *Kreisleriana* vai ainda além de sua temática e se revela igualmente em sua dimensão literária. Apesar de terem sido concebidos no contexto da crítica musical, em que a discussão sobre música está em primeiro plano, os textos da *Kreisleriana* são, por fim, inseridos em um contexto em que o caráter literário é predominante, estando ao lado de obras literárias que não haviam sido publicadas em periódicos musicais, como *Der goldene Topf*. Assim, por detrás da *Kreisleriana*, há intenções literárias colocadas desde o “prefácio” de Hoffmann sobre o estilo de Jacques Callot e que se delineiam por entre

⁴ Apesar de ser possível localizar a voz autoral de Kreisler nos textos da primeira parte, mesmo naqueles em que prevalece o tom irônico, há certa ambiguidade quanto à autoria dos textos na segunda parte, com referências a Kreisler na terceira pessoa (cf. CHARLTON, 1989, p. 26; CHANTLER, 2006).

⁵ Como nosso objetivo está na tradução dos textos que compõe a primeira parte, abordaremos aspectos da segunda parte somente na medida necessária para o entendimento dos textos a serem traduzidos.

todas as obras da *Fantasiestücke*. Em muitos de seus aspectos formais podemos encontrar, desse modo, um diálogo não somente com o estilo de Callot, mas também com o programa romântico de uma “poesia universal progressiva” (o que será abordado no item 1.4.).

Assim, tanto a dimensão crítico-musical quanto a dimensão literária da *Kreisleriana* devem ser igualmente consideradas no estudo da obra, tendo em vista que uma depende, inclusive, da outra: a crítica musical de Hoffmann é, sobretudo, uma *crítica expressa como literatura*, que exerceria influência em compositores-críticos como Schumann, que, como Hoffmann, estavam empenhados no estabelecimento de uma nova crítica musical e em defender a música do “filistinismo” burguês (VERMES, 2007, p. 14). Ao mesmo tempo, vemos que a união de crítica e literatura está em consonância com o projeto literário romântico, que tem como um de seus aspectos a dissolução da fronteira entre os gêneros. A seguir, desenvolveremos, de forma introdutória, alguns pontos relacionados a essas duas dimensões que serão relevantes para o estabelecimento da postura tradutória.

1.3. Dimensão crítico-musical: A música como arte romântica

Ao longo do século XVIII, as mudanças de ordem social ligadas à consolidação de uma classe média burguesa refletiram sobremaneira na forma de produção e consumo de música e de arte em geral. Assim como ocorreu com o desenvolvimento do “mercado literário”, estimulado pelo amplo crescimento do público leitor, o desenvolvimento da indústria musical – com a crescente demanda de aulas de música e concertos (e, com isso, maior venda de partituras, fabricação de instrumentos etc.) – acarretou mudanças na posição social do compositor, bem como em sua relação com o público. Se por um lado, o artista, que antes estava circunscrito nos domínios de uma corte ou de círculos religiosos, havia conquistado a possibilidade de maior independência e *status* social, por outro, tinha agora sua arte sujeita às leis de mercado e via-se, desse modo, propenso a buscar o agrado do público, continuando, portanto, sem autonomia para a criação de suas obras (cf. WILLIAMS, 1969).

Embora a música fosse tida pela classe burguesa como elemento importante na formação do indivíduo, o que inclusive foi um dos principais fatores que impulsionaram o desenvolvimento da indústria musical, ela acabou sendo tratada de forma supérflua pelo grande público, como qualquer outro bem de consumo. A crítica musical, dependente da existência da imprensa periódica e, conseqüentemente, do desenvolvimento dessa indústria musical, acompanhava os interesses do público, buscando igualmente na música “luxo, refinamento, fantasia e sentimento”, uma música que “mobiliza pelos sentidos” (VERMES, 2007, p. 33).

Segundo Vermes, se inicialmente o crítico era aquele “que traduzia a música ao público, tendeu a tornar-se alguém que traduzia o anseio do público em matéria de música” (2007, p. 40). Assim, embora devamos considerar o papel formativo do mercado e da crítica, quem por fim ditava as leis era o público, cujo gosto recaía nas obras de fácil apreensão.

No final do século XVIII, surge a tentativa, por parte de periódicos musicais como a AMZ, de reverter essa situação e elevar a discussão sobre música (cf. VERMES, 2007, p. 39-40). É assim que vemos como principal elemento de crítica musical na *Kreisleriana* a valorização da música frente a sua crescente banalização e simplificação. No texto “Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden”, por exemplo, encontramos a crítica explícita à forma como a sociedade burguesa se apropria da música: ao lado da mesa de carteados, do chá e ponche, toca-se um pouco de música para a exibição dos talentos e para a diversão dos presentes. Em meio a essa cena, o verdadeiro artista, que de fato compreenderia o valor da música, sofre impotente. Em “Gedanken über den hohen Wert der Musik”, é apresentado em forma de sátira o pensamento típico do filisteu sobre música, que, em conformidade com o pensamento iluminista, busca nela uma utilidade para a sociedade. A música é considerada, assim, apenas um meio de divertimento e distração nos momentos de lazer e descanso e, portanto, inferior às atividades “úteis” à sociedade.

A crítica à banalização da música por parte do público e ao tratamento superficial dado pela crítica musical setecentista configura-se na *Kreisleriana*, por um lado, na defesa da necessidade de reflexão e ponderação (tanto em seu processo criativo quanto em sua recepção) e, por outro, na defesa de seu caráter transcendente e espiritual. Esses dois aspectos estão, por sua vez, no centro do pensamento filosófico-literário romântico, e é justamente através do conceito de “romântico”, desenvolvido no âmbito da literatura, que Hoffmann expressa na *Kreisleriana* suas ideias sobre música. Segundo Schnaus, “Hoffmann utiliza o conceito ‘romântico’ como um patrimônio público literário e estético, sem explicá-lo ou defini-lo” e pressupõe, assim, “que se deva compreender esse conceito (que já tinha um longo processo de desenvolvimento) no sentido das correntes literárias do início de 1800 (Irmãos Schlegel, Tieck, Novalis)” (apud VIDEIRA, 2009, p. 148-149).

As novas configurações de produção e consumo de arte foram acompanhadas de uma “transformação radical nas ideias a propósito da arte, do artista e do lugar que lhes cabe na sociedade” (WILLIAMS, 1969, p. 55): ao lado do incipiente modo de tratar a arte como uma entre as diferentes formas especializadas de produção, desenvolve-se a reflexão sobre seu caráter superior e seu lugar próprio, em especial da literatura, frente às ciências e à filosofia. Desse modo, no final do século XVIII é desenvolvida uma literatura que, apoiada

principalmente no postulado de autonomia de Kant, se define a partir da “afirmação e estabelecimento da autonomia estética em oposição à determinação da finalidade [Zweckbestimmung] das ciências e à funcionalidade [Funktionalität] da literatura do Iluminismo” (KREMER, 2007, p. 89).

Assim, a partir de uma nova visão sobre o sujeito e a arte, em uma posição crítica perante os princípios do pensamento iluminista e contra a imposição dos padrões clássicos, começam a se delinear, na Alemanha, os contornos de uma literatura romântica através da reflexão realizada pelos integrantes do chamado Grupo de Jena, em especial, pelos irmãos Schlegel e Novalis, através de fragmentos publicados na revista *Athenäum* (1798-1800) e de outros escritos esparsos, reflexão que nasce da busca pela renovação estética da literatura e que acaba por convergir para o que será considerado a base teórica do romantismo alemão.

Apesar de o grupo não ter tido a intenção declarada de fundar o que chamamos de romantismo no sentido que a historiografia literária deu ao termo, eles reconheciam no adjetivo *romantisch* [romântico] alguns dos pontos centrais de seu pensamento e procuravam, assim, adotá-lo como forma de marcar esse conjunto de ideias sobre a literatura e da arte, que, longe de ser homogêneo, era constituído de uma pluralidade de perspectivas (PIKULIK, 2000, p. 71-73). Fazendo uso de uma palavra já então amplamente utilizada no âmbito da arte, eles partiram de suas conotações existentes e lhe imprimiram novos significados e valores, de forma a expressar seus pensamentos em torno de uma nova poesia “romântica”.

O termo *romantisch* tem sua origem na palavra *romance*, do francês⁶, que se referia a escritos em verso ou prosa em língua provençal, em especial romances de cavalaria [Ritterromane], uma literatura popular que tratava de aventuras, do tema amoroso e possuíam enredos mais “fantásticos”, o que dá origem ao conceito de “romance” como uma narrativa fantástica em prosa que não possui objetividade ou uma base histórica. Até meados do século XVIII, os termos *romantisch* ou *romanhaft* eram utilizados de forma negativa, designando textos literários exacerbadamente fantásticos e improváveis. Porém, eram utilizados também fora do âmbito da literatura, em relação a todos os objetos que tivessem a característica de fantástico e maravilhoso, em oposição àquilo que é da ordem do cotidiano e contrário à ordem clássica na arte (cf. KREMER, 2007, p. 40):

“Romântico” diz respeito não ao próximo, mas ao distante; não ao presente, mas ao passado; não ao rotineiro e comum, mas ao estranho; não ao reconhecível e explicável, mas ao escuro e inapreensível; não ao claro e preciso, mas ao vago, impreciso. E “romântico” diz respeito também a um ser humano que não possui

⁶ Correspondente ao termo “romança”, em português.

sentido de realidade, mas devaneia, sonha, confia mais em sua imaginação do que em sua razão (PIKULIK, 2000, p. 75, tradução nossa)⁷.

Portanto, vemos já nesse uso da palavra *romantisch* algumas das características que estariam presentes na literatura romântica e na reflexão sobre ela: a imprecisão e a falta de clareza, o noturno, a ênfase na imaginação. Em *Brief über den Roman* (1800), F. Schlegel se refere ao conceito de “romântico” do seguinte modo: “Pois, segundo meu ponto de vista e no meu modo de falar, romântico é justamente o que nos apresenta um conteúdo sentimental em uma forma da fantasia”. (SCHLEGEL, 1994, p. 65). Segundo Kremer (2007, p. 41), a “forma da fantasia” se refere aqui a um estilo contrário à ordem clássica, um estilo marcado pela liberdade em relação às regras, uma recusa à clareza e às formas que representam completude. Também a matéria sentimental, entendida aqui como a expressão da subjetividade, sugere uma oposição à objetividade e à representação do belo na poesia antiga, e seria algo próprio da poesia moderna⁸.

Ligado à subjetividade, está seu caráter reflexivo, que estaria no cerne da “poesia romântica” de F. Schlegel, em especial no que se refere ao seu conceito de *Transzendentalpoesie*, como exposto no fragmento 238, do *Athenäum*. Trata-se de uma poesia (ou uma literatura) que, assim como a *Transzendentalphilosophie* de Kant, deve refletir sobre as condições de suas próprias possibilidades e “expor também a si mesma em cada uma de suas exposições e em toda parte ser, ao mesmo tempo, poesia e poesia da poesia” (SCHLEGEL, 1997, p. 89). Assim, ao fazer da literatura ao mesmo tempo sujeito e objeto dela mesma, coloca-se como seu principal atributo a autorreflexão e autocrítica.

Desse modo, ao contrário da concepção original de “romântico” como aquilo que tende mais à irracionalidade, à desordem e à falta de ponderação, a poesia romântica revela uma necessidade de reflexão que se expressa em vários de seus aspectos, como a ironia romântica: Segundo Behler (1971, p. 65), a ironia romântica teria como característica um movimento de reflexão, que estaria ligado à “auto aniquilação”, em oposição à inspiração criativa. Essa

⁷ As traduções apresentadas nas citações são de nossa autoria, salvo indicação contrária. No original: “Als ‘romantische’ wirkt nicht das Nahe, sondern das Ferne; nicht das Gegenwärtige, sondern das Vergangene; nicht das Alltägliche und Gewöhnliche, sondern das Sonderbare; nicht das Erkennbare und Erklärliche, sondern das Dunkle und Unbegreifliche; nicht das deutlich Bestimmte, sondern das Vage, Unbestimmte. Und als ‘romantisch’ wirkt auch ein Mensch, der wenig Sinn für die Wirklichkeit besitzt, sondern schwärmt, träumt, sich eher seiner Einbildungskraft als seinem Verstand überlässt”.

⁸ Em *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795-1796), F. Schlegel desenvolve uma crítica à poesia moderna (e, conseqüentemente, sua justificativa), a partir da oposição à poesia clássica: enquanto a poesia clássica possui unidade, a moderna é marcada pela falta dela, causada pela sua autorreflexividade. Também Schiller trata da mesma oposição em *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), ao contrastar a poesia ingênua (antiga) com a poesia sentimental (moderna). No centro do pensamento romântico estaria o ideal da união entre a objetividade da primeira e a subjetividade da segunda (cf. PIKULIK, 2000).

alternância entre inspiração [Begeisterung] e lucidez [Besonnenheit], base da ironia romântica, está também presente na ideia de gênio defendida por Hoffmann em “Beethovens Instrumentalmusik”⁹: ao lado da fantasia e inspiração, responsáveis pela matéria prima do artista, a reflexão seria igualmente “inseparável do verdadeiro gênio” (HOFFMANN, 2006, p. 55), que parte de seu senso crítico para a criação da obra de arte.

A concepção de gênio como aquele que opera ao mesmo tempo com a inspiração e com a reflexão remete à ideia romântica de uma arte que é elaborada livre de regras, mas na qual, em sua aparente arbitrariedade, há a ação de uma mente consciente que através da reflexão pôde criar uma obra de arte superior. Assim, na crítica à música de Beethoven, é justamente seu caráter racional, reflexivo que Hoffmann irá defender a partir da análise da *Quinta Sinfonia*: partindo de um tema simples, de apenas dois compassos, o compositor foi capaz de desenvolver uma sinfonia inteira, que, apesar de seu aparente caos e falta de organização, revela um trabalho minucioso de criação e elaboração.

Além disso, como sugere Vermes, podemos encontrar na análise de Hoffmann a descrição e defesa de uma música que, como a poesia transcendental de F. Schlegel, reflete sobre si mesma e contém, assim, sua própria crítica: “Uma música que gera sua própria teoria, ou seja, uma música que se ‘explica’, que expõe os termos que regem seu funcionamento à medida que se desenrola nos remete diretamente às postulações da teoria romântica de crítica de arte nos termos em que foi formulada por F. Schlegel” (2007, p. 59).

Trata-se, portanto, de uma música que não parte de regras e parâmetros estéticos pré-estabelecidos, mas que revela em si mesma seu próprio “fazer”, suas próprias regras e que, portanto, só pode ser julgada a partir dela mesma. Consequentemente, coloca-se como exigência um ouvinte crítico, que seja capaz “de esperar, de acompanhar a obra à medida que esta se apresenta”, o que seria para Hoffmann a “atitude romântica de Beethoven” (VERMES, 2007, p. 61), ou seja, estaria em concordância com a postura dos primeiros-românticos, que defendiam que o escritor deveria não buscar “*satisfazer* o leitor comum, disposto apenas a servir-se da literatura como passatempo ou entretenimento”, mas sim “*produzir* um leitor intelectualmente ativo que se disponha a aceitar o desafio de abordar o texto de modo crítico e independente” (VOLOBUEF, 1999, p. 71).

⁹ Dahlhaus, entretanto, defende que a lucidez [Besonnenheit] da qual se vale Hoffmann na resenha à *Quinta Sinfonia* de Beethoven remonta à teoria da sinfonia de Schulz e à poética da ode, ambas desenvolvidas no século XVIII, e não à concepção romântica de autorreflexão no processo criativo (1981, p. 86). Porém, gostaríamos de apontar para o fato de que, na *Kreiseriana*, vemos uma forte influência do pensamento romântico em diversos textos, marcada tanto no vocabulário utilizado quanto nas ideias defendidas (cf. CHANTLER, 2006). Além disso, Hoffmann faz uso em diversos momentos do adjetivo “romantisch” para caracterizar a música, o que de certa forma já indica que o pensamento romântico é uma das referências para sua crítica (cf. HUCK, 1994).

Portanto, da mesma forma que F. Schlegel (1994, p. 91) sugere no fragmento 112 do *Lyceum* um escritor que “constrói e produz para si um leitor, como ele deveria ser; não o pensa morto e inerte, mas vivo e reagente”, Hoffmann também possui em sua crítica um propósito didático de formação do ouvinte. Diante de um público cada vez mais passivo, que não refletia sobre aquilo que ouvia, visto que via na música apenas um objeto de entretenimento e distração, é feita em vários pontos da *Kreisleriana* a denúncia dessa postura e a defesa de uma música que cobre do ouvinte uma capacidade crítica e reflexiva, igualmente exigida em sua criação. Também os ouvintes que procuram na música o cumprimento de regras e fórmulas são criticados por Hoffmann – denominados ironicamente “die weisen Richter” [os sábios juízes] ou “ästhetische Meßkünstler” [geômetras estéticos] (HOFFMANN, 2006, p. 54-55) – por não conseguirem enxergar a coerência interna da obra de arte criada livremente pela individualidade do artista.

Além da necessidade de reflexão, por parte dos ouvintes e do compositor, encontramos ainda mais reiteradamente na *Kreisleriana* a defesa de seu caráter transcendente, aspecto que também possui estreitos elos com o primeiro-romantismo. Como aponta Dahlhaus (1981), Hoffmann teve como fundamento no emprego do conceito de “romântico” a definição dada por Jean Paul de que “o Romântico é o belo sem limitações, ou o infinito belo, assim como há um [infinito] sublime” (apud VIDEIRA, 2009, P. 150). Segundo Pikulik, foi Jean Paul um dos principais responsáveis pela popularização da expressão “romântico”, já bastante arraigada como conceito e usada não para designar um programa, mas sim uma qualidade estética que poderia estar presente em qualquer cultura ou época (PIKULIK, 2000, p. 78). Da mesma forma, Hoffmann emprega este conceito tanto para designar a música de Beethoven quanto as de Haydn e Mozart, que teriam a “mesma compreensão íntima da essência característica da arte” (VIDEIRA, 2009, p. 149) e expressariam, em grau progressivo, essa busca pelo infinito. O termo “romântico”, portanto, longe de delinear características de um movimento literário específico, se refere a uma postura ideal diante da arte, marcada principalmente pela compreensão de seu caráter transcendente.

Importante aspecto do conceito de “romântico”, a busca pela infinitude através da arte tem sua origem nas discussões filosóficas do período. Como explica Nunes (2013, p. 57), uma das principais matrizes filosóficas da visão romântica, ao lado da filosofia idealista de Fichte, é a filosofia da natureza de Schelling, o qual teria contribuído para a “doutrina oficial do Romantismo em matéria de estética” (BORNHEIM, 2013, p. 105): ancorada na consciência moderna de perda da naturalidade que antes permitia a união com o Absoluto, com uma esfera ideal, uma das categorias fundamentais do romantismo está na “exigência de unidade”

(BORNHEIM, 2013, p. 91), ou ainda, na busca por recuperá-la, e seria, de acordo com Schelling, por meio da produção da obra de arte que essa unidade, essa apreensão do absoluto ou infinito, se concretizaria, havendo, com isso, uma exposição do infinito de maneira finita. Essa ideia, entretanto, não se restringe à filosofia de Schelling, já que está presente, de maneira semelhante, no conceito de Schiller de poesia “sentimental”, marcada pela exposição do absoluto e considerada, assim, a “arte do infinito” [Kunst des Unendlichen] (cf. VIDEIRA, 2009, p. 150-151).

De modo a remeter a essa especificidade do conceito de romântico, há em diversos trechos da *Kreisleriana*, mas especialmente dos textos n. 2 (“Ombra adorata”) e n. 4 (“Beethovens Instrumentalmusik”), o uso do termo “infinito” [unendlich] para a caracterização do caráter transcendente e espiritual da música: ela é a língua de um “reino espiritual romântico” [die Sprache jenes unbekannten romantischen Geisterreichs] que preenche a alma de uma “nostalgia infinita e inominável” [mit unendlicher, unnennbarer Sehnsucht erfüllen]¹⁰ e ela nos leva “para fora da vida” em direção ao “reino do infinito” [führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen] (HOFFMANN, 2006, p. 52).

A música é vista, assim, como uma forma de transcendência, de busca por uma esfera superior, própria de um reino espiritual. Ela teria a função de nos fazer (momentaneamente) livres das misérias terrenas, da pequenez da vida prosaica do burguês, destituída de sentido, o que também é expresso na literatura do primeiro-romantismo por meio do termo “romântico”: Novalis, igualmente, quando fala da necessidade de romantizar o mundo¹¹ coloca como meta a busca de outra realidade, uma realidade “invisível” e superior à normalidade do cotidiano, o que deve ser entendido não como fuga do mundo, mas como transformação desse mundo e de sua percepção (PIKULIK, 2000, p. 76). Na *Kreisleriana*, a valorização da dimensão espiritual da música é feita por meio de uma oposição à condição meramente material a que estava restrito o típico “filisteu”, o que fica claro no texto n. 3 (“Gedanken über den hohen Wert der Musik”).

Porém, a conexão com o “reino do infinito” através da música é obtida apenas como um pressentimento [Ahnung des Unendlichen] (HOFFMANN, 2006, p. 53; “Beethovens Instrumentalmusik”). Essa busca pelo infinito, o qual permanece sempre distante, é o que determina a nostalgia romântica (cf. BORNHEIM, 2013, p. 92), tão presente nas obras de Novalis, por exemplo, e reiterada na *Kreisleriana* como qualidade de uma música “romântica”:

¹⁰ HOFFMANN, 2006, p. 42 (“Ombra adorata”).

¹¹ “O mundo precisa ser romantizado. Assim encontra-se novamente o sentido original. (...) Essa operação é ainda completamente desconhecida. Ao dar ao comum um sentido elevado, ao habitual um olhar misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito uma aparência infinita, eu o romantizo” (<https://www.projekt-gutenberg.org/novalis/aphorism/chap006.html>. Último acesso em: 21/02/2021).

“A música de Beethoven move a alavanca do temor, do horror, do pavor, da dor e desperta assim aquela nostalgia infinita, que é a essência do romantismo”¹². Além da nostalgia ou anseio [Sehnsucht], vemos, aqui, uma forte relação do “romântico” com a ideia do sublime, marcada pelo uso da palavra “temor” [Furcht] e, em outros trechos, pelas palavras *Ungeheuer* e *Unermeßlich*, na qual não nos deteremos, por extrapolar o escopo deste estudo introdutório (cf. VIDEIRA, 2009, p. 153-156; GESS, 2011, p. 313).

Outro elemento importante da crítica musical na *Kreisleriana*, presente particularmente em “Beethovens Instrumentalmusik”, é a valorização da música instrumental, em oposição à música vocal e também às outras artes, como a poesia, o que está relacionado com a busca por transcendência exposta acima. Por não fazer uso de palavras ou conceitos claros e definidos, a música instrumental é considerada a mais autônoma das artes e, dentro desta perspectiva estética, como a arte mais capaz de expressar o Infinito, a essência da arte, e seria, portanto, a mais romântica delas: “Ela é a mais romântica de todas as artes, quase se poderia dizer, a única verdadeiramente romântica, pois sua única ocupação é o infinito”¹³ e nos revela, assim, um “reino desconhecido”, por meio de sentimentos imprecisos e de uma nostalgia ou “anseio inexprimível”¹⁴.

Esse posicionamento de Hoffmann é reflexo de um longo processo de valorização da música instrumental, antes considerada um gênero inferior de arte, justamente por não ser capaz de imitar a natureza ou transmitir conceitos claros. Com o surgimento das novas ideias sobre arte, relacionadas à sua autonomia e à valorização da interioridade subjetiva, o caráter obscuro, indefinido e misterioso da música instrumental pôde ser reavaliado como qualidade essencial da música em geral. Assim, no romantismo, a música esteve no centro da discussão sobre arte, sendo abordada por autores como Wackenroder e Tieck e desenvolvida por Hoffmann¹⁵:

Muitas das ideias presentes nos textos desses autores [Wackenroder, Tieck, Hoffmann] influenciaram não apenas a reflexão posterior sobre música, mas também a própria produção artística de alguns compositores ao longo do século XIX: se até então a música instrumental era considerada como um

¹² “Beethovens Musik bewegt die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist” (HOFFMANN, 2006, p. 54).

¹³ “Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf” (HOFFMANN, 2006, p. 52).

¹⁴ “Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben” (HOFFMANN, 2006, p. 52).

¹⁵ Diferentemente de Wackenroder e Tieck, Hoffmann faz sua defesa da música instrumental através de exemplos musicais concretos, o que determina uma de suas principais contribuições para a discussão: “Ganz entscheidend dabei ist, etwa im Vergleich zu Wackenroder und Tieck – die ihrerseits als Begründer der frühromantischen Musikästhetik gelten, jedoch keinerlei Arbeit am konkreten Musikmaterial vornehmen – dass Hoffmann die Topoi des Romantischen unmittelbar der Rezeption konkreter Musik abgewinnt” (CADUFF, 2003, p. 75)

gênero artístico de menor importância, seja devido à falta de um conteúdo claramente definido, seja por sua imitação imperfeita da natureza, seja por sua suposta imprecisão e obscuridade, não passando de um mero passatempo ou de um pequeno “luxo inocente”, encontramos nos textos desses autores uma inversão completa desse julgamento, e a música instrumental é alçada à posição mais elevada, modelo para as demais artes, uma linguagem capaz de exprimir aquilo que está além das palavras. (VIDEIRA, 2009, p. 8-9).

Dahlhaus (1994, p. 12) fala de uma mudança de paradigma, em que aquilo que era até então considerado uma desvantagem da música instrumental ou absoluta (sua falta de conceito e objeto) era agora declarado como qualidade, o que representou “não uma mera mudança de estilo ou de formas musicais e técnicas, mas sim uma mudança fundamental daquilo que a música é e significa ou de como ela é apreendida” (DAHLHAUS, 1994, p. 7).

Nas resenhas de Hoffmann, assim como no texto “Beethovens Instrumentalmusik”, vemos que essa mudança não diz respeito somente à valorização da música como “arte do infinito” por excelência, mas também ao papel do ouvinte e forma de apreciar música. Como comenta Huck (1994, p. 97), o princípio de composição da *Quinta Sinfonia* não oferece nenhuma garantia de que haverá por parte do ouvinte uma “experiência romântica”. É no ato de ouvir que a “nostalgia inominável” ocorre e, portanto, depende da capacidade do ouvinte de reconhecer nela aquilo que é próprio de uma arte “romântica”. O esforço de Hoffmann na análise das composições de Beethoven esteve justamente no apontamento daquilo a que o ouvinte deve estar atento na apreensão da obra e em sua apreciação. Por de trás de toda a sua crítica encontra-se o empenho constante pela formação de ouvintes críticos que vissem na música não um simples entretenimento, mas sim uma arte elevada que diz respeito a nossa condição de seres sensíveis e pensantes.

1.4. Dimensão literária: Johannes Kreisler e a maneira de Callot

Não somente as ideias defendidas por Hoffmann, mas principalmente a forma como ele o fez colaboraram na criação de um novo discurso sobre música que marcaria a crítica musical moderna, principalmente a partir de sua influência na produção de compositores e críticos como, por exemplo, Robert Schumann. Frente à simplificação cada vez mais crescente da música, acompanhada pela crítica musical, Hoffmann pôde, ao realizar sua crítica por meio da linguagem literária, contribuir para a elevação do discurso sobre a música e para o estabelecimento de uma crítica musical especializada. Defendendo uma crítica expressa como literatura, que deveria ser assumida pelos compositores, ele inaugura, assim, a figura do

“compositor-crítico”, que influenciaria artistas como Schumann e que se tornaria muito frequente em meados do século XIX (cf. VERMES, 2007, p. 65-66).

Essa influência vai ainda além do âmbito da crítica musical e se revela nas próprias composições. No ciclo de peças para piano *Kreisleriana* op. 16 de Schumann, encontramos, além da referência direta à obra de Hoffmann no título, várias semelhanças estruturais entre as duas obras (cf. ROSEN, 2006; BECKER-ADDEN, 2006; VERMES, 2007). Além disso, o personagem Johannes Kreisler foi tomado na época como símbolo do artista romântico, fazendo com que Johannes Brahms chegasse até mesmo a assinar algumas de suas obras com o nome Kreisler, o que, além da afinidade com a figura do personagem, indica a influência das reflexões estéticas presentes na *Kreisleriana* em seu processo de criação musical (cf. BALDASSARE, 2000). Logo, vemos que a realização literária da obra, que está em conformidade com sua crítica, foi decisiva na recepção das ideias defendidas por Hoffmann.

Se na dimensão crítico-musical da *Kreisleriana* vemos uma influência determinante do pensamento do primeiro-romantismo, o mesmo ocorre em sua dimensão literária. Já ao criar sua obra entre as fronteiras do literário e crítico, Hoffmann coloca-se em consonância com a ideia romântica de dissolução dos gêneros, ou ainda, das fronteiras entre arte e crítica, entre filosofia e literatura, consequência de uma “poesia universal progressiva”, como exposta por F. Schlegel em seu fragmento 116 do *Athenäum*:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor (SCHLEGEL, 1997, p. 64).

A busca por levar a poesia para outros domínios até então separados dela revela a pretensão romântica à universalidade e, especialmente no caso da crítica de arte, o reconhecimento das limitações da linguagem verbal comum: se a obra de arte é a expressão do Infinito, somente outra obra de arte (ou uma linguagem artística) poderia dar conta de descrevê-la, o que subjaz ao uso de um registro literário no discurso crítico de Hoffmann. O constante emprego de metáforas na descrição da música na “Música Instrumental de Beethoven”, por exemplo, pode ser considerado uma tentativa de “dar conta da experiência da audição”, uma “tentativa crítica de ir direto ao ponto, de chegar ao âmago da música instrumental do mestre” (KAWANO, 2012, p. 118).

Caduff fala de uma “poetização da crítica” [Poetisierung der Kritik], a partir de uma insatisfação com o gênero crítico (de arte ou música) que acaba por “invalidar os procedimentos convencionais de descrição”, dando espaço para a “imaginação literária” (CADUFF, 2003, p. 70). No caso de Hoffmann, essa passagem da crítica musical para a literatura se daria de forma mais patente com o ensaio “Beethovens Instrumentalmusik”, por meio da reelaboração do material das resenhas e da busca por maior enquadramento no gênero literário, principalmente através do relevo do caráter entusiástico de sua linguagem, que pode ser considerado, segundo Kawano (cf. 2012, p. 119), uma forma de reforçar seu combate ao filistinismo.

Nas resenhas, Hoffmann precisava provar a validade de sua defesa através de uma análise detalhada e sóbria; na *Kreisleriana*, porém, ele tem maior liberdade para afirmar sem precisar demonstrar exaustivamente com exemplos musicais. Assim, as partes de análise pura das resenhas são eliminadas e pequenas mudanças são introduzidas, como o uso de pontos de exclamação e o apelo direto ao leitor, que têm por objetivo reforçar ainda mais o entusiasmo do discurso, presente nas resenhas de forma mais tímida (cf. HUCK, 1994; GESS, 2011, p. 337).

Um aspecto ainda mais visivelmente ligado à dimensão literária é o personagem Johannes Kreisler, em que podemos localizar um ponto de apoio para a postura reflexiva e crítica da *Kreisleriana*. A figura de Kreisler está inserida dentro de uma tradição da literatura romântica de uso de personagens-artistas como meio de realização da reflexão sobre a arte e sobre o artista¹⁶, tradição que pode ser considerada consequência da ideia de “poesia da poesia” [Poesie der Poesie], já mencionada.

Hoffmann apresenta por meio de Kreisler não somente suas ideias relacionadas à crítica musical, mas também o que concebia como a postura ideal diante da arte. Apesar de nem sempre se configurar como uma figura positiva, Kreisler pode ser considerado um modelo de artista no que tange à forma como pensa e vivencia a música. Segundo Hörmann (2008), no conjunto da obra de Hoffmann não haveria um único ideal de artista, mas antes um “mosaico do músico romântico ideal”, construído principalmente a partir da crítica às *Teegesellschaften*, encontros sociais em que a música é posta como divertimento e distração, e ao virtuosismo mecânico, ambos contrários à visão do artista, cujos principais traços residem no talento, na emotividade, na fantasia e, não raramente, na loucura decorrente desta.

¹⁶ Além da *Kreisleriana*, Podemos ainda citar, como exemplo, o romance *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) de Tieck, *Heinrich von Ofterdingen* (1802) de Novalis, *Die lustigen Musikanten* (1803) de Brentano, a narrativa *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826) de Eichendorff, o romance *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819-1821) e o conto *Ritter Gluck* (1809) de E. T. A. Hoffmann, entre outros.

A relação entre o artista e a loucura configura-se como um tema recorrente nas obras de Hoffmann, presente tanto em *Ritter Gluck*, sua primeira obra literária, quanto em *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, obra escrita em sua “maturidade” artística. Ela pode ser lida, muitas vezes, apenas como uma perspectiva distorcida do filisteu, incapaz de compreender as opiniões profundas do artista acerca da arte, como sugere o texto n. 3 da *Kreisleriana* (“Gedanken über den hohen Wert der Musik”). Segundo Pikulik (1979, p. 141), o filisteu simbolizou, para os românticos, a “encarnação da normalidade”, e sua visão de mundo e forma de viver – marcadas pelas convenções e normas sociais que acabam por levar à “profanação da arte” – foram alvo de crítica na literatura não só de Hoffmann, como também de escritores como Tieck e Eichendorff. O artista, em sua aparente loucura, é detentor de uma visão mais lúcida sobre arte que o filisteu, preso em suas opiniões e hábitos predeterminados. A figura do artista ideal é estabelecida em oposição à figura caricatural do filisteu, embora possamos também considerá-la uma caricatura que, como mencionado, apresenta igualmente traços negativos, como a própria loucura.

Apesar de a *Kreisleriana* não tratar de uma história sobre Kreisler, é possível enxergá-la, segundo Charlton, como uma “jornada de descobrimento musical”, de “autoconhecimento na arte de composição” (1989, p. 29). Na introdução à primeira parte, bem como no texto n. 1, Kreisler é apresentado como um músico inspirado em suas improvisações, mas incapaz de escrever composições, justamente por lhe faltar a lucidez necessária, o que só será superado ao longo da segunda parte, concluída com um “certificado de aprendizado” (com a indicação, entretanto, de que a jornada de Kreisler haveria ainda de continuar). Além disso, podemos considerar a *Kreisleriana* como uma jornada do próprio leitor no entendimento daquilo que “Hoffmann pode oferecer sobre o que de fato constitui uma música moderna genuína”, sem, entretanto, que haja a indicação de “como tal música deva ser descoberta” (CHARLTON, 1989, p. 29-30).

Nessa perspectiva, a obra dialoga com a tradição do romance de formação (*Bildungsroman*), em especial com o romance fragmentário de Novalis *Die Lehrlinge zu Sais*, conforme expõe Charlton (1989, p. 28), já que o percurso de Kreisler termina (e outro se reinicia) “às portas do templo de Isis” (HOFFMANN, 2006, p. 454), o que no romance de Novalis simboliza a descoberta de uma verdade superior sobre si próprio, a natureza e também sobre a arte.



Figura 1: Folha de rosto do primeiro volume da *Fantasiestücke in Callot's Manier* (1814)

Essa intertextualidade está presente igualmente em outras passagens da *Kreisleriana*, nas quais encontramos a caracterização da música como “sânscrito da natureza” ou a partitura musical como “livro mágico” escrito em hieróglifos. A ideia da música como mistério, bem como caminho para o desvendamento dos mistérios da natureza, estaria expressa inclusive na imagem da folha de rosto do primeiro volume da *Fantasiestücke* (em que foi publicada a primeira parte da *Kreisleriana*), desenhada por Hoffmann (cf. figura 1).

Em carta ao editor, datada do dia 8 de setembro de 1813, Hoffmann explica a função alegórica da imagem: “Não lhe falam, pois, os mistérios da música através dos sons da harpa, que o antigo trovador alemão faz soar diante da enigmática imagem da esfinge com cabeça de

Isis, ao nascer do sol?”¹⁷. Como aponta Charlton, o trovador simbolizaria a continuidade da arte poética e musical alemã; já a esfinge indicaria que o trovador aprendera a interpretar os “mistérios” corretamente, assim como Kreisler diante do templo de Isis ao final da segunda parte da *Kreisleriana* (1989, p. 30). Desse modo, era esperado que a imagem pudesse ilustrar ao leitor a ideia que estava exposta no texto (da primeira parte) e que seria posteriormente desenvolvida na segunda parte.

Também nessa carta Hoffmann expressa seu desejo em manter no título a indicação *in Callot's Manier* [à maneira de Callot], cuja relação com a obra deveria ser explicada no texto de caráter introdutório intitulado “Jacques Callot”. Nessa espécie de prefácio, o estilo dos quadros de Jacques Callot (1592-1635) é apresentado como modelo para a literatura nas obras da *Fantasiestücke*. Hoffmann destaca o fato de as composições das gravuras de Callot serem criadas a partir de elementos heterogêneos, independentes entre si, mas que juntos formam um conjunto coeso, apesar dessa unidade não ser apreciada imediatamente, em especial por aqueles que presam pelo cumprimento de regras e princípios preestabelecidos. Nota-se, com isso, a semelhança do estilo de Callot com a música de Beethoven (segundo interpretação de Hoffmann), que também seria composta de elementos fragmentários que formam uma unidade superior, a ser buscada agora na literatura, tanto na *Kreisleriana* quanto na *Fantasiestücke* como um todo.

Segundo Stockinger (2009, p. 89-90), são três os níveis em que a “maneira de Callot” é tratada no prefácio, semelhantes àqueles presentes no tratamento de Hoffmann à música de Beethoven: o nível da produção de arte, cujo desregramento lúcido [*besonnene Regellosigkeit*] é responsável pela “ligação entre fantástico e corriqueiro” presente nas gravuras de Callot; o nível da recepção, com a exigência de que o leitor esteja apto à “visão do artefato”; e o nível do procedimento irônico do texto, relacionado, principalmente, com a exigência de unidade a partir do heterogêneo, contida na proposta poética dos primeiros românticos.

A fim de ilustrar esse último nível indicado por Stockinger, gostaríamos de sinalizar sua relação com a forma do arabesco da literatura romântica, também presente na *Fantasiestücke* (cf. LUBKOLL, 2015, p. 10). Em *Gespräch über die Poesie*, por exemplo, F. Schlegel escreve: “Pois este é o princípio de toda poesia, superar o percurso e as leis da razão racionalmente pensante e transplantar-nos de novo para a bonita confusão da fantasia” (1994, p. 55). A

¹⁷ “Spricht Sie denn nicht das Geheimnisvolle der Musik in den Harfentönen an, die dem altdeutschen Troubadour an dem mysteriösen Bildnis der Isiskopfigen Sphinx beim Aufgang der Sonne erklingen?”. Carta de E.T.A. Hoffmann a Carl Friedrich Kunz, 8.9.1813, Staatsbibliothek Bamberg; In: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000027356>. Último acesso em 12/06/2019).

estrutura do arabesco, denominada por Schlegel de “a mais antiga e originária forma de fantasia humana” (1994, p. 55), é um dos recursos poéticos ligados a esse caos ou desordem na poesia: formado de partes heterogêneas, ele se caracteriza pela multiplicidade de formas e vozes no texto, que juntas formam o conjunto da obra, da mesma forma que os elementos heterogêneos nas gravuras de Callot resultam em uma unidade profunda.

Com o termo *Fantasiestücke* presente no título, usado tanto no domínio da música, designando uma espécie de peça musical instrumental marcada pela imaginação e liberdade de composição, quanto no domínio da pintura, Hoffmann reforça a ligação de sua obra com as artes plásticas e a música, como também com a “imaginação criativa” presente na reflexão poética do primeiro romantismo (cf. LUBKOLL, 2015, p. 9-11). Portanto, a unidade a partir do fragmentário ou heterogêneo (e a ironia resultante dessa estrutura), assim como a fantasia em meio ao cotidiano, características das obras de Callot que estão em consonância com as propostas acerca de uma “poesia universal” romântica, deve servir de modelo para a sua literatura.

Em comentário sobre a estrutura da *Kreisleriana*, Kolb aponta para uma possível ligação da obra com as *Variações Goldberg* de J. S. Bach, mencionada no texto “Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden” (Kreisler registra suas reflexões na parte detrás da partitura das variações), afirmando que, assim como a *Kreisleriana*, essa composição é um “exemplo perfeito de uma unidade artística que consiste de peças que estão intimamente relacionadas, mas que podem existir separadamente” (KOLB, 1977, p. 34-35). Considerar a estrutura fragmentária da *Kreisleriana* como algo aleatório e impensado seria desconsiderar a concepção poética do autor, apresentada em “Jacques Callot”, bem como sua própria advertência dada àqueles que exigem formas superficiais e estruturas rígidas e são incapazes de enxergar a unidade interna, aparentemente inexistente, da obra de arte.

Desse modo, apesar de terem sido escritos e publicados em momentos e lugares distintos, funcionando independentemente do conjunto, os textos da *Kreisleriana* são fragmentos heterogêneos (que proporcionam, por exemplo, a alternância entre tom sério e irônico) cujas relações internas acabam por forjar a forma de unidade apreciada por Hoffmann no estilo de Callot e na música de Beethoven. Como nos mostra Kawano, “tal obra exigiria também um leitor com a capacidade de vislumbrar uma unidade mais funda e olhar para além da superfície das páginas mal-costuradas”, “um leitor análogo ao ouvinte exigido, segundo Hoffmann, pela música instrumental de Beethoven” (2012, p. 113).

As dimensões crítico-musical e literária da *Kreisleriana* são, portanto, dois lados de uma mesma moeda. Uma leitura atenta da obra, que atenda às exigências postas pelo autor, deve

considerar esses dois lados, bem como a íntima ligação entre eles. Nossa proposta de tradução parte desse pressuposto, o que nos leva à necessidade de uma análise textual detalhada da obra, que deve estar apoiada nas conclusões das reflexões teóricas a serem realizadas a seguir.

Capítulo 2

A base teórica da tradução: Tópicos da abordagem funcional

Neste capítulo faremos algumas considerações teóricas acerca da tradução, enquanto objeto e ação, a partir das quais será estabelecida a estratégia tradutória. Assim como as exposições feitas no capítulo anterior, elas deverão ser retomadas nos comentários à tradução, em que explicitaremos de que forma o quadro teórico exposto a seguir serviu de embasamento para as escolhas tradutórias. É importante ressaltar que o foco não está em discutir teorias de tradução, mas sim em apresentar o referencial teórico que será usado como base para a tradução.

Como exposto na introdução a este trabalho, a base teórica utilizada é formada pelas teorias da abordagem funcional dos Estudos da Tradução, as quais colocam a função a ser desempenhada pela tradução como principal parâmetro do processo tradutório. Se com a teoria do escopo de Vermeer há uma ênfase na postura prospectiva, voltada ao contexto de recepção da tradução, outras contribuições funcionalistas acrescentam a visão retrospectiva, voltada à análise do contexto de produção do texto de partida, como é o caso do modelo de análise de Christiane Nord. É a partir do reconhecimento da necessidade de conciliar essas duas posturas que pretendemos realizar a tradução.

Vimos que a *Kreisleriana* pode ser considerada uma obra que possui tanto características de texto literário quanto de crítica musical. Ao assumirmos um ponto de vista funcionalista, coloca-se a questão sobre como o gênero textual é visto sob essa perspectiva. Ou ainda: Qual seria a ligação entre gênero textual e função textual? Como a análise textual pode nos auxiliar na identificação das características do estilo literário do texto e de seus aspectos de crítica musical, bem como na produção de uma tradução que seja funcionalmente adequada? E, por fim, como conciliar, na tradução literária, um olhar retrospectivo, voltado aos aspectos do texto de partida, a um olhar prospectivo, voltado às condições e exigências da recepção?

Tendo em vista esses questionamentos iniciais, julgamos importante para a definição da posição tradutória a reflexão sobre o papel do gênero e da análise textual na definição da estratégia de tradução, partindo da apresentação dos principais tópicos da abordagem funcional. Apresentaremos, em primeiro lugar, a teoria do escopo de Vermeer e a visão funcionalista sobre a tomada de decisão no processo tradutório (2.1). Em seguida, trataremos da relação entre gênero textual e estratégia tradutória, a partir da discussão sobre tipologia textual voltada à tradução e tipologia tradutória (2.2.) e, por fim, abordaremos o papel da análise textual no

processo tradutório e o modelo de análise de Nord (2.3.), que será aplicado como auxílio na definição da estratégia de tradução.

2.1. A teoria do escopo

Tida como o principal alicerce para o estabelecimento da abordagem funcional, que ganharia forma ao longo da década de 80, a teoria do escopo [Skopostheorie] começou a ser desenvolvida entre os anos de 1976 e 1978 por Hans Vermeer, então docente na Universidade de Mainz, em Gernersheim. Ela foi concebida como base de sua “teoria geral de translação”, cujos contornos haviam sido expostos pela primeira vez no artigo “Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie” [Um quadro para uma teoria geral de translação], publicado em 1978. Segundo Paul Kussmaul, que teria acompanhado a concepção da teoria, esse artigo pode ser considerado “o marco-zero da Teoria do skopos” (2004, p. 223 apud MOREIRA, 2014, p. 131).

As ideias preliminares acerca da teoria do escopo expostas no artigo seriam desenvolvidas mais tarde na obra *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* [Fundamentos de uma teoria geral de translação], de 1984, em parceria com Katharina Reiss. A obra é dividida em duas partes, que podem ser atribuídas a cada um dos autores¹⁸: a primeira parte da obra, nomeada “Teoria Básica” (*Basistheorie*), é dedicada à teoria geral de Vermeer, enquanto a segunda parte, que recebe o título de “Teorias Especiais” (*Spezielle Theorien*), é dedicada ao enquadramento da tipologia textual de Reiss (e sua teoria sobre a relação entre tipo textual e método de tradução) à teoria do escopo. Trataremos, a seguir, dos aspectos da teoria geral exposta por Vermeer relevantes para nossa tradução. As considerações acerca da relação entre tipo textual e tradução serão abordadas na segunda parte deste capítulo (item 2.2.1.).

2.1.1. O critério da funcionalidade

A terminologia utilizada por Vermeer para o estabelecimento da teoria do escopo é, em parte, emprestada das contribuições da escola de Leipzig, especificamente de Otto Kade, que em 1968 cunha o termo *Translation* (cf. NORD, 2007, p. 104). Assim, ao invés dos termos tradicionais em alemão *Übersetzung* [tradução], *Übersetzer* [tradutor] e *Übersetzen/ übersetzen* [(o) traduzir] fala-se em *Translation* [translação] para denominar um tipo de “ação

¹⁸ Em concordância com Moreira (2014, p. 151) e Nord (2007, p. 12), os quais apontam para a divisão autoral mencionada, faremos as devidas referências de acordo com essa divisão.

translacional”, baseada em um texto de partida, ou seja, o ato de traduzir/ interpretar, como também de *Translator* [tradutor], para o tradutor/ intérprete, e *Translat* [translato], para o produto da translação¹⁹.

A justificativa dada para a adoção dessa terminologia é a necessidade de termos gerais que englobem tanto a tradução quanto a interpretação [Dolmetschen]. O termo *Sprachmittlung* [mediação linguística] também é descartado, visto que a tradução é vista como um processo que não envolve somente transferência linguística, mas principalmente transferência cultural (REISS; VERMEER, 1991, p. 7). A língua é considerada parte da cultura, que, por sua vez, abrange diferentes normas sociais. Ao tradutor não basta, por conseguinte, dominar a língua de partida e de chegada. Ele deve ser “bicultural”, ou seja, conhecer com profundidade as culturas de partida e chegada e suas respectivas normas sociais (REISS; VERMEER, 1991, p. 26)²⁰.

Desse modo, como aponta Moreira, tendo em vista que uma mudança terminológica pode revelar uma mudança na compreensão do objeto e, igualmente, uma mudança de paradigma, é possível enxergar no uso desses termos uma ruptura com a abordagem linguística, mas, ao mesmo tempo, uma continuidade de alguns aspectos desenvolvidos pelos predecessores do funcionalismo (2014, p. 150). Considerando insuficientes os métodos e aportes teóricos da Linguística Contrastiva, Vermeer busca apoio em outros domínios, como a Pragmática, a Linguística Textual, os Estudos Culturais e a Hermenêutica (cf. MOREIRA, 2014, p. 149).

Partindo da perspectiva da Teoria da Ação, como exposta por von Wright²¹, concebe-se a tradução como um tipo de ação humana, definida como “um comportamento intencional e com propósito, inserido em determinada situação” (NORD, 2007, p. 11). Assim, tem-se como pressuposto que toda tradução está enquadrada em um objetivo, um escopo ou *skopos* (plural: *skopoi*), palavra grega que significa “propósito” e introduzida por Vermeer para designar o propósito ou objetivo de uma translação:

Toda forma de ação translacional, incluindo, portanto, a própria translação, pode ser concebida como uma ação, como aponta o nome. Toda ação tem um objetivo, um propósito (...). A palavra *skopos* é, pois, um termo técnico para o objetivo ou propósito de uma translação (...). Além disso, uma ação leva a um

¹⁹ Utilizamos aqui a tradução dos termos para o português proposta por Moreira (2014, p. 151).

²⁰ Apesar de Vermeer utilizar a nova terminologia na primeira parte da obra, Reiss faz uso dos termos *Übersetzung* (tradução) e *Übersetzer* (tradutor), provavelmente porque está tratando, na segunda parte, do caso de tradução de textos escritos. Faremos uso da terminologia que marca o discurso funcionalista somente no trato com as teorias e contribuições que se valem dela. Além disso, ao tratarmos do caso específico de nossa tradução, continuaremos a utilizar o termo “tradução”, visto que não se faz necessário o uso de um termo geral que englobe também a interpretação.

²¹ Nord (2007, p. 11) cita como principais teóricos ligados à Teoria da Ação: von Wright (1968), Rehbein (1977), Harras (1978).

resultado, uma nova situação ou evento, e possivelmente a um “novo” objeto (VERMEER, 2004, p. 221)²².

Desse modo, toda translação está inserida em uma situação específica de interação: ela é direcionada a um determinado público, acontece em determinado tempo e espaço e é realizada com determinado objetivo. O texto é, portanto, tido como produto de uma interação ancorada em uma dada situação, constituída de “dados culturais prévios, dados atuais externos e condições internas e sociais dos parceiros da comunicação e de sua relação um com o outro” (REISS; VERMEER, 1991, p. 18).

Diferentemente da visão tradicional sobre o processo de tradução como transposição de conteúdo, dá-se enfoque ao seu caráter produtivo ou, como aponta Moreira (2014, p. 152), “re-produtivo”, sendo que “re-produção” não significa na abordagem funcional a produção de um texto mais equivalente possível ao conteúdo e na forma do texto de partida. A translação é descrita como um tipo especial de ação que está intimamente ligada a uma ação prévia, ou seja, à produção do texto de partida, mas que é orientada à cultura de chegada. Consequentemente, os “textos de partida e de chegada podem divergir um do outro de forma considerável, não apenas na formulação e distribuição do conteúdo, mas também em relação aos objetivos postos para cada um, segundo os quais o arranjo do conteúdo é de fato determinado” (VERMEER, 2004, p. 223).

Como exemplo de translação com escopo diverso do que motivou o texto de partida é muitas vezes citada nas contribuições funcionalistas (cf. REISS, VERMEER, 1991; NORD, 2009, p. 81) a tradução das *Viagens de Gulliver* de Jonathan Swift, obra escrita como sátira social e hoje traduzida como obra voltada para o público infantil. Haverá, inevitavelmente, novas formulações que levarão em conta o público almejado, o que faz com que as traduções sejam classificadas muitas vezes como adaptações. Do mesmo modo, uma tradução da mesma obra para o público adulto terá como motivação outros objetivos, como o de aproximar o leitor dos pontos de vista do autor e da forma como ele os apresenta. Em outros casos, os textos de partida e de chegada podem ter os mesmos objetivos, mas, pelas imposições das normas de suas respectivas culturas, terem disposições diferentes, como é o caso da tradução de bulas de medicamentos (a este respeito, cf. CINTRA, 2016).

Vermeer enfatiza o fato de que, sendo a ação translacional uma forma de interação, é mais importante alcançar o propósito da translação do que proceder de uma forma específica

²² Any form of translational action, including therefore translation itself, may be conceived as an action, as the name implies. Any action has an aim, a purpose. (...) The word *skopos*, then, is a technical term for the aim or purpose of a translation (...). Further: an action leads to a result, a new situation or event, and possibly to a “new” object.

(1991, p. 100). Isso significa que, como vimos no exemplo dado acima, translações com objetivos diversos podem levar a translatos de aspectos diversos (quanto à formulação e ao arranjo do conteúdo, por exemplo). Um exemplo disso, apontado por Vermeer para ilustrar as diferentes formas de traduzir o mesmo texto, é a tradução do Antigo Testamento:

Suponhamos que a função seja “Genesis como texto mágico”(…). É mais importante que o som das palavras seja mantido do que o sentido delas. Se a função for “Bíblia como texto estético”, é mais importante que a estética conforme as expectativas da cultura de chegada (!) seja alcançada do que a manutenção da formulação. Se a função for “Bíblia como texto informativo”, é importante que o sentido do texto seja claro (o máximo possível); aqui há sub-objetivos: para teólogos, para leigos, etc. (REISS; VERMEER, 1991, p. 100)²³.

Assim, Vermeer acentua que não existe o translato de um texto, aquele que pode ser considerado o melhor, já que “translatos variam em concordância com seus *skopoi*” (REISS; VERMEER, 1991, p. 101). Visto que todo texto é produzido a partir de um determinado propósito, o translato ideal seria aquele que se adequa a seu propósito e funciona adequadamente na situação em que é empregado. O receptor de chegada, com todas as suas necessidades específicas, deve valer como fator principal da translação e determinante dos diferentes aspectos do translato.

Falar de adequação ao contexto de chegada não implica, entretanto, um translato “fluente”, acomodado às normas da cultura de chegada. O escopo de uma translação pode ser justamente uma tradução filológica ou palavra-por-palavra, com o objetivo de revelar no texto os aspectos da cultura de partida, como veremos ao abordarmos a proposta de tipologia tradutória (item 2.2.2.). Essa postura, porém, deve ser entendida como consequência do próprio contexto de recepção. Segundo Vermeer, a teoria do escopo não oferece os princípios que irão determinar a translação (2004, p. 228). O que ela pretende trazer à tona é o fato de que a translação deve ser uma ação consciente, uma atividade com propósito e que a forma como ela é conduzida está condicionada a esse propósito (2004, p. 231), de forma que os princípios que a regem vão depender de cada caso específico.

²³ Gegeben sei die Funktion “Genesis (1. Buch Mose) als magischer Text“ (...). Wichtig ist, dass der Wort’laut’ möglichst erhalten bleibt, sekundär ist der Wortsinn. – Gegeben sei die Funktion „Bibel als ästhetischer Text“. Wichtiger ist, dass die Ästhetik gemäss den Erwartungen der Zielkultur (!) erreicht wird, als dass der Wortlaut erhalten bleibt. – Gegeben sei die Funktion „Bibel als informativer Text“. Wichtig ist, dass der Textsinn klar wird (soweit dies möglich ist); hier gibt es Unterziele: für den Theologen. Für den Leien usw.

2.1.2. As regras de coerência

Na *Skopostherie*, o texto é considerado a unidade da translação, e não a palavra ou a frase, como em abordagens precedentes. Ele é definido como uma “oferta de informação”²⁴, o que significa que seu significado é instável e dependente do receptor. Essa concepção de significado textual, também presente de forma semelhante nas teorias modernas de recepção literária, torna impossível conceber a existência de um único significado de um texto de partida. Dessa forma, questiona-se o conceito de equivalência, porquanto ele implica em uma invariância de significado que não pode ser alcançada em uma translação, visto que seu resultado está condicionado à interpretação por parte do tradutor. A situação da translação é, assim, determinante da própria significação do texto:

Não é possível compreender translação como mera transcodificação de (um) significado de um texto (cf. Vermeer 1972, p. 61-71). Translação pressupõe compreensão de um texto, e com isso, interpretação do objeto “texto” em uma situação. Assim, translação não está somente ligada ao significado, mas também ao sentido/ àquilo que se quer dizer (cf. Vermeer, 1972, p. 221), portanto, ao sentido-em-situação. (REISS; VERMEER, 1991, p. 58)²⁵.

O *translato* é, conseqüentemente, uma “oferta de informação em uma língua e cultura de chegada sobre uma oferta de informação de uma língua e cultura de partida” (REISS; VERMEER, 1991, p. 76). Com base nas especificações dadas na situação de translação, ou ainda, pelo “encargo de tradução” [Übersetzungsauftrag], o tradutor seleciona os aspectos presentes na oferta de informação do texto de partida a fim de reelaborar uma nova oferta de informação na língua de chegada, “a partir da qual os receptores da cultura de chegada podem, por sua vez, escolher o que eles consideram significativo em sua própria situação”, o que faz com que o processo seja irreversível (NORD, 2007, p. 32).

Portanto, para que uma translação seja bem sucedida, é necessário que o tradutor tenha em vista seu propósito durante todo o processo, inclusive, se possível, na fase de leitura do texto de partida. Com o escopo definido, ele será capaz de analisar o texto de partida e selecionar os elementos presentes nele que são relevantes para o novo contexto de recepção. A

²⁴ Julgamos importante ressaltar que o vocabulário empregado por Vermeer, apesar de hoje remeter para muitos ao modelo “cibernético” da tradução ao apresentar termos como “informação”, “emissor” e “receptor”, deve ser entendido como uma quebra com modelos estruturalistas e essencialistas vigentes até então. O conceito de “comunicação” era central na época e a terminologia funcionalista advém da busca por enfatizar o caráter comunicativo da tradução, em detrimento da visão tradicional de tradução como transferência de sentido.

²⁵ Es ist nicht möglich, Translation als Transkodierung toute simple der/einer Bedeutung (vgl. Vermeer 1972, 61-71) eines Textes zu verstehen. Translation setzt Verstehen eines Textes, damit Interpretation des Gegenstandes „Text“ in einer Situation voraus. Damit ist Translation nicht nur an Bedeutung, sondern an Sinn/ Gemeintes (vgl. Vermeer, 1972, 221), also an Textsinn-in-Situation, gebunden.

funcionalidade, indicada na regra ou critério do escopo, é posta como prioridade em qualquer situação de translação, servindo de guia para o tradutor durante todo o processo de tomada de decisão. Vermeer destaca três fases desse processo, com o objetivo de facilitar a prática tradutória (cf. REISS; VERMEER, 1991, p. 102):

- 1) Estabelecimento do escopo. Para isso, é necessário que o tradutor saiba quais são os receptores do translato. Sem essa informação, não lhe será possível decidir se uma determinada função é coerente na situação de chegada.
- 2) Redefinição da relevância de certos aspectos do texto de partida com base no escopo estabelecido.
- 3) Realização do escopo, com a transferência funcional do texto de partida, tendo em vista os receptores de chegada.

Enquanto as fases 1 e 2 requerem uma familiaridade com aspectos da cultura de chegada, a fase 3 requer uma competência linguística relacionada à língua de chegada (REISS; VERMEER, 1991, p. 103). Quanto ao estabelecimento do escopo, é ainda previsto que uma translação possa ter mais de um escopo e que até mesmo diferentes partes de um texto de partida possam ter propósitos diversos. É necessário que haja, nesses casos, uma hierarquia de escopos que seja justificável pela situação de translação (cf. REISS; VERMEER, 1991, p. 103; NORD, 2007, p. 29).

Nesse processo, além da regra do escopo, o tradutor deve estar atento à coerência da tradução, tanto em relação à compreensibilidade para os receptores de chegada, quanto em relação à “fidelidade” ao texto de partida. Fala-se em “coerência intratextual” quando os receptores interpretam o texto de chegada como coerente com sua situação, no que tange à forma de transmissão, à linguagem e ao sentido: “deve ser possível interpretar a mensagem produzida pelo tradutor (o translato) como coerente com a situação do receptor de chegada” (REISS; VERMEER, 1991, p. 113). A exigência de coerência intratextual deve ser entendida, segundo Vermeer, como consequência de se enxergar a ação translacional como uma interação comunicativa e, portanto, sujeita às mesmas condições (1991, p. 113). Consequentemente, uma translação só poderá ser considerada bem sucedida se os receptores do translato o considerarem coerente em sua situação de recepção.

Já a “coerência intertextual” ou “fidelidade” concerne à relação do texto de chegada com o texto de partida e parte do pressuposto de que a ação translacional procura realizar uma transferência que seja coerente com um texto de partida (1991, p. 114). Sendo a translação inevitavelmente uma oferta de informação sobre outra oferta de informação, espera-se que o

translato tenha algum tipo de relação com o texto a partir do qual a ação é realizada. Essa relação e a forma como ela se expressa no texto de chegada dependerá da interpretação do translador e do escopo da translação. Nord aponta para o fato de que um tipo possível de coerência intertextual é a “imitação fiel” do texto de chegada, o que é esperado, majoritariamente, da tradução literária (2007, p. 32).

A coerência intertextual do translato é considerada subordinada a sua coerência intratextual, ou seja, a sua compreensibilidade como texto que funciona em determinada situação comunicativa. A regra do escopo, entretanto, deve ser privilegiada em relação às regras de coerência, norteador todo o processo de translação. Assim, se o escopo determinar uma mudança de função, o padrão não será mais a coerência intertextual com o texto de partida, mas adequação em relação ao escopo. E se o escopo determinar uma *incoerência* intratextual (nos casos de textos que buscam essa incoerência, como o teatro do absurdo), então o padrão de coerência intratextual não será mais válido (cf. NORD, 2007, p. 33).

Segundo Vermeer, “a teoria do texto como uma oferta de informação explica o fato de que uma mudança de escopo não viola a regra de fidelidade, mas tem prioridade em relação a ela” (REISS; VERMEER, 1991, p. 115). Ele sintetiza sua teoria geral de translação com as seguintes afirmações (cf. REISS; VERMEER, 1991, p. 119):

- 1) Um translato é condicionado ao seu *skopos*.
- 2) Um translato é uma oferta de informação em uma cultura e língua de chegada sobre uma oferta de informação em uma língua e cultura de partida.
- 3) Um translato representa uma oferta de informação de forma única e irreversível.
- 4) Um translato deve ser coerente em si mesmo.
- 5) Um translato deve ser coerente com o texto de partida.
- 6) Estas regras são postas hierarquicamente na ordem acima.

Em relação às críticas recebidas quanto à suposta impossibilidade de aplicação da teoria do escopo na tradução literária, Vermeer (2004) reforça que toda ação deve ter um propósito, inclusive a escrita de textos literários, sendo que esse propósito pode ser a própria expressão artística. Da mesma forma, a translação de textos literários, por ser igualmente uma ação, tem invariavelmente um propósito, que deve estar de acordo com os receptores e demais fatores de recepção.

Segundo Vermeer (2004, p. 224), o escopo pode se referir ao processo (ao objetivo desse processo), ao resultado de translação (ou à função do translato) ou ao seu modo de translação

(e, portanto, à intenção ligada a esse modo)²⁶. Portanto, uma tradução literária que tem por objetivo a reprodução de certos aspectos estilísticos do texto de partida é prevista pela teoria do escopo, na condição de que esse objetivo esteja de acordo com o contexto de recepção. Essa teoria enfatiza a necessidade de uma tomada de decisão consciente, que tenha como norte o propósito da translação e busque uma coerência com o texto de partida e o contexto de chegada.

2.2. Gênero textual e estratégia de tradução

2.2.1. Os gêneros textuais na perspectiva funcionalista

A relação entre função textual, gênero textual e estratégia de tradução ocupa uma posição de destaque em muitas das teorias inseridas em uma perspectiva funcionalista. Com o estabelecimento da Linguística Textual, na década de 70, passou-se a considerar o texto como unidade da tradução e não mais a palavra ou a frase, como era o caso da maioria das teorias precedentes (cf. STOLZE, 2011, p. 103). Considerando que uma preocupação central da Linguística Textual consiste na análise da estrutura de textos com vistas à delimitação de gêneros textuais enquanto convenções culturais, teóricos funcionalistas buscaram nessas contribuições, aliadas a uma perspectiva oriunda da Pragmática, um ponto de partida para o estabelecimento de ferramentas de auxílio à prática tradutória e à crítica de tradução.

A segunda parte da obra *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (1984), atribuída a Katharina Reiss, apresenta uma discussão detalhada sobre as convenções de gênero textual e o papel de uma classificação textual para a tradução. A tipologia textual voltada para a tradução, elaborada por Reiss em trabalhos anteriores, é também apresentada no intuito de dar ao tradutor orientações quanto àquilo que deve ser priorizado na tradução de textos dos diferentes tipos textuais. Antes de comentarmos essa e outras propostas funcionalistas que tratam dessa questão, faz-se necessária uma apresentação do conceito de gênero textual e de sua ligação com o conceito de função, sob a perspectiva funcional.

Sendo o texto considerado “uma combinação de sinais comunicativos dentro de uma situação comunicativa” (NORD, 2016, p. 40), é somente em relação às especificidades da situação que podemos determinar a função que ele assume²⁷. Desse modo, a função do texto

²⁶ Vermeer utiliza o termo *skopos*, na maior parte das vezes, como um conceito genérico que pode abarcar os termos “objetivo”, “propósito”, “intenção” e “função” (cf. NORD, 2007, p. 29). Nord iria, mais tarde, propor uma distinção entre intenção e função (cf. 2009, p. 51 [1988]).

²⁷ Como aponta Göpferich (2015, p. 61), na perspectiva funcional fala-se em “texto em situação” (Text-in-Situation) e “texto em função” (Text-in-Funktion) para sinalizar que o texto não deve ser entendido apenas em sua

pode ser analisada tanto do ponto de vista do produtor, enquanto função intencionada, como do ponto de vista do receptor, enquanto função atribuída ao texto. O texto em si não possui uma função, ou seja, é na recepção que a ele é atribuída uma função:

Como um produto da intenção do autor, o texto permanece provisório até que seja efetivamente recebido. É o acolhimento que completa a situação comunicativa e define a função do texto. Pode-se dizer que o texto, como um ato comunicativo, é completado pelo receptor (NORD, 2016, p. 42).

Segundo Nord (2016, p. 40), a função comunicativa almejada pelo produtor determina as estratégias de produção textual (como elaboração do assunto ou escolha dos recursos estilísticos) e, conseqüentemente, nas características formais do texto, que, por sua vez, influenciam na função atribuída a ele na recepção. Porém, na maioria das vezes, não seria possível estabelecer uma relação entre função e estrutura que seja homogênea, já que as características estruturais dos textos possuem normalmente mais de uma função. Pode-se falar, entretanto, em uma combinação de características, constituídas tanto de elementos extratextuais quanto intratextuais, que estão ligados à função particular que o texto desempenha (2016, p. 44).

A partir desse ponto de vista, é possível estabelecer uma classificação de textos, “de acordo com certas características ou combinação de características comuns” (NORD, 2016, p. 44). Partindo da definição de gênero textual proposta por Lux (1981, p. 273 apud REISS; VERMEER, 1991, p. 176), segundo a qual um gênero textual é uma “classe de textos verbais coerentes” cuja constituição e aplicação são determinadas por determinadas regras, Reiss entende os gêneros textuais como “tipos supraindividuais de fala ou escrita que estão ligados a atividades comunicativas recorrentes e nos quais se desenvolveram padrões característicos de uso linguístico e composição textual, devido ao seu aparecimento repetitivo” (REISS; VERMEER, 1991, p. 177).

Assim, poderíamos falar em gênero textual quando determinados tipos de texto são utilizados repetitivamente em situações em que desempenham funções semelhantes, levando a uma convencionalização de suas características formais. Entretanto, seria preciso considerar o fato de que a relação entre a combinação de características e a função desempenhada pelo texto é dependente da cultura e da época em que ele está inserido. Portanto, as normas dos gêneros textuais também variam em função dos fatores mencionados, ou seja, elas não são universais, “mas vinculadas a certa cultura em certo período de tempo”. (NORD, 2016, p. 46).

dimensão linguística ou formal, mas sim em sua inserção em uma situação definida de interação e em relação ao desempenho de uma função, dependente dessa interação.

Considerando a dependência do gênero textual à dimensão cultural, Reiss (1991, p. 192) distingue entre três classes diferentes de gêneros textuais: gêneros ou classes textuais presentes em quase todas as culturas cultas [generelle Textsorten], como cartas, contos de fadas, poemas, contratos, etc.; gêneros ou classes textuais presentes em algumas culturas [übereinzelsprachliche Textsorten], como sonetos, oratórios, etc.; e gêneros ou classes textuais utilizados quase que exclusivamente em apenas uma cultura [einzelsprachliche Textsorte], como o teatro *Nô*, no Japão.

Segundo Reiss, mesmo se um gênero textual pertence a mais de uma cultura, isso não garante que as convenções ligadas a esse gênero sejam as mesmas. Além disso, a autora ressalta que as convenções de gênero²⁸ estão sujeitas às mudanças históricas, de tal forma que o que foi característico de um gênero em determinada época pode ser hoje característico de outro, como a rima, característica encontrada majoritariamente na poesia e que na Idade Média era encontrada também em textos de especialidade (cf. REISS; VERMEER, 1991, p. 192).

Nord aponta para a importância da observância das convenções ou normas de gênero para o sucesso da comunicação, o que confere a elas um papel importante na produção textual, visto que o produtor precisaria levar em conta as convenções ligadas a sua intenção comunicativa. Além disso, elas seriam relevantes também na recepção, pois o receptor poderia “inferir as intenções do autor a partir da forma convencional do texto” (2016, p. 45).

Quanto ao papel dos gêneros textuais e de suas convenções no evento comunicativo, Reiss define três funções (cf. REISS; VERMEER, 1991, p. 189-191): convenções como sinais de identificação [Textsortenkonventionen als Erkennungssignale]; convenções como desencadeadoras de expectativas [Textsortenkonventionen als Auslöser von Erwartungshaltungen]; e convenções como sinais-guia para a compreensão textual [Textsortenkonventionen als Steuerungssignale für das Textverstehen]. Em relação às expectativas que as convenções podem desencadear na recepção, Reiss comenta que se elas não são atendidas, o leitor pode considerar o texto como inadequado ou considerar a possibilidade de um motivo para o uso inapropriado das convenções, levando a novas interpretações do texto ou de partes dele, o que deve ser levado em conta pelo tradutor (1991, p. 190).

Ao tratar da relação entre gênero textual e convenções culturais, Kussmaul afirma, em concordância com Reiss e Nord, que convenções implicam em conformidade e expectativa

²⁸ Segundo Reiss (1991, p. 184-185), as convenções de gênero podem estar presentes em vários níveis textuais e linguísticos, como no léxico, na gramática, na fraseologia (ex. “Era uma vez” nos contos de fadas), na estruturação (ex. divisão em capítulos de um romance, em seções em contratos), na estrutura do conteúdo (ex. a sequência de uma previsão do tempo, iniciando pela situação geral e terminando com a previsão a longo termo), nos padrões formais ou estéticos (ex. estrutura rítmica), etc.

quanto ao cumprimento de regularidades e regras específicas (1997, p. 68). Para o autor, o tradutor deveria conhecer essas convenções, tanto da cultura de partida quanto da de chegada, e buscar uma legibilidade da tradução em seu contexto de recepção (1997, p. 72). A partir dessa premissa, pesquisas na área dos Estudos da Tradução, não somente da abordagem funcional, apresentam uma análise contrastiva entre textos de um par de línguas, com o objetivo de localizar as diferenças de convenções de gênero textual e auxiliar o tradutor na identificação das convenções da cultura de partida e na adequação às convenções da cultura de chegada.

Em uma perspectiva funcionalista, entretanto, o tradutor deve considerar o escopo do texto de chegada, no trato com as normas de gênero textual. Segundo Reiss (1991, p. 197), são duas as perguntas que devem ser feitas em todo processo tradutório: em primeiro lugar, as funções que essas convenções desempenham *podem* ser preservadas no texto de chegada? O tradutor pode optar por reproduzir as convenções do texto de partida, adaptar às convenções da cultura de chegada ou mesmo introduzir novas convenções na tradução, na dependência de a cultura de chegada possui as mesmas convenções de gênero da cultura de partida. Além disso, o tradutor deveria ponderar se as convenções da cultura de chegada *devem* ser preservadas da tradução, o que vai depender de seu propósito, de um lado, e das normas que guiam o comportamento tradutório, de outro (as “normas de tradução”, em conformidade com Toury [1995, 2012]).

Apesar de em textos literários haver mais aspectos ligados à individualidade estilística do autor do que em textos pragmáticos, também na literatura as convenções desempenham um papel importante. Até mesmo a classificação de um texto como literário depende de convenções: segundo Nord, a “literalidade” é uma “qualidade pragmática atribuída a alguns textos pelo emissor e pelo receptor em uma determinada situação comunicativa”, ou seja, “as características intratextuais dos textos não são consideradas ‘literárias’ como tais, mas interpretadas como ‘literárias’ pelos receptores no contexto de sua própria expectativa cultural” (2016, p. 132).

Também em relação aos textos literários poder-se-ia falar em classificação em gêneros (romance, conto, poema, anedota, etc.) e é esperado que haja entre os textos de determinado gênero o compartilhamento de algumas características (NORD, 2016, p. 47; REISS; VERMEER, 1991, p. 187). Além disso, Reiss defende a necessidade de considerar a presença de elementos da tradição literária:

Em geral, pode-se afirmar que não apenas inovação e individualidade, mas também tradição e convenção desempenham um papel em obras literárias, de modo que há certas formas de seleção e combinação de recursos linguísticos,

como também certos princípios de configuração artística (por exemplo, repetições estereotípicas na época, formas dialógicas no drama, padrões canônicos em poemas), que são fixados através de sua recorrência e, assim, torna-se possível o reconhecimento e descrição de convenções de gêneros textuais (REISS; VERMEER, 1991, p. 188)²⁹.

Por fim, cabe mencionar outro aspecto presente nas considerações de Reiss sobre gênero textual: haveria gêneros, principalmente literários, que poderiam abarcar mais de um gênero. A autora cita como exemplo o romance, em que seria possível encontrar a inserção de cartas, marcadas, por sua vez, com as normas próprias desse gênero. Tendo isso em vista, Reiss (1991, p. 180-181) faz uma distinção entre “gêneros complexos” [komplexe Textsorten], que são tolerantes quanto à inserção de outros gêneros, “gêneros simples” [einfache Textsorten], que não admitem essa inserção (como receitas culinárias), e ainda “gêneros complementares” [komplementäre Textsorten], que dependem da existência de outro texto, anterior a eles (como no caso de resenhas, paródias, etc., cujo conhecimento dos textos que impulsionaram sua produção é, para Reiss, de suma importância para o tradutor).

Segundo Nord, no caso dos gêneros complexos, descritos por ela como “hipertextos que incorporam textos pertencentes a tipos textuais distintos” (2016, p. 38), nem sempre é possível encontrar uma única função. Para a tradução de tais gêneros, haveria a necessidade de uma análise individual da função e da situação de cada um dos textos ou seções incorporados (cf. NORD, 2016, p. 38).

2.2.2. Tipologia textual

Uma das formas de se lidar com a relação entre gênero textual e estratégia tradutória é o estabelecimento de tipologias textuais voltadas à tradução. Uma das primeiras tipologias desenvolvidas com o propósito de auxiliar o tradutor no processo de tomada de decisões, bem como a crítica de traduções, foi a tipologia proposta por Reiss, primeiramente em 1971, na obra *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik* [Possibilidades e limites da crítica de tradução], e posteriormente em 1976, com *Texttyp und Übersetzungsmethode* [Tipo textual e método de tradução]. Na obra escrita em conjunto com Vermeer, procurou-se adequar a tipologia textual proposta com os preceitos da teoria do escopo, o que conferiu à tipologia um

²⁹ Generell ist festzustellen, dass auch bei Sprachkunstwerken nicht nur Innovation und Individualität, sondern auch Tradition und Konvention eine Rolle spielen, so dass jeweils bestimmte Selektions- und Kombinationsweisen von Sprachmitteln, wie auch bestimmte Prinzipien der künstlerischen Gestaltung auftauchen (z.B. stereotype Wiederholungen beim Epos, Dialogformen bei Dramen, die kanonischen Bauformen bei Gedichten), die durch Rekurrenz verfestigt und damit der Erkennung und Beschreibung als Textsortenkonventionen zugänglich sind.

caráter mais funcional. Veremos que, apesar das várias limitações dessa tipologia, ela foi importante para a elaboração de propostas funcionalistas posteriores.

Segundo Reiss e Vermeer, já que a equivalência não pode se estabelecer em todos os níveis do texto, surge a necessidade de uma hierarquia daquilo que o tradutor deve priorizar, de forma a determinar onde deve haver a equivalência, a depender do tipo textual no qual o texto se insere (cf. REISS; VERMEER, 1991, p. 157). Parte-se da classificação de textos em tipos textuais, e não em gêneros. Apesar de relacionados, nas teorias funcionais é feita uma distinção entre esses conceitos: tipos textuais podem ser considerados “classes de gêneros textuais que compartilham determinadas características” (GÖPFERISCH, 2015, p. 63), ou seja, são classes mais amplas, que englobam diferentes gêneros textuais. Além disso, trata-se de uma classificação funcional (cf. NORD, 2016, p. 44), quer dizer, uma classificação que parte de uma diferenciação entre funções textuais. Reiss julga mais relevante para uma tipologia voltada à tradução uma classificação mais geral e mais abstrata, anterior à classificação em gêneros textuais (cf. REISS; VERMEER, 1991, p. 204).

No estabelecimento de sua tipologia textual, Reiss parte do modelo de funções da linguagem proposto por Bühler (1934), composto de três funções básicas do signo linguístico: a função referencial ou de representação [Darstellung], voltada ao referente, a função expressiva ou de expressão [Ausdruck], voltada ao emissor e às suas emoções, atitudes e pontos de vista, e a função apelativa ou de apelo [Appell], focada na orientação do texto ao receptor (cf. NORD, 2016, p. 82).

Com base nesse modelo, são definidas três funções básicas de comunicação (apresentadas como funções universais) e seus tipos textuais correspondentes, tendo em vista a intenção comunicativa do emissor: os tipos informativo, expressivo e operativo. Para cada um desses tipos textuais é, então, estabelecida uma hierarquia de critérios de “equivalência”, a depender do foco comunicativo que eles apresentam: o tipo informativo [informativer Texttyp] possuiria foco no conteúdo, transmitindo notícias, conhecimentos, saberes, etc., e requer uma equivalência no nível “referencial-semântico de elementos conteúdo”; no tipo expressivo [expressiver Texttyp] o foco estaria na organização artística do conteúdo e a equivalência deveria estar no “nível de organização artística e na forma da língua”; e o tipo operativo [operativer Texttyp] apresentaria um conteúdo organizado de forma persuasiva, ou seja, o foco estaria na persuasão voltada ao receptor e a equivalência deveria recair sobre a “manutenção da persuasão da organização textual e linguística” (REISS; VERMEER, 1991, p. 157).

Também é sugerido um quarto tipo, o tipo “multi-medial” [multi-medialer Texttyp]. A esse tipo são atribuídos textos escritos que apresentam imagens (como histórias em quadrinhos,

livros infantis com imagens, etc.) ou música (canções, peças teatrais musicais, etc.). Reiss aponta para a necessidade de se considerar a interdependência entre esses diversos elementos na elaboração de uma tradução adequada (cf. REISS; VERMEER, 1991, p. 211).

Entretanto, essa tipologia pressupõe uma função constante, ou seja, ela só pode ser empregada se o escopo do texto de chegada exigir “equivalência” entre os textos, mantendo a mesma função do texto de partida. Para os casos de tradução em que o texto de chegada possui uma função diferente daquela do texto de partida, é apontada a necessidade de uma tipologia de tradução no lugar de uma tipologia textual (cf. REISS; VERMEER, 1991, p. 134; 214), o que ainda veremos neste capítulo (item 2.2.3.). A seguir, encontra-se uma tabela com a relação entre tipo textual, características funcionais e método de tradução, a partir de uma adaptação do esquema explicativo elaborado por Munday (2008, p. 73):

Tabela 3: Características dos tipos textuais e método de tradução

Tipo textual	<i>Informativo</i>	<i>Expressivo</i>	<i>Operativo</i>
Função da linguagem	Informativa (representação de objetos e fatos)	Expressiva (expressão da atitude do emissor)	Apelativa (apelo ao receptor do texto)
Dimensão da linguagem	Lógica	Estética	Dialógica
Foco do texto	Foco no conteúdo referencial-semântico	Foco na forma; organização estética	Foco no apelo; estratégias de persuasão
Texto de chegada deve...	Transmitir conteúdo referencial	Transmitir conteúdo em forma estética análoga	Suscitar resposta desejada
Método de tradução	“Prosa simples”, explicitação quando necessária	Identificação; adotar perspectiva do emissor do texto de partida	Adaptativo; efeito equivalente

Ao ilustrar cada um dos tipos textuais, estabelecendo uma relação entre tipo e gênero textual, Reiss (1991, p. 207) afirma que a certos gêneros pode-se atribuir facilmente uma única função básica e, conseqüentemente, enquadrá-los em um tipo textual. Manuais de uso, por exemplo, transmitiriam informações para possibilitar ao leitor o uso correto de um objeto (tipo informativo); poemas transmitiriam conteúdos em uma organização estética (tipo expressivo); e panfletos de propaganda teriam o objetivo de fazer com que o receptor reaja exatamente da maneira desejada pelo emissor (tipo operativo).

Porém, outros gêneros parecem possuir mais de uma função comunicativa, o que impossibilita seu enquadramento em um único tipo textual. Como exemplo, Reiss menciona os romances satíricos, que apresentam tanto uma forma estética quanto uma composição persuasiva, já que “a intenção do autor é também de convencer seus leitores sobre suas opiniões, não apenas transmitir tais opiniões” (1991, p. 207). Segundo a teórica, esse texto poderia ser pertencente ao tipo operativo com uma função secundária expressiva ou, ao contrário, pertencente ao tipo expressivo com uma função secundária operativa, a depender de qual nível de codificação [Kodierungsebene] é dominante (cf. 1991, p. 207). Reiss classifica tais textos como formas mistas [Mischformen], por apresentarem mais de uma função básica, seja concomitante ou de forma alternada (por exemplo, em diferentes seções).

A imagem a seguir, elaborada por Chesterman a partir da tipologia de Reiss (1989, p. 105 apud MUNDAY, 2008, p. 73), ilustra a relação dos gêneros com os diferentes tipos textuais, destacando o caráter híbrido de certos gêneros:

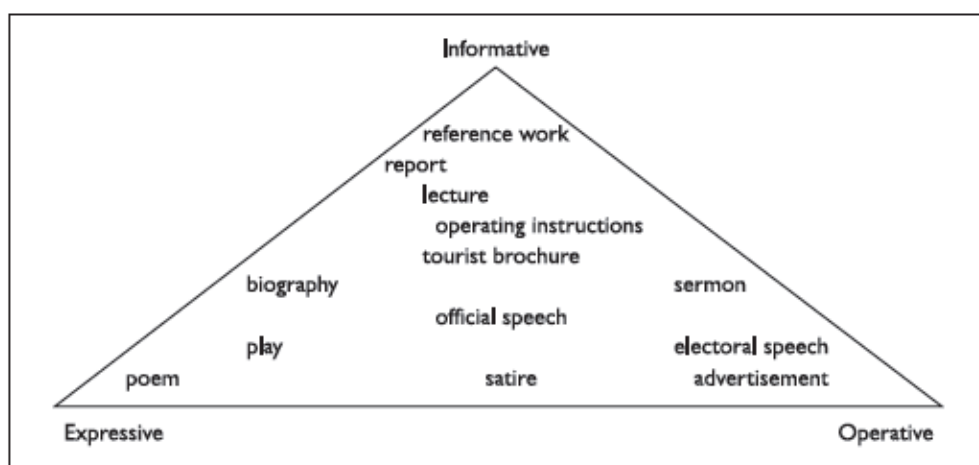


Figura 2: Relação entre tipo e gênero textual

Em um texto publicado em 1981, Reiss elucida que nos casos de formas mistas, “o modo de traduzir para o texto inteiro se aplicaria a todos os elementos textuais, mesmo se eles não pertencem ao tipo dominante” (2004, p. 169). Entretanto, segundo a autora, há casos em que não é possível determinar qual função é dominante, como, por exemplo, frases de função informativa que possuem igualmente uma função expressiva, de modo a apresentar um efeito didático³⁰. Nesses casos, ambas as funções deveriam ser consideradas como portadoras de igual

³⁰ O exemplo dado por Reiss é de uma regra de pronúncia da língua francesa: “C vor o und u und a spricht man immer wie ein k; soll es wie ein c erklingen, lässt man die Cedille springen”. A teórica reconhece nesta frase a função informativa (própria da regra), a forma expressiva (rima, ritmo), a qual facilita a memorização da regra, e também o objetivo de tornar o aprendizado mais lúdico (cf. REISS; VERMEER, 1991, p. 208).

peso, porém o tradutor deveria decidir qual função será mantida, caso a língua de chegada não permita a manutenção de ambas as funções (REISS; VERMEER, 1991, p. 208).

A identificação do tipo textual poderia ser feita a partir de sinais de identificação [Erkennungssignale], em uma análise do texto de partida, pertencente a uma fase anterior à tradução propriamente dita (cf. REISS; VERMEER, 1991, p. 208). Nessa análise, o conhecimento de mundo do tradutor e sua experiência no trato com textos seriam de suma importância para a identificação desses sinais, dentre eles os chamados pré-sinais [Präsignale], como títulos ou especificações de gênero. Também as “expressões metaproposicionais” [metapropositionale Ausdrücke] poderiam facilitar o enquadramento do texto a um tipo textual, já que elas são atreladas frequentemente a um gênero textual específico (por exemplo, “im Namen des Volkes...” é uma típica introdução de um veredicto).

Além disso, o estilo e a linguagem utilizada no texto poderia igualmente indicar seu pertencimento a determinado tipo textual: certos recursos retóricos (anáfora, paralelismo, hipérbole, questões sugestivas, etc.) poderiam indicar um texto do tipo operativo e outros, como rima, ritmo, *leitmotivs*, metáforas, estariam mais ligados ao tipo chamado expressivo (cf. REISS; VERMEER, 1991, p. 209). Segundo Reiss, haveria algumas características linguísticas que são compartilhadas entre os tipos textuais, porém o conhecimento pragmático do uso comunicativo do texto pode ajudar a determinar a função de cada um dos elementos (id. ibd.).

Várias críticas à tipologia de Reiss foram feitas, tendo em vista, principalmente o engessamento de textos nos três tipos textuais. Poderíamos ainda questionar se seria adequado adotar um único método de tradução para todo o texto, mesmo se for possível identificar uma função dominante que se sobrepõe a outras secundárias. Semelhantemente, Neumann aponta para o fato de que, apesar de Reiss admitir a existência de formas mistas, a redução a um único método de tradução para cada tipo não leva em conta a diversidade linguística do texto (NEUMANN, 2003, p. 15).

Göpferisch, por sua vez, aponta para a necessidade de considerar os métodos de tradução apenas como diretrizes gerais, já que na tradução de textos informativos, que demandariam uma equivalência no nível do conteúdo, pode haver a necessidade de adaptações e mesmo omissões de informações, a depender dos conhecimentos prévios dos receptores do texto de chegada (2015, p. 63).

Em seu comentário sobre a tipologia de Reiss, Stolze (2011, p. 116) nos lembra que ela foi elaborada inicialmente com vistas à crítica de tradução e muitas das considerações feitas por Reiss em relação à tipologia se referem a esse propósito. A tipologia deve ser entendida, assim, mais como um modelo descritivo do que propriamente prescritivo.

Outros modelos de tipologia textual foram elaborados partindo de críticas ao modelo de Reiss ou de considerações de outros aspectos relevantes à tradução. O modelo proposto por Koller consiste na divisão básica em textos de especialidade [Sachtexte], em cuja tradução a responsabilidade do tradutor estaria, principalmente, no conteúdo transmitido pelo texto, e textos ficcionais [Fiktivtexte], cuja tradução deve considerar o “texto como tal” (2004, p. 52). Segundo o autor, “trata-se de uma diferenciação de tipos ideais e cada uma das categorias principais poderiam ser subdivididas através da aplicação de outros critérios de caráter comunicativo, linguístico e estético-literário” (KOLLER, 2004 [1979], p. 273).

Koller aponta a semelhança de seu modelo com a divisão frequente entre textos pragmáticos e textos literários³¹, entretanto considera que as categorias textos ficcionais/ textos literários e textos de especialidade/ textos pragmáticos não são idênticas, já que existiriam, segundo o autor, textos estéticos que não são ficcionais (literatura documentária, alguns textos satíricos) e textos ficcionais que não possuiriam uma forma estética (literatura “trivial”).

Entre textos ficcionais e de especialidade haveria não apenas diferenças “graduais” – como Koller diz ser o caso da tipologia de Reiss – mas também “qualitativas”, determinadas pelas expectativas do leitor (cf. 2004, p. 273). São estabelecidos quatro critérios para a classificação dos textos: o critério da sanção social [soziale Sanktion] ou consequências práticas [praktische Folgen], relacionado ao fato de que textos literários não têm, em geral, consequências práticas na vida dos receptores, diferentemente dos textos de especialidade; o critério da ficcionalidade [Fiktionalität], que se refere à realidade artística apresentada no texto e apresenta consequências para a tradução (como, por exemplo, a manutenção de aspectos que não condizem com a realidade no caso da tradução de textos literários, o que não ocorre na tradução de textos de especialidade); o critério da “esteticidade” [Ästhetizität] ou da polissemia [Vieldeutigkeit], relacionado ao caráter estético dos textos literários e, consequentemente, às expectativas dos receptores quanto a esse aspecto; e os significados intralinguísticos, socioculturais e intertextuais [intralinguistische, soziokulturelle und intertextuelle Bedeutungen], que seriam mais relevantes no caso da tradução de textos ficcionais (cf. KOLLER, 2004, p. 275-287)

Koller (2004, p. 273) afirma que a designação de um mesmo texto em uma das categorias não é sempre a mesma, visto que a interpretação do texto pode mudar (por exemplo, na leitura da bíblia como texto pragmático ou literário) ou mesmo os interesses na recepção podem variar: a leitura de um texto literário pode ser feita com um interesse nas descrições

³¹ Nos textos pragmáticos, a forma não teria valor em si, pois ela está subordinada ao conteúdo, já nos textos literários forma e conteúdo estão em uma relação dialética entre si (cf. KOLLER, 2004, p. 153).

geográficas ou das condições sociais e históricas que ele contém. Desse modo, apesar das diferenças entre a abordagem de Koller e a de Reiss, em alguns aspectos sua classificação se aproxima de uma perspectiva funcionalista. Entretanto, como aponta Stolze, poucas são as contribuições concretas que a classificação de Koller oferece ao tradutor (2011, p. 118).

Diferentemente dos modelos de Reiss e Koller, o modelo proposto por Snell-Hornby (cf. 1988, p. 31-32) apresenta uma tentativa de evitar demarcações fixas de gênero ou tipo textual. A autora parte da noção de protótipos para a formulação de seu modelo e busca integrar várias áreas relacionadas à tradução. Trata-se de um modelo elaborado em uma estrutura não rígida, em forma de “continuum”, constituído de seis níveis que vão do mais geral (nível A, referente às diferentes áreas de tradução: “tradução literária”, “tradução de linguagem geral” e “tradução de linguagem especializada”) ao mais específico (nível F, referente aos aspectos fonológicos relevantes para certos gêneros textuais.). Entre esses dois níveis, haveria outros referentes aos principais gêneros textuais, às disciplinas “não-linguísticas” que podem auxiliar a tradução e as áreas relevantes da linguística, como linguística textual e semântica.

Apesar de algumas deficiências relacionadas à estrutura do “continuum” e à disposição de seus elementos (cf. MUNDAY, 2008, p. 77), o modelo de Snell-Hornby revela a tentativa de buscar formas de se lidar com os problemas de tradução que levem em conta as variadas áreas relacionadas à tradução e os diferentes aspectos do texto de partida, não se baseando em classificações que limitam o tradutor na análise e tomada de decisão. Igualmente surge a necessidade de modelos que partam da consideração de fatores ligados à recepção do texto de chegada e de sua função, dando ao tradutor diretrizes que possibilitem a produção de um texto funcionalmente adequado. É o que veremos a seguir com as propostas de tipologia tradutória.

2.2.3. Tipologia tradutória

Apesar de não ter sido, a princípio, elaborada com base na teoria do escopo, a tipologia textual proposta por Reiss foi adaptada posteriormente aos conceitos de escopo, função e adequação. A partir de uma visão funcional, a tipologia deveria ser empregada nos casos em que o texto de chegada deve possuir a mesma função do texto de partida. Essas traduções, nas quais há a exigência de equivalência³² entre texto de partida e chegada e, conseqüentemente, de

³² Reiss e Vermeer acentuam, entretanto, que a equivalência deve ser entendida não como uma característica inerente a determinada tradução, mas antes uma característica atribuída a ela: “Não se pode ‘traduzir de forma equivalente’, mas um texto de chegada pode ser considerado equivalente a um texto de partida” (REISS; VERMEER, 1991, p. 140, tradução nossa). Trataremos dos conceitos de equivalência e adequação no item 2.3.1 deste capítulo.

manutenção da função do texto de partida, Reiss nomeia de “traduções comunicativas” [kommunikative Übersetzung] (REISS; VERMEER, 1991, p. 135).

As traduções comunicativas teriam o mesmo valor comunicativo do texto de partida e deveriam apresentar uma “informação sobre uma oferta de informação com ‘imitação’ da oferta de informação de um texto de partida” (1991, p. 135). Sendo uma “imitação” do texto de partida, essas traduções não são recebidas como tais, ou seja, não há marcas aparentes no texto que indicam que se trata de uma tradução. Reiss aponta para o fato de que a maioria dos textos de especialidade ser hoje traduzida dessa forma. Nos casos de textos literários, as traduções comunicativas seriam aquelas que são lidas pelos receptores “como se fossem o original” (1991, p. 135).

Com a exigência de manutenção da função comunicativa, a tipologia textual auxiliaria o tradutor nas escolhas tradutórias responsáveis por criar um texto de função equivalente. Se, ao contrário, o escopo de uma tradução exigir uma função diferente daquela do texto de partida, mudanças devem ser realizadas de acordo com o objetivo da tradução. Nesses casos, uma tipologia textual não seria mais relevante ao tradutor, mas sim uma tipologia tradutória:

Se há diferença entre a função textual do original e a função da tradução, a tipologia textual relevante à tradução, bem como o estabelecimento de um dado gênero textual não têm importância alguma para o modo de tradução que deve ser adotado para atingir equivalência funcional. Nesse caso, uma *tipologia tradutória* deve substituir a tipologia textual, a fim de oferecer o critério adequado para o modo de traduzir (REISS, 2004 [1981], p. 170, grifo da autora)³³.

Além da tradução comunicativa, outros tipos de tradução são indicados por Reiss, porém sem a preocupação de elaborar uma tipologia tradutória. Eles determinariam as diferentes estratégias aplicadas no processo de tradução e estariam ligados a diferentes propósitos de tradução (cf. REISS; VERMEER, 1991, p. 134-136): a tradução “palavra-por-palavra” [Wort-für-Wort-Übersetzung] ou “versão interlinear” [Interlinearversion], com o objetivo de apresentar a estrutura da língua de partida e usada em pesquisas no campo da Linguística e, por muito tempo, em livros didáticos de idiomas; a tradução “literal” [wörtliche Übersetzung] é usada em aulas de língua estrangeira, semelhante à tradução “palavra-por-palavra”, porém com a adequação à sintaxe da língua de chegada; a tradução “filológica” [philologische Übersetzung] tem por objetivo informar o leitor sobre “como o tradutor do texto de partida se

³³ If there is a difference between the original text function and the function of the translation, the text typology relevant to translation as well as the establishment of the given text variety are of no significance at all for the question what mode of translating should be adopted to attain functional equivalence. In that case a typology of translation should replace the text typology in order to supply suitable criteria for the mode of translating.

comunicou com seu leitor do texto de partida” (1991, p. 135), considerando não apenas as dimensões sintáticas e semânticas, mas também a dimensão pragmática do texto de partida; e a tradução criativa ou “linguocriacional”³⁴ [sprachschöpferische Übersetzung], estratégia utilizada em casos nos quais é necessária a criação de novos conceitos, imagens ou objetos, quando não há elementos na cultura de chegada que equivalem àqueles da cultura de partida.

Segundo Reiss, esses tipos de tradução não teriam como objetivo a equivalência funcional, mas sim a adequação à nova função comunicativa. Em um texto publicado em 1981, portanto anterior à obra escrita juntamente com Vermeer, Reiss chama essas traduções de “casos especiais”, cujos critérios não devem derivar da pergunta “com qual finalidade e para quem o texto *foi escrito*”, mas sim da pergunta “com qual finalidade e para quem o texto *é traduzido*” (REISS, 2004, p. 170).

Entretanto, gostaríamos de salientar que, em uma perspectiva funcionalista, toda tradução deve ser realizada com vistas a sua finalidade e sua inserção em uma nova situação comunicativa que ocorre na cultura de chegada. Mesmo se há a exigência de “equivalência” funcional (ou seja, da produção de uma tradução que tenha a mesma função do texto de partida), ainda assim trata-se de uma nova situação de recepção e, principalmente, de um texto inserido em outra cultura. As diferenças culturais, os pressupostos e conhecimentos prévios dos receptores devem ser, invariavelmente, levados em conta no processo tradutório, o que independe da relação entre texto de partida e chegada.

Tendo em vista a primazia do critério de funcionalidade, Nord (1989) sugere um modelo de tipologia tradutória funcional, aplicável em todos os casos de tradução, não somente em traduções com “mudança de função”, como é o caso da proposta de Reiss. Como vimos, para Nord a função textual é uma “qualidade pragmática dada ao texto pelo receptor em uma determinada situação” e não algo inerente a ele (NORD, 1997, p. 49). Portanto, “a função do texto de partida é específica da situação original e não pode ser deixada invariante ou ‘preservada’ no processo tradutório” e, da mesma forma, “a função do texto de chegada é específica da situação de chegada” (NORD, 1997, p. 49). A tradução pode, entretanto, ter uma função semelhante ou igual ao original, mas essa “equivalência funcional” deve ser considerada um caso especial e não a norma (NORD, 2009, p. 25).

Nord comenta que o emprego que faz do termo “função” se refere à “função ou ao conjunto de funções”, visto que textos raramente possuem uma única função, sendo mais comum a formação de uma hierarquia de funções e subfunções (cf. 1997, p. 49). Enquanto a

³⁴ Utilizamos, nesse caso, a tradução empregada por Moreira (2014, p. 168).

função do texto de partida é definida em relação a sua situação, a função do texto de chegada deve ser definida, inicialmente, tendo em vista o texto de partida (NORD, 1997, p. 51). Assim, a tipologia tradutória de Nord tem como base a diferenciação de dois tipos de “transferência textual intercultural”, com base nas diferentes relações de função: a transferência em função documental [Dokumentfunktion] e a transferência em função instrumental [Instrumentfunktion], as quais dependem do propósito e foco da tradução (NORD, 1989, p. 102). São estabelecidos dois tipos de tradução referentes às funções mencionadas: a tradução documental [Dokumentarische Übersetzung] e a tradução instrumental [Instrumentelle Übersetzung].

A tradução documental “tem a função de documentar uma ação comunicativa que ocorreu na cultura de partida sob determinadas condições situacionais e trazer aos receptores de chegada certos aspectos dessa ação comunicativa passada” (NORD, 1989, p. 102). O tradutor deve escolher, com base no contexto de recepção, qual será o foco da documentação, ou seja, quais características ou níveis do texto de partida devem ser focalizados na tradução, dando a outras menor atenção no processo tradutório. De forma semelhante a Reiss, Nord (cf. 1989, p. 103) descreve quatro formas de tradução documental, as quais diferem entre si em relação àquilo que deve ser adaptado [obligatorische Bearbeitung] ou o que pode ser adaptado [fakultative Bearbeitung]:

- a) Tradução palavra por palavra [wort-für-Wort-Übersetzung] ou versão interlinear [Interlinearversion]: tem como foco os níveis das estruturas morfológicas, lexicais e sintáticas, as quais são reproduzidas na língua de chegada. São transmitidos, portanto, informações sobre o sistema linguístico da língua de partida. Usada em aulas de língua estrangeira. A situação e a função textual do texto de partida não são relevantes.
- b) Tradução literal [wörtliche Übersetzung] ou *grammar translation*: semelhante à tradução palavra-por-palavra, porém sem a reprodução da estrutura sintática da língua de partida. Nesta forma, o nível da frase e mesmo o nível textual podem ser considerados na documentação, diferentemente da situação, que permanece irrelevante.
- c) Tradução filológica [philologische Übersetzung], estrangeirizante [verfremdende Übersetzung] ou erudita [gelehrte Übersetzung]: procura aproximar o leitor do original, explorando os limites da gramática da língua de chegada e se aproximando da língua de partida. São usadas explicações (em notas de rodapé, por exemplo)

tanto para termos próprios do texto de partida quanto para conhecimentos prévios que são pressupostos no texto. Comum em edições bilíngues.

- d) Tradução exotizante [exotizierende Übersetzung]: correspondente à tradução “comunicativa” de Reiss, com a *representação* da função “original”. Diferentemente de Reiss, para Nord não haveria uma constância na função, pois nesta forma de tradução a estranheza do texto é aceita e o efeito exótico até mesmo desejado, o que é comum na tradução de textos literários.

A tradução instrumental, por sua vez, funciona com um “instrumento” na nova situação comunicativa, para a qual “o texto de partida oferece uma espécie de ‘modelo’” (NORD, 1989, p. 102). Os receptores não precisam necessariamente estar cientes de que o texto que leem teve como base outro texto que já serviu de instrumento em outra situação comunicativa, diferentemente da tradução documental, na qual os receptores estão cientes de que se trata de uma tradução (1989, p. 103). Portanto, um pré-requisito para a tradução instrumental é a compatibilidade da intenção comunicativa do emissor do texto de partida com a situação de chegada, ou seja, sua intenção não pode se aplicar exclusivamente à cultura de partida (1989, p. 102). Porém, a função a ser desempenhada pela tradução pode ou não ser igual ao original. Tendo isso em vista, Nord (cf. 1989, p. 103-104) distingue entre três tipos de tradução instrumental³⁵:

- a) Tradução equifuncional [funktionskonstante Übersetzung]: Nord compara esse tipo de tradução com as formas de tradução “comunicativa” de Reiss nas quais o texto de chegada pode ser, de fato, igual instrumento em uma situação semelhante, alcançando objetivo comunicativo igual ao texto de partida. É mais utilizado na tradução de textos de especialidade, em que as convenções de gênero textual da cultura de chegada são empregadas. Na tradução literária, há o apagamento de certos aspectos culturais, com a adaptação à cultura de chegada (em oposição à tradução “exotizante”).
- b) Tradução heterofuncional [funktionsvariierende Übersetzung]: a este tipo de tradução pertencem os casos em que o texto de chegada não pode desempenhar função igual ao texto de partida ou funções em igual hierarquia ou peso, devido aos pré-requisitos na cultura de chegada. Como exemplo, Nord menciona as traduções

³⁵ A tradução utilizada para os termos em colchetes foi retirada da edição brasileira da obra “Textanalyse und Übersetzen”, com tradução coordenada por Meta Elizabeth Zipser (2016).

de *As viagens de Gulliver*, de Swift, e *Robinson Crusoe*, de Defoe, como livro de literatura infantil³⁶.

- c) Tradução homóloga [korrespondierende Übersetzung]: tradução de textos artísticos que ocupam na cultura de chegada uma posição própria, homóloga ao texto de partida. Geralmente, são traduções feitas por poetas e escritores, que não são lidas como traduções, mas sim como produções literárias únicas.

Além dos tipos de tradução citados, Nord menciona ainda outras formas de transferência textual intercultural: a transcrição [Transkript], com função documental, e a versão [Version], com função instrumental. Entretanto, elas não podem ser consideradas formas de tradução, pois no primeiro caso não há nenhum tipo de adaptação e, no segundo, a função exercida não é compatível com a intenção do texto de partida (cf. NORD, 1989, p. 104).

Quanto à função dos dois tipos básicos de tradução (documental e instrumental), Nord esclarece que enquanto a tradução instrumental pode desempenhar qualquer função de um texto não traduzido, a tradução documental é uma “espécie de metatexto marcado como tradução”, ou seja, ela deve desempenhar uma função “metatextual”, com informações sobre a situação comunicativa original (cf. NORD, 1997, p. 52). São admitidas como funções básicas as funções comunicativas de Bühler (assim como Reiss), porém com o acréscimo da função fática³⁷, em concordância com Jakobson (1960). O esquema a seguir ilustra as diferenças na relação entre os tipos de tradução e as funções possíveis, segundo Nord³⁸:

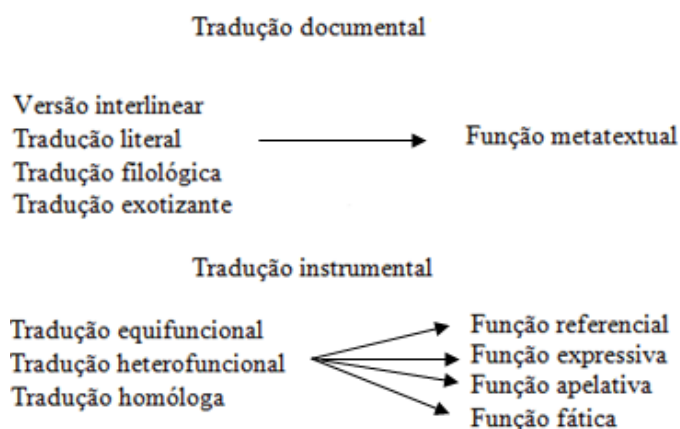


Figura 3: Relação entre tipos de tradução e função

³⁶ Se a função de sátira social não pode ser desempenhada da cultura de chegada, pode-se traduzir de forma instrumental, com funções diversas, ou em forma documental, com uma função “metatextual”.

³⁷ Nord adota a definição de Jakobson de que a função fática serviria para “estabelecer, para prolongar ou para suspender a comunicação entre o emissor e o receptor, para verificar se o canal funciona, para atrair a atenção do interlocutor ou para confirmar ou manter sua atenção permanentemente” (JAKOBSON, 1960, p. 355 apud NORD, 2009, p. 82).

³⁸ O esquema é de nossa autoria e teve como base o esquema exposto em Nord (1997, p. 52).

Pym compara a tipologia tradutória de Nord com outras teorias que propõem uma divisão binária em polaridades correspondentes a duas posturas tradutórias opostas, chamadas por ele de “polaridades de equivalência direcional”, que estariam presente desde os primórdios da discussão sobre tradução (PYM, 2010, p. 76): Cícero (ut interpres/ ut orator), Schleiermacher (estrangeirização/ domesticação), Nida (formal/ dinâmica), Newmark (semântica/ comunicativa), Levý (anti-ilusória/ ilusória), House (manifesta/ encoberta), Toury (adequação/ aceitabilidade), Venuti (resistente/ fluente). Para Pym, apesar de pensadas de maneiras diferentes, todos esses termos estariam relacionados ao paradigma de equivalência. Entretanto, julgamos necessário apontar para o fato de que Nord, assim como outros teóricos funcionalistas, procura romper com esse paradigma, a partir de uma visão que focaliza o propósito da tradução e não a necessidade de “equivalência”. Além disso, o fato de os teóricos mencionados apresentarem polaridades correspondentes a posturas tradutórias não significa que estão operando dentro do paradigma de equivalência. Trata-se, a nosso ver, de uma simplificação.

É possível, porém, questionar a viabilidade de se aplicar em todo o texto as estratégias tradutórias atreladas a cada um desses tipos de tradução. Seria a postura tradutória, assumida com a escolha de uma forma de tradução, algo estável no processo tradutório? Ao procurar produzir uma tradução exotizante, por exemplo, o tradutor deveria aplicar estratégias de estrangeiramento durante todo o processo, evitando quaisquer adaptações às convenções da cultura de chegada?

Paulo Ronái aponta para o fato de que o fazer tradutório escapa à sistematização e que “a tradução aprende-se traduzindo” (1981, p. 110). Poderíamos acrescentar que o tradutor tem necessidade de diretrizes para a sua prática, mas que a sistematização e o detalhamento exacerbado de métodos e procedimentos de tradução podem acabar atrapalhando a tomada lúcida de decisões. Principalmente no caso dos textos literários, como aponta Paulo Henriques Britto (2012, p. 18-19), a tradução é uma atividade criativa que nada tem de mecânica. Qualquer sistematização do processo pode levar a essa rigidez que limita o tradutor na própria reflexão sobre as estratégias de tradução.

Assim como as tipologias textuais apresentadas, também as tipologias de tradução, como a de Nord, possuem limitações, visto que categorizam o fazer tradutório. Por isso, propomos a utilização da tipologia tradutória como uma ferramenta de auxílio no processo tradutório, mas sem a necessidade de assumir uma postura rígida, com a aplicação indiscriminada de procedimentos de tradução.

2.3. Análise textual: relevância e aplicação na tradução

Como vimos, o modo de traduzir não depende exclusivamente do tipo ou gênero textual do texto de partida, mas antes do propósito da tradução em sua situação comunicativa. Porém, mesmo com a preferência pelo uso de tipologias tradutórias, as tipologias textuais podem ajudar o tradutor na identificação dos “marcadores linguísticos da função comunicativa do texto de partida e de suas unidades funcionais de tradução” (NORD, 2007, p. 38). Essa identificação pode ser feita, entretanto, com uma análise textual detalhada.

Ao contrário da classificação rígida de textos em tipos textuais, a análise textual permite uma compreensão mais lúcida e acurada da estrutura linguística do texto e de problemas de tradução não só de ordem linguística, como também de ordem pragmática. Muitos teóricos funcionalistas, como Reiss (1984), Holz-Mänttari (1984), Hönig (1986), Nord (1988, 2009) e Kussmaul (2007), tratam da importância da análise textual no processo tradutório e alguns propõem modelos de análise funcionais voltados para a tradução. Discutiremos, a seguir, o papel da análise textual e como ela pode ser empregada no processo tradutório segundo uma perspectiva funcionalista.

2.3.1. O status do texto de partida

Ao se falar de análise textual aplicada à tradução evoca-se, muitas vezes, uma postura pautada pelo paradigma da equivalência, em que o texto de partida é o único critério para a tradução. Essa visão seria incompatível com a abordagem funcional, já que, como vimos, nas teorias funcionais o critério de funcionalidade está em primeiro plano. Entretanto, com a preocupação central de auxiliar o tradutor em sua prática e de aprimorar a formação de tradutores, a análise textual voltada à tradução esteve desde o início na pauta das discussões funcionalistas, o que indica que, além do critério de funcionalidade e do olhar prospectivo, haveria outros critérios que devem reger o processo tradutório, ligados a um olhar retrospectivo.

Vimos que entre as regras inseridas na teoria do escopo estão as regras de coerência inter e intratextual. Enquanto a coerência intratextual está relacionada à compreensibilidade do texto para os receptores de chegada, a coerência intertextual diz respeito à coerência com o texto de partida, o que pode ser considerado uma reavaliação de Vermeer sobre o conceito de fidelidade (cf. MOREIRA, 2014, p. 165): o texto de chegada deve possuir algum tipo de relação com o texto de partida, porém ela depende da interpretação do translador e do escopo da translação. Segundo Vermeer, para que um translatado seja considerado bem-sucedido não é o

grau de fidelidade ao texto de partida que deve ser avaliado, mas primeiramente a coerência intratextual, ou seja, a sua adequação à situação de recepção.

Em alguns casos, a coerência ou fidelidade ao texto de partida pode ser tida como critério principal para a translação (principalmente em tradução literária), mas isso não pode ser considerado uma norma, já que toda translação depende de seu propósito, ou seja, a regra do escopo está acima de qualquer outro critério. Com isso, a noção de equivalência, tão presente nas teorias pré-funcionalistas, também é relativizada, não sendo, porém, totalmente descartada.

Na segunda parte da obra de Reiss e Vermeer (1984), discute-se o conceito de equivalência [Äquivalenz] a partir da introdução de outro conceito: a adequação [Adäquatheit]. Esse termo designa “a relação entre texto de partida e texto de chegada, na qual há a consideração de um objetivo (*skopos*), alvo do processo tradutório” (REISS; VERMEER, 1991, p. 139). Em outras palavras, trata-se da necessidade de o texto de chegada ser “adequado” ao seu escopo³⁹. O que Reiss chama de equivalência, por sua vez, refere-se a “um tipo específico de adequação” e designa “a relação entre texto de partida e texto de chegada a qual atinge (ou pode atingir) funções comunicativas iguais em nível igual nas respectivas culturas” (REISS; VERMEER, 1991, p. 139-140).

Desse modo, equivalência não é a norma no processo tradutório, mas sim um objetivo possível, presente nos casos em que o escopo determina que o texto de partida e de chegada desempenhem funções comunicativas iguais. O conceito de equivalência fica restrito à equivalência funcional, própria das traduções chamadas por Reiss de “comunicativas”. É, portanto, a regra do escopo ou o critério da funcionalidade o que deve servir de diretriz ao tradutor. A reprodução das características do texto de partida, identificadas na análise textual, fica subordinada a esse critério.

Também Justa Holz-Mänttari⁴⁰, em sua teoria de ação translacional [Translatorisches Handeln], vê a funcionalidade como o principal critério para essa ação, já que o objetivo de toda ação translacional é viabilizar a comunicação impossibilitada pela barreira cultural: “Ação translacional não significa, então, traduzir palavras, nem frases, nem mesmo textos; significa, em todos os casos: possibilitar comunicação funcional a fim de coordenar a almejada cooperação para além de barreiras culturais” (1984 apud MOREIRA, 2014, p. 186).

³⁹ É necessário não confundir o termo “adequação” empregado por Reiss com o conceito de Toury (2012, p. 69-70): o uso que Reiss faz do termo “adequação” é praticamente oposto ao uso que faz Toury, para quem esse conceito está relacionado à adequação ao texto de partida (cf. NORD, 2007, p. 45).

⁴⁰ No prefácio da obra *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode* (Ação Translacional Teoria e Método), publicada no mesmo ano da obra de Reiss e Vermeer, Mänttari apresenta sua teoria como uma tentativa de contribuir ao trabalho já iniciado pelos dois autores, porém dando enfoque a outros aspectos da ação translacional, como os diferentes actantes que fazem parte do processo de translação (cf. MOREIRA, 2014, p. 171-173).

Segundo Moreira (2014, p. 171), com Holz-Mänttari “a abordagem funcional parece distanciar-se definitivamente da noção de equivalência em translação”. Ao criticar as noções de tradução baseadas em equivalência, considerando-a muito subjetiva para que possa valer como critério, a autora defende que o texto de partida não possa mais ser tido como parâmetro para a tradução, mas sim sua função, que indicaria as diretrizes para o processo.

Apesar disso, é sugerido um modelo analítico que leva em conta não só fatores do contexto de chegada, mas também do texto de partida e de seu contexto de produção. Estes, porém, não seriam o principal parâmetro para o processo tradutório. Holz-Mänttari chega a indicar a possibilidade de se aplicar procedimentos que façam com que a tradução destoe “do perfil do texto de partida”, caso haja elementos nele que não sejam funcionais (MOREIRA, 2014, p. 199): “Na produção transcultural de um texto, pode perfeitamente surgir a necessidade de se substituir mesmo conteúdos do texto de partida por conteúdos mais funcionais” (HOLZ-MÄNTTÄRI, 1984, p. 126 apud MOREIRA, 2014, p. 199).

O posicionamento de Holz-Mänttari e sua diminuição exacerbada do status do texto de partida foi alvo de críticas por alguns teóricos, como Nord (1989), para quem além do critério de funcionalidade [Funktionsgerechtigkeit] haveria outro ligado ao compromisso do tradutor para com o produtor do texto de partida: o critério de lealdade [Loyalität]. Assim como Vermeer, Nord define tradução/ translação como

a produção de um texto de chegada *funcionalmente justo* [funktionsgerecht], em ligação com um dado texto de partida, na qual essa ligação pode ser especificada de diversas formas, a depender do *skopos* de translação (da função, almejada ou exigida, do texto de chegada) (NORD, 1989, p. 102, grifo da autora)⁴¹.

Quanto à ligação da tradução com o original, Nord afirma que deve haver necessariamente uma compatibilidade do escopo da tradução com o texto de partida, caso contrário não haveria tradução, e sim adaptação. Essa compatibilidade é dada pela própria cultura ocidental de tradução, que determina que o texto de chegada não vá contra a intenção do emissor do texto de partida (pelo menos nos casos em que o autor do texto de partida é tido também como autor do texto de chegada). Isso significa que mesmo os receptores do texto de chegada esperam que haja essa compatibilidade.

Ao contrário da noção de fidelidade, a “lealdade” não diz respeito a uma qualidade da tradução, de uma relação de semelhança entre os textos, mas sim ao compromisso assumido

⁴¹ Nach einem funktional bestimmten Übersetzungsbegriff ist Übersetzung bzw. Translation die Produktion eines funktionsgerechten Zieltextes in Anbindung an einem vorhandenen Ausgangstext (der angestrebten oder geforderten Funktion des Zieltextes) unterschiedlich zu spezifizieren ist.

pelo tradutor perante os participantes da ação translacional, tanto os receptores do texto de chegada [Zieltextempfänger], o iniciador ou aquele que encomenda a tradução [Auftraggeber], quanto o autor do texto de partida [Ausgangstextautor] (cf. NORD, 1989, p. 102). Trata-se de uma postura ética ligada à prática profissional do tradutor, que deve considerar as responsabilidades assumidas perante aqueles que fazem parte da ação tradutória e que possuem, eventualmente, expectativas quanto ao seu resultado.

A proposta de tipologia tradutória de Nord (descrita acima) parte das exigências ao tradutor de funcionalidade e lealdade. Como vimos, a forma de ligação entre o texto de chegada e o de partida é determinado pelo seu escopo. Assim, os elementos do texto de partida que devem ser reproduzidos na tradução ou cuja adaptação é obrigatória ou facultativa dependem do objetivo da tradução (NORD, 1989, p. 102). Porém, nessa ligação deve haver compatibilidade entre o escopo da tradução e a intenção do emissor do texto de partida, o que é dado pela necessidade de “lealdade”.

Também Kussmaul aponta para a importância de uma “ética do traduzir”, que não deveria ser confundida com o conceito de “fidelidade” (cf. 2010, p. 165). Da mesma forma que diferentes pintores retratam uma mesma pessoa de diferentes formas, também os tradutores têm diferentes interpretações sobre o mesmo texto de partida, já que “a compreensão de textos, e com isso o traduzir, é marcado pela subjetividade” (KUSSMAUL, 2010, p. 166). Entretanto, Kussmaul afirma que há, geralmente, interpretações mais plausíveis que outras, o que poderia ser verificado a partir daquilo que ele chama de “ideia central” [Kernvorstellung] do texto:

Na base de uma tradução, em toda subjetividade do processo de compreensão, deve estar uma interpretação plausível do texto de partida. Uma interpretação é plausível se ela considera as ideias centrais dos conceitos a serem traduzidos. O grau de precisão de uma tradução depende dessas ideias centrais (KUSSMAUL, 2010, p. 167)⁴².

Além da necessidade de uma interpretação plausível do texto de partida, Kussmaul realça que a tradução precisa estar de acordo com a função que ela deve assumir no contexto de chegada: “Uma tradução deve ser formulada de tal forma que ela corresponda em todas as partes à função geral que ela deve ter para os receptores” (KUSSMAUL, 2010, p. 168). Portanto, vemos que, para ambos os teóricos, o traduzir deve ser guiado tanto por um olhar

⁴² Einer Übersetzung soll bei aller Subjektivität des Verstehensprozesses eine plausible Interpretation des Ausgangstexts zugrunde liegen. Plausibel ist eine Interpretation dann, wenn sie Kernvorstellungen der zu übersetzenden Begriffe berücksichtigt. Der Grad der Genauigkeit einer Übersetzung ist abhängig von diesen Kernvorstellungen.

retrospectivo, ao texto de partida e sua situação de produção e recepção, quanto por um olhar prospectivo, às necessidades do contexto de recepção da tradução.

A partir dessa perspectiva, a análise textual assume um papel ainda mais importante, pois é ela que dá ao tradutor a possibilidade de cumprir com sua responsabilidade de ser leal ao emissor do texto de partida e, ao mesmo tempo, produzir um texto funcional, que ofereça aos receptores os elementos do texto de partida que sejam significativos para eles e que estejam de acordo com o escopo da tradução.

2.3.2. A análise textual no processo tradutório

Como apontam Reiss (1984, p. 7) e Nord (2016, p. 65), o processo tradutório é, em geral, descrito nas teorias de tradução como um processo de duas ou de três fases. Em ambos os tipos de modelo, a análise do texto de partida está presente como a primeira fase do processo.

O modelo de duas fases é composto de uma fase de análise (também chamada de fase de decodificação ou compreensão) e uma de síntese (reconstrução ou reverbificação). Segundo Vermeer, trata-se de um modelo muito simplificado da ação tradutória (REISS; VERMEER, 1991, p. 41). Uma consequência da admissão apenas das fases de recepção do texto de partida pelo tradutor e de reverbificação na língua de chegada seria a concepção de tradução como procedimento mecânico (1991, p. 45).

Para Nord (2016, p. 66), por de trás do esquema bifásico está a concepção de tradução como “code-switching” (ou seja, como mera substituição), como também a concepção de que a competência tradutória consistiria apenas de uma competência receptiva e outra produtiva. A análise textual é tida como o único critério para a translação, desconsiderando outros fatores que influenciam a tomada de decisão no processo tradutório (cf. NORD, 2016, p. 35).

Já o modelo trifásico compreende a fase de análise, uma fase intermediária de transferência e, por último, a reverbificação. Enquanto na primeira fase haveria a compreensão do sentido do texto de partida, na segunda, esse sentido seria confrontado com os fatores relativos ao contexto de recepção do texto de chegada. A nosso ver, a concepção de Reiss sobre o papel da análise se assemelha a essa visão sobre o processo tradutório. Reiss define análise textual relevante à tradução como

[...] a investigação de um texto a ser traduzido com vistas à apreensão o mais completa possível daquilo que é dito ou que se quer dizer no texto; ou seja, são analisados os recursos linguísticos empregados no texto, seus elementos constitutivos, a estrutura textual etc., a fim de que seja possível tirar conclusões sobre a intenção comunicativa do produtor do texto, sobre a

informação (no sentido amplo do termo utilizado por Vermeer) contida nele (REISS, 1984, p. 7)⁴³.

Como essas informações coletadas são depois “transferidas” no texto de partida depende, segundo Reiss, de outras questões, relativas ao contexto de chegada: porque o texto deve ser traduzido? Para quem ele deve ser traduzido? Para qual objetivo (de uso) ele é traduzido? (cf. REISS, 1984, p. 7). Assim, haveria primeiramente uma fase de análise do texto e da situação de partida e, em seguida, a consideração do propósito e dos receptores da tradução.

Para Nord (2016, p. 68), apesar de mais próxima da realidade da prática tradutória do que o modelo bifásico, o modelo trifásico não considera o fato de que o propósito da tradução e as especificações dadas ao tradutor pelo iniciador estão presentes antes mesmo do início da análise textual⁴⁴. O primeiro passo no processo tradutório deveria ser, segundo Nord, a análise dos dados do contexto de chegada, ou seja, “dos fatores que são relevantes para a realização de certo propósito pelo TA (texto-alvo) em uma dada situação” (NORD, 2016, p. 69). Somente em um segundo momento deveria ser feita a análise textual, primeiramente com a verificação da compatibilidade entre o escopo da tradução e o texto de partida e, em seguida, com uma análise mais detalhada do texto, dando ênfase às características textuais que são mais significativas para a formulação do texto de chegada, tendo em vista seu escopo. Após a análise, o tradutor está em condição de identificar as características relevantes do texto de partida que podem ser, eventualmente, adaptadas. Os recursos da língua de chegada são então escolhidos a partir de uma postura prospectiva, ou seja, da consideração da função da tradução. O último passo seria a estruturação do texto de chegada (cf. NORD, 2016, p. 69).

Nord propõe um modelo circular [Zirkelschema], representado na figura a seguir, que parte do pressuposto de que o processo tradutório não é linear, mas sim um processo recursivo, “que inclui um número indeterminado de retroalimentações e em que é possível, e até mesmo aconselhável, voltar a fases anteriores da análise” (NORD, 2016, p. 65). A análise textual – com o papel de verificar a compatibilidade entre o propósito do texto de chegada e o texto de partida, como também de identificar os elementos do texto de partida que devem ser reproduzidos ou adaptados – pode estar presente em todo o processo, não se restringindo ao seu

⁴³ Unter einer übersetzungsrelevanten Textanalyse verstehen wir die Untersuchung eines zu übersetzenden Textes zur möglichst vollständigen Erfassung des im Text Gesagten und damit Gemeinten; d. h. die im Text verwendeten sprachlichen Mittel, die Bauelemente des Textes, die Textstruktur usw. werden analysiert, um von ihnen her Rückschlüsse auf die Mitteilungsabsicht des Textproduzenten, die im Text enthaltene Information (im umfassenden Sinn des Terminus bei Vermeer) ziehen zu können.

⁴⁴ De forma semelhante, Wilson (2012) defende que, no processo tradutório, toda leitura do texto de partida já é feita tendo em vista a tradução. Para o autor, é na “leitura voltada à tradução” que o processo tradutório se inicia (2012, p. 101).

momento inicial. Da mesma forma, a estratégia tradutória ou translativa também pode ser revista ao longo desse processo.

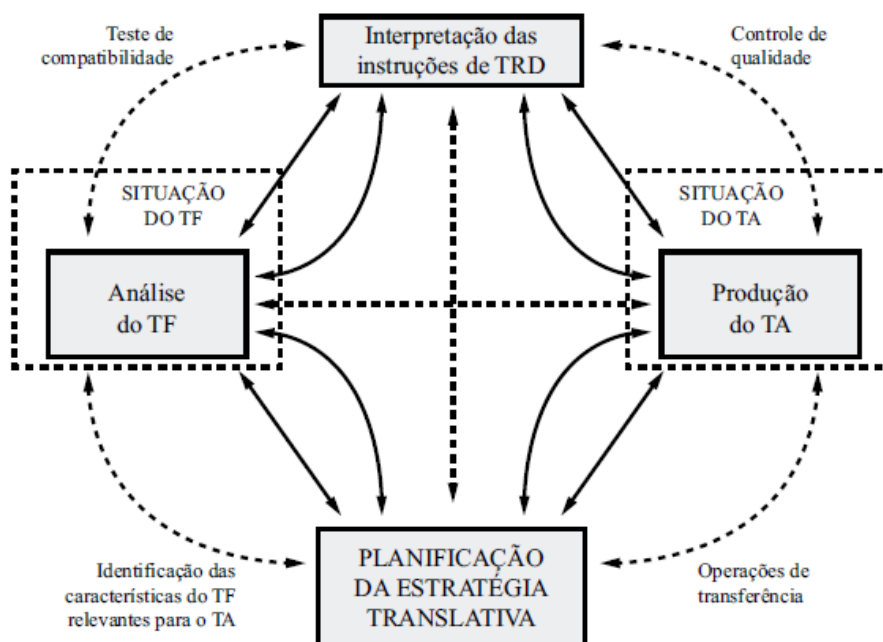


Figura 4: O processo de translação segundo Nord (2016, p. 72)⁴⁵

2.3.3. Propostas funcionalistas de análise textual

Comum aos teóricos funcionalistas é a importância dada aos fatores extratextuais e a ênfase na necessidade de uma análise que vá além da superfície linguística do texto. Para Holz-Mänttari, o tradutor “não pode contentar-se apenas com analisar as estruturas superficiais do texto: caso queira lidar com um texto e avaliá-lo, um tradutor deve compreender a fundo sua tectônica e sua textura”⁴⁶, e isso deve ser feito com uma análise mais ampla que engloba produtor, receptor, função textual, situação de produção e recepção etc. (MOREIRA, 2014, p. 186).

A autora sugere, além da análise dos “portadores de mensagem”, uma análise dos fatores da “demanda acional” [Bedarfsfaktor], ou seja, dos papéis desempenhados pelos actantes no contexto da ação translacional (cf. MOREIRA, 2014, p. 188-189). O objetivo dessa análise seria de “deduzir o objetivo da ação translacional e do complexo sistêmico acional superordenado, bem como o objetivo a ser alcançado pelo texto de chegada” (MOREIRA, 2014, p. 189). Com

⁴⁵ Siglas presentes no esquema: TF= texto fonte (texto de partida); TA= texto alvo (texto de chegada); TRD= tradutor (tradutor).

⁴⁶ Segundo Moreira, Holz-Mänttari utiliza os termos “tectônica” [Tektonik] e “textura” [Textur] para designar as “estruturas de organização do conteúdo e da forma do texto”, respectivamente (2014, p. 184).

isso, a análise do texto de partida e dos elementos referentes às situações de partida e de chegada pode auxiliar o tradutor na tomada de decisão e na justificativa de suas escolhas (cf. id., p. 190). Assim como Nord, Holz-Mänttari aponta para a necessidade de verificar a compatibilidade entre o texto de partida e as diretrizes para a produção do texto de chegada (cf. id., p. 193).

Um modelo funcional de análise textual é caracterizado, segundo Nord, pela consideração da relação de dependência entre os elementos intertextuais e os fatores extratextuais (2015, p. 350). Várias propostas funcionalistas de análise textual fazem uso da chamada “fórmula Lasswell”⁴⁷, com as perguntas “quem diz o quê, com quais meios, para quem e com qual intenção?” (cf. STOLZE, 2011, p. 64).

Wilss (1980) sugere a aplicação das perguntas na análise textual, com a investigação de quatro dimensões: tema ou significado do texto (do que se trata o texto?), função textual (qual a intenção do emissor?), pragmática do texto (quais receptores o emissor tem em vista?), a superfície linguística do texto (por qual meio?) (STOLZE, 2011, p. 64). Tendo em vista as limitações desse esquema pouco abrangente, foram propostas outras perguntas que o complementam, correspondentes a outros fatores de análise. Reiss (1984, p. 9) sugere as seguintes perguntas:

- a) Quem diz ? (emissor)
- b) Sobre o quê? (temática, “conteúdo”)
- c) O quê? (superfície linguística, formulação, léxico e sintaxe)
- d) O que não? (pressuposições, conhecimentos prévios em relação à temática, conhecimentos de caráter sociocultural)
- e) Como? (variedade linguística, registro, estilo)
- f) Quando e onde? (tempo e local da situação)
- g) Em qual canal? (Língua falada ou escrita; gênero textual; tipo textual)
- h) Para quem? (receptores)
- i) Com qual objetivo? (intenção de comunicação e efeito)

Quanto às especificidades de gênero ou tipo textual, discutidas neste capítulo, vemos que elas se referem apenas a um dos fatores da análise textual proposta por Reiss. Em outra

⁴⁷ Na introdução de seu modelo de análise textual, Nord (2016, p. 74) explica que “essa fórmula foi introduzida na Nova Retórica Americana por Harold Dwight Lasswell em 1948: “Who says what in which channel to whom with what effect?” [“Quem diz o quê, em que canal, a quem, com que efeito?”]. Mais tarde, Mentrup (1982, p. 9) adotou-a, de uma maneira ampliada, como “cadeia pragmática universal” [“Quem faz o quê, quando, por que razão, como, para quem, com que efeito?”] para os estudos lexicológicos e de tipologia textual”.

proposta de análise textual, Reiss (2004 [1981]) divide o processo de análise em três fases: a identificação do tipo textual, a identificação do gênero textual e, por fim, a análise mais detalhada do texto. Apesar da sua proposta de uma tipologia textual, Reiss não descarta a necessidade de uma análise minuciosa do texto de partida, a qual teria como objetivo investigar quais recursos linguísticos são utilizados para realizar as funções comunicativas, visto que “em nenhuma língua forma e função apresentam uma relação 1:1” (REISS, 2004, p. 166).

Também Hönig (1986) e Nord (1988) partem de perguntas relacionadas aos fatores de análise citados acima. Além dos fatores citados, Nord acrescenta a ocasião da comunicação [Kommunikationsanlass] (por quê?) e traz especificações de elementos intratextuais (estrutura, elementos não verbais, léxico, sintaxe e características suprasegmentais). Hönig elabora seu esquema em três perguntas centrais: “Quem fala onde – e por que ele? (emissor, local), “Sobre o que ele fala – e por que desta forma? (tema, estilo) e “O que deve ser traduzido?”.

Essa última pergunta indica a preocupação com o critério de funcionalidade, desconsiderado em muitos modelos de análise textual (cf. NORD, 2015, p. 351). Para Hönig (1986), a análise referente ao texto de partida deveria ser confrontada com a função do texto de chegada, a fim de determinar quais informações são relevantes para os receptores da tradução. Nord também elabora seu modelo de análise a partir da consideração do “perfil do texto de chegada em sua situação de comunicação”, o qual deve ser comparado com as informações sobre o texto de partida, possibilitando a identificação de problemas de tradução (cf. NORD, 2015, p. 351).

Sua proposta de uma análise textual voltada à tradução, que parte da consideração de fatores intra e extratextuais do texto de partida, bem como dos fatores do contexto de chegada, tem como intuito auxiliar o tradutor a identificar os aspectos do texto de partida significativos segundo a função de chegada e elaborar uma estratégia de tradução para lidar com os problemas previstos através da análise textual, independentemente do gênero textual a qual o texto pertence. A seguir, descreveremos mais detalhadamente o modelo proposto por Nord.

2.3.4. O modelo de análise de Christiane Nord

Publicado pela primeira vez em 1988⁴⁸, a obra *Textanalyse und Übersetzen* (“Análise textual e tradução”), de Nord, apresenta um modelo de análise textual que parte da necessidade

⁴⁸ Utilizamos aqui a edição brasileira, publicada em 2016, cuja tradução foi coordenada por Meta Elizabeth Zipser e supervisionada pela autora. Para a apresentação dos termos em alemão, utilizamos a quarta edição alemã de 2009.

de não “apenas garantir a plena compreensão e interpretação correta do texto, tampouco explicar somente suas estruturas linguísticas e textuais e sua relação com o sistema e as normas da língua fonte (LF)”, mas também de “fornecer uma base confiável para qualquer decisão tomada pelo tradutor em um processo de tradução em particular” (NORD, 2016, p. 15-16).

Para isso, o esquema de análise proposto visa à compreensão funcional das características dos textos e interpretação dessas características com base no objetivo de tradução. Ele é direcionado tanto a estudantes de tradução, professores nos centros de formação, quanto aos profissionais que já atuam e necessitam de ferramentas melhores para justificar suas escolhas de tradução e compreender racionalmente o processo tradutório (2016, p. 17). Para dar conta de todos os gêneros textuais, pares de línguas e culturas, o modelo deve ser geral, mas também detalhado o suficiente para abranger uma grande variedade de problemas de tradução: “O modelo que estamos nos esforçando para produzir, então, é bastante voltado para os aspectos da cultura, da comunicação e da tradução, independente da língua” (2016, p. 17).

Segundo Nord (2016, p. 50), “a atribuição de um texto a um determinado tipo ou gênero não consegue trazer a solução ‘perfeita’ para sua tradução”. A análise textual detalhada substituiria as tipologias textuais, sem desconsiderar, entretanto, as contribuições trazidas por elas: Nord parte da tipologia textual proposta por Reiss para lidar com o fator “função textual” de seu modelo, adotando, igualmente, as funções comunicativas básicas propostas por Bühler.

Nord aponta, entretanto, para a necessidade de compreensão do texto “dentro de e em uma relação com o quadro do ato comunicativo-em-situação” (2016, p. 35). Parte-se de um entendimento de textualidade não como “simples propriedade estrutural de uma expressão, mas, sim, um traço da sua utilização em comunicação”. Consequentemente, o modelo de análise deveria ser baseado tanto em “aspectos situacional-pragmáticos quanto estruturais”, não simplesmente adicionados, mas vistos “como uma forma de interdependência mútua” (NORD, 2016, p. 37).

Diferentemente das tipologias – em cuja base reside uma visão limitada do fenômeno textual, por não considerarem a pluralidade de funções que um texto pode assumir, bem como do fenômeno tradutório, por ignorarem a possibilidade de a tradução assumir funções diversas em seu contexto de recepção – o modelo de análise textual proposto busca a compreensão do texto em sua situação comunicativa, visando à interpretação de seus elementos linguísticos e extratextuais, em uma relação de interdependência. Além disso, os aspectos relativos ao contexto de recepção da tradução devem ser igualmente contemplados:

Por meio de um modelo global de análise de textos que considera tanto os fatores intratextuais como os fatores extratextuais, o tradutor pode identificar

a “função-em-cultura” de um texto fonte. Isso é então comparado à função-em-cultura (prospectiva) do texto alvo exigida pelo iniciador, identificando-se e isolando-se os elementos do TF que devam ser conservados ou adaptados na tradução (NORD, 2016, p. 50).

Após a exposição dos pressupostos teóricos, constituídos sobretudo de teorias da abordagem funcional, Nord apresenta seu modelo de análise, composto de duas partes: a análise de fatores extratextuais [textexterne Faktoren] e de fatores intratextuais [textinterne Faktoren], determinados a partir das perguntas (as chamadas *W-Fragen* ou, em português, “Fórmula Q”), derivadas da “fórmula Lasswell” (cf. tabela 4; NORD, 2016, p. 74; 2009, p. 40.). A análise dos fatores extratextuais pertencem os dados referentes ao emissor, à intenção do emissor, ao público, aos meios ou canais de recepção, ao lugar, tempo, à ocasião (ou motivo) da comunicação. Por fim, a função textual deve ser determinada com base nos dados sobre os outros fatores. Aos fatores intratextuais pertencem o assunto, o conteúdo, as pressuposições, a estruturação, os elementos não verbais, o léxico, a sintaxe e as características suprasegmentais. Aliado a esses dois conjuntos de fatores de análise, também se deve considerar o efeito do texto, tido pela autora como o resultado de um processo comunicativo entre emissor e receptor.

Tabela 4: Fatores de análise do modelo proposto por Nord

Fatores extratextuais	Fatores intratextuais
Quem transmite [<i>wer übermittelt</i>] → emissor	Sobre qual assunto ele diz [<i>Worüber sagt er/sie</i>]
Para quê [<i>wozu</i>] → intenção do emissor	O quê [<i>was</i>] → conteúdo
Para quem [<i>wem</i>] → público	(o que não) [<i>was nicht</i>] → pressuposições
Por qual meio [<i>über welches Medium</i>] → meio	Em qual ordem [<i>in welcher Reihenfolge</i>] → estruturação
Em qual lugar [<i>wo</i>] → lugar	Usando quais elementos não verbais [<i>unter Einsatz welcher nonverbalen Elementen</i>]
Quando [<i>wann</i>] → tempo	Com quais palavras [<i>mit welchen Worten</i>] → léxico
Por quê [<i>Warum einen Text</i>] → motivo	Em quais orações [<i>in was für Sätzen</i>] → sintaxe
Com qual função [<i>mit welcher Funktion</i>] → função	Em qual tom [<i>in welchem Ton</i>] → características suprasegmentais
Com qual efeito [<i>mit welcher Wirkung</i>]	

A análise pode ser iniciada tanto pelos fatores extratextuais (“top-down”) quanto pelos fatores intratextuais (“botton-up”), a depender do texto a ser traduzido. Nord sugere, entretanto,

começar pelos elementos da situação comunicativa, pois eles correspondem, em muitos casos, às expectativas dos leitores antes de iniciarem a leitura (por exemplo, título, nome do autor, dados bibliográficos, definição de gênero textual, etc.). Quando essas informações não são facilmente apreendidas, como na análise de textos mais antigos, pode-se inverter a ordem de análise, iniciando-a pelos fatores intratextuais. Pode-se, inclusive, combinar os dois procedimentos (“top-down” e “botton up”), o que é característico do caráter recursivo do esquema de processo tradutório proposto (2016, p. 75-76).

Para cada fator (extratextual ou intratextual), são apresentadas perguntas que têm a função de auxiliar a coleta de informações. Novamente, Nord lança mão de uma estrutura de análise recursiva: na análise de cada fator, aconselha-se a refletir sobre o que as informações coletas indicam sobre os demais fatores. Desse modo, a análise completa de um fator nunca pode ser feita separadamente, ou seja, é somente com a consideração de todos os fatores que o tradutor poderá ter uma visão mais precisa de cada um deles.

Os fatores extratextuais dizem respeito à situação concreta onde está situado o texto como instrumento de comunicação e correspondem às categorias por meio das quais nós apreendemos o mundo (de um texto) (2016, p. 81). O emissor e a intenção são tratados separadamente, pois, segundo Nord (2016, p. 78), “os efeitos sobre os fatores intratextuais podem ser claramente diferenciados”, enquanto as expectativas do receptor pertencem ao fator “público”, por estarem “intimamente ligadas à personalidade do receptor”.

Os dados referentes ao **Emissor** [Sender] relevantes para a tradução são todos aqueles que podem “trazer esclarecimentos sobre a intenção do emissor, sobre o público pretendido com sua bagagem cultural, sobre o lugar, o tempo e motivo da produção do texto, bem como qualquer informação sobre as características intratextuais previsíveis” (2016, p. 87). O nome do autor influencia, em geral, as expectativas dos receptores, porquanto “evoca alguns conhecimentos acerca de sua classificação literária, intenções artísticas, tema, públicos preferidos, status etc.” (2016, p. 88-89). Alguns desses pressupostos em relação ao emissor podem não existir na cultura de chegada, o que deve ser considerado na tradução. As informações acerca do emissor podem ser obtidas através do paratexto (como fixa técnica, sinopse, prefácio etc.). Caso não haja informações precisas, outros fatores da situação comunicativa podem ajudar a deduzir algumas de suas características (origem, status, etc.).

A **Intenção** do emissor [Senderintention] diz respeito à qual “função o emissor pretende que o texto cumpra e que efeito sobre o receptor ele quer alcançar mediante a transmissão do texto” (2016, p. 91). Nord esclarece a diferença entre intenção e função: enquanto a intenção é definida do ponto de vista do emissor e está relacionada ao propósito almejado por ele (podendo

não ser atingido na recepção), a função é o “resultado da configuração ou a constelação de todos os fatores situacionais” (2016, p. 92). A intenção é relevante para a tradução, pois é ela que determina a estruturação do texto, tanto em relação ao conteúdo quanto à forma. Além disso, sua investigação é necessária tendo em vista o princípio de lealdade. Não se tem, entretanto, acesso direto à intenção do emissor, mas apenas ao seu resultado. As informações sobre a intenção podem ser obtidas a partir da análise dos elementos intratextuais, como também a partir de fontes como biografia do emissor, eventos importantes para a sua escrita ou comentários do autor que possam conter indícios de sua intenção.

Como **Público** [Adressat/ Empfänger] entende-se os destinatários do texto, pessoas às quais o emissor se dirige ou que tem em mente ao produzir o texto. É, segundo Nord, considerado em quase todas as teorias de análise como sendo um dos fatores mais importantes, principalmente quanto ao papel comunicativo, às expectativas frente ao emissor, à sua bagagem comunicativa, ao meio social e a sua relação com o assunto do texto (2016, p. 97-98). Visto que os receptores do texto de chegada não são os mesmos do texto de partida, os elementos determinados pelo público devem ser localizados para possíveis adaptações. Além de informações gerais sobre o receptor (idade, gênero, formação, meio social, origem, papel social em relação ao emissor etc.), é relevante para a tradução seu “*background* comunicativo”, ou seja, “sua bagagem de conhecimentos de disciplinas e assuntos específicos”, porquanto é de acordo com ela que o autor seleciona elementos que serão utilizados no texto e omite outros, supostamente conhecidos pelo público (2016, p. 101). Como na análise do emissor, as informações sobre o público podem ser obtidas a partir do paratexto (em prefácios, notas, dedicatórias, subtítulo, etc.) e da análise de outros fatores intra e extratextuais (como emissor, meio, lugar, tempo, motivo).

O **Meio** ou canal [Medium/ Kanal] é definido como “o veículo que conduz o texto para o leitor” (2016, p. 106). Ele afeta não somente as condições de recepção, mas também de produção, principalmente quanto à apresentação e arranjo do conteúdo (escolha de tipos de frase, elementos de coesão, elementos não verbais, etc.). Exemplos de meios de comunicação escrita são jornais, revistas, livros, enciclopédias, folheto etc. Sua análise pode auxiliar na determinação do círculo de receptores intencionado, como também da intenção do emissor e do motivo da comunicação. Nord ainda considera que as expectativas dos receptores “baseiam-se na sua experiência com o meio em questão”, as quais podem não ser atendidas, já que o emissor pode surpreendê-los, fazendo uso do meio para fins diferentes do esperado (2016, p. 109). Porém, Nord salienta que, normalmente, o meio determina as expectativas dos receptores em relação à função do texto, o que depende das dimensões espaciais e temporais, já que em cada

cultura e época existem meios que são mais próprios para determinada função. A análise do fator “meio” deve ser feita visando à identificação das características específicas do meio e daquilo que é especificidade cultural.

O fator **Lugar** [Ortspragmatik] se refere ao lugar de produção e também de recepção do texto. Sua relevância está, principalmente, no caso de línguas faladas em variedades geográficas diversas, pois pode oferecer um “pré-sinal para a variedade linguística utilizada” (2016, p. 114). A dimensão do espaço pode ser relevante para a compreensão de um texto “em que o lugar de sua produção pode ser considerado o centro de uma ‘geografia relativizada’” (2016, p. 115). Não somente elementos linguísticos, mais também acontecimentos culturais e políticos devem ser considerados na análise textual. Em alguns casos, o conhecimento do lugar exato de produção pode ser necessário para a compreensão dos dêiticos do texto (2016, p. 116).

O **Tempo** [Zeitpragmatik] da produção de um texto é tido como “um importante pré-sinal para o estado histórico de desenvolvimento linguístico que o texto representa” (2016, p. 118). Esse fator determina, além das normas de uso da língua, as convenções de gênero textual e mesmo a sua existência. Assim como no caso da dimensão espacial, a compressão dos elementos dêiticos depende do conhecimento da dimensão temporal da produção do texto. Outra importância da investigação desse fator está no fato de ele influenciar diversos outros fatores extratextuais, como expectativas do receptor, intenção do emissor, distância temporal entre receptor e emissor, meio (formas históricas ou modernas do meio), e fatores intratextuais, como pressuposições, variedade histórica da língua, elementos dêiticos etc. (2016, p. 121-122). Nord comenta que também a produção e recepção da tradução são afetadas pela dimensão temporal, através de “tradições e convenções de tradução” (2016, p. 122).

O fator **Motivo** ou ocasião da comunicação [Kommunikationsanlass] diz respeito àquilo que levou à produção do texto (de partida ou de chegada). Ele pode se referir à razão pela qual ele é produzido (a expressão dos sentimentos em uma carta, por exemplo) ou à ocasião na qual ele é recebido (um convite no contexto de uma festa de casamento). Há, segundo Nord, uma estreita relação entre o motivo e o tipo de texto ou meio de comunicação, porquanto em determinadas situações convencionalizou-se a produção de determinados tipos de texto (2016, p. 126). O motivo pode indicar, portanto, a presença de certas características convencionais. Além de influenciar a expectativa do receptor, ele determina certas características intratextuais, como conteúdo, sintaxe, léxico, etc. O tradutor deve confrontar o motivo para a produção do texto de partida com o motivo da tradução, a fim de localizar diferenças que possam trazer consequências para a produção da tradução (2016, p. 128).

Como vimos ao longo deste capítulo, a **Função textual** [Textfunktion] é resultado da combinação dos fatores comunicativos de um texto em sua situação concreta (2016, p. 130), diferentemente do gênero textual, que é determinado pelas características intratextuais do texto-em-função. As informações sobre a função do texto podem ser obtidas a partir das denominações de gênero textual, pois “evocam uma expectativa específica da função ou das funções do texto” (2016, p. 136). Porém, por depender da situação comunicativa como um todo, a função textual deve ser analisada a partir dos outros fatores extratextuais, em especial a intenção do emissor e as expectativas dos receptores. A importância da análise da função do texto de partida para a tradução reside, principalmente, na observância do princípio de lealdade, ou seja, na necessidade de compatibilidade entre as funções do texto de partida e de chegada e, conseqüentemente, na determinação do tipo de tradução (documental ou instrumental).

Os fatores extratextuais expostos acima exercem influência direta nas características intratextuais. Assim como os fatores extratextuais, elas estão intrinsecamente ligadas entre si: “a separação dos fatores se deve a considerações puramente metodológicas. Na prática, eles formam um sistema intrincado de interdependência” (2016, p. 146). Verifica-se, novamente o princípio de recursividade, também presente na análise dos fatores extratextuais. Porém, a análise pode concentrar-se em alguns aspectos intratextuais específicos, já que há aspectos que são mais convencionais e previsíveis. Além disso, caso o encargo de tradução exija uma conformidade com as convenções da cultura de chegada em relação à sintaxe, por exemplo, esse fator não precisa ser analisado detalhadamente (2016, p. 247).

O fator **Assunto** [Thematik], ou seja, sobre o que fala o emissor, é importante para a análise textual voltada à tradução, pois “a inserção do assunto em um contexto cultural específico pode indicar possíveis pressuposições e sua relevância para a tradução” (2016, p. 153). A determinação do assunto permite ao tradutor refletir se ele tem o conhecimento necessário para a compreensão do texto ou se é preciso fazer algum tipo de pesquisa para traduzi-lo, o que pode ser feito a partir da consideração do título, cabeçalho, no *lead* introdutório (no caso de textos jornalísticos). Caso isso não seja possível, pode-se fazer uma análise de “proposições semânticas básicas ou unidades informacionais”. Em outros casos, somente uma análise detalhada dos demais fatores intratextuais pode indicar o assunto do texto.

Já o fator **Conteúdo** [Textinhalt] diz respeito à “referência textual a objetos e fenômenos da realidade extralinguística, reais e/ou fictícios, expressos pela informação semântica das estruturas lexicais e gramaticais (...) empregadas no texto” (2016, p. 161-162). Assim, deve-se começar pela análise da informação articulada na superfície do texto, auxiliada pelas informações da análise extratextual e por uma paráfrase das “unidades informacionais” (2016,

p. 162). Além disso, pode-se analisar o conteúdo a partir dos mecanismos de coesão e das conotações (informações expressas por meio do estilo, registro etc.).

O conhecimento por parte do receptor das **Pressuposições** [Präsuppositionen] ou “pressuposições pragmáticas ou situacionais” do texto é essencial para que a comunicação seja bem-sucedida. Elas se referem, geralmente, “a objetos e fenômenos da cultura à qual pertence o emissor” (2016, p. 171) e dos quais se pressupõe que sejam de conhecimento do receptor. Podem abranger não só condições da cultura de partida, mas também, “fatos da biografia do autor, teorias estéticas, tipos de textos comuns e suas características, disposições métricas, detalhes sobre o assunto, motivos, a iconografia e os argumentos preferidos de certos períodos literários”, bem como outros aspectos relacionados à religião, ideologia, história etc. (2016, p. 172). Como as pressuposições não são verbalizadas e, por isso, não podem ser encontradas no texto, o tradutor deve ser capaz de compreendê-las a partir de sua familiaridade com a cultura de partida (2016, p. 173). No processo tradutório, é necessário levar em conta os conhecimentos prévios dos receptores da tradução: se uma informação “trivial” para os receptores do texto de partida não o for para os receptores, ela pode ser explicitada na tradução, porém deve-se considerar que isso pode acarretar mudanças de efeito sobre o receptor (2016, p. 172). Da mesma forma, se há informações irrelevantes (devido à proximidade com a cultura) para o receptor do texto de chegada, o tradutor pode ajustar “o nível de explicitação ao conhecimento geral (assumido) do público” (2016, p. 174).

A análise da **Estruturação** do texto [Textaufbau] deve ser feita tanto em relação a suas macroestruturas quanto às microestruturas. Ela pode ser fundamental em casos em que o texto é composto de diferentes segmentos textuais, já que esses segmentos podem exigir diferentes estratégias tradutórias. Em razão da ligação entre convenções culturais e estrutura textual de certos gêneros, a análise pode ajudar a identificar o tipo textual e, até mesmo, a função textual (2016, p. 179). Em uma análise da macroestrutura, além do desenvolvimento do texto a partir de um ponto de vista semântico, deve-se identificar a função dos intertextos (como citações, notas de rodapé e exemplo), sua relação com o hipertexto e se deve compará-los com a função do texto de chegada. Na análise da microestrutura, a análise é feita, primeiramente, no nível da oração. Em seguida, analisa-se se “a divisão formal em orações corresponde à divisão semântica em unidades informacionais” (2016, p. 185) e a organização temática de orações e frases, em tema e rema (2016, p. 188).

Os **Elementos não linguísticos** ou paralinguísticos [nonverbale Elemente] são definidos como “signos oriundos de outros códigos não linguísticos, empregados para suplementar, ilustrar, desambiguar ou intensificar a mensagem do texto” (2016, p. 190). O

tradutor deve analisar a função de cada um desses elementos e decidir quais “devem ser adaptados às normas e convenções da cultura alvo”, já que podem ser culturalmente marcados (2016, p. 195).

O **Léxico** [Lexik] é determinado pelo conjunto de fatores intratextuais (em especial pelas dimensões de assunto e conteúdo) e demais fatores extratextuais. Nord cita para cada fator extratextual os aspectos relacionados ao léxico que são influenciados por eles, como pronomes de tratamento (receptor) e nível de estilo (receptor, meio), expressões dêiticas (tempo), entre outros. Quanto ao impacto da intenção do emissor sobre o léxico, deve-se perguntar “se e como a intenção se reflete na seleção de palavras ou, caso não haja informação externa, qual a intenção se pode deduzir do uso das palavras no texto” (2016, p. 200). É necessário analisar a presença de “palavras para fins específicos em um texto comum”, de diferentes registros, dialetos regionais e sociais, uso metonímico de palavras etc., a fim de investigar o “grau de originalidade” e de padronização do léxico (2016, p. 201-202). A recorrência de certos itens lexicais pode indicar uma marca estilística, o que deve ser considerado na tradução, a depender de seu escopo.

No fator **Sintaxe** [Syntax], considera-se em geral a análise da complexidade das orações, a distribuição em principais e subordinadas, a extensão, o uso de focalizações e mecanismos de coesão, permitindo ao tradutor determinar como a informação é estruturada e interpretar funcionalmente o texto (2016, p. 208-209). Além disso, pode-se analisar ainda a ordem dos constituintes ou das palavras. Os desvios da norma também devem ser analisados tendo em vista uma possível relação com as intenções poéticas do emissor (2016, p. 210).

As **Características suprasegmentais** [suprasegmentale Merkmale] dizem respeito a “todos os aspectos da sua organização textual que se sobreponham às fronteiras da análise de segmentos lexicais ou sintáticos, frases e parágrafos, e que formem a “configuração” fonológica ou o “tom” específico de um texto” (2016, p. 212). Elas se referem à entonação, à prosódia e à intensidade do texto. Em textos escritos, podem estar sinalizadas por meio de itálicos, espaços, negritos, aspas, travessões, parênteses, como também de desvios ortográficos (como repetições de letras), pontuação etc. Segundo Nord, a relevância de sua análise para a tradução reside no fato de a “imaginação acústica do leitor” ser “determinada por padrões específicos da linguagem” (2016, p. 221), o que implica muitas vezes na necessidade de adaptações.

O **Efeito** [Wirkung] é considerado por Nord uma categoria orientada ao receptor, pertencente nem ao domínio extratextual nem ao intratextual (2016, p. 228). Trata-se do resultado do processo de comunicação e, portanto, deve ser analisado somente após a análise dos fatores extra e intratextuais, já que depende da combinação deles. Porém, sua análise não

está no campo da descrição linguística, mas sim da interpretação. Apesar de todos os fatores serem relevantes, a análise do efeito é feita principalmente a partir da consideração da relação entre a intenção do emissor e as características do texto, entre o receptor e a realidade do texto e entre o receptor e o estilo. São apresentados tipos possíveis de efeito, organizados em dois polos: efeito intencional *versus* não intencional, distância cultural *versus* distância zero, convencionalidade *versus* originalidade.

Após a análise do perfil do texto de chegada, ou seja, do “encargo de tradução” e da situação de recepção a partir dos fatores extratextuais apresentados, deve-se passar à análise do texto de partida, visando à “identificação dos elementos e características relevantes para a tradução” (2016, p. 247). Caso o escopo da tradução seja determinado pelo próprio tradutor apenas, Nord sugere que ele analise primeiramente o texto de partida para depois analisar o contexto do texto de chegada. A comparação entre os aspectos do texto de partida com o perfil da tradução permite a localização de “problemas de tradução” e, em seguida, o estabelecimento de “procedimentos que levam a soluções funcionalmente adequadas” (2016, p. 247).

Nord diferencia entre “dificuldades de tradução” [Übersetzungsschwierigkeiten], categoria subjetiva ligada à competência particular do tradutor, e “problemas de tradução” [Übersetzungsprobleme], mais objetivos e ligados ao encargo ou escopo da tradução (cf. NORD, 2015, p. 352; 2016, p. 263). São quatro as categorias de problemas tradutórios: problemas de tradução pragmáticos [pragmatische Übersetzungsprobleme], que surgem da situação de tradução com as diferenças entre os receptores de partida e chegada, além de motivo, função etc.; problemas de tradução relacionados a convenções [konventionsbezogene Übersetzungsprobleme], ligados às diferenças entre as culturas envolvidas na tradução; problemas de tradução de ordem linguística [sprachenpaarbezogene Übersetzungsprobleme], que dizem respeito às diferenças estruturais entre as línguas; problemas de tradução específicos do texto [Text(exemplar)spezifische Übersetzungsprobleme], ou seja, qualquer problema que não se encaixe nas outras categorias (cf. NORD, 2016, p. 273-278).

Nord (1991) propõe uma hierarquia dos problemas de tradução que serviria de orientação no processo tradutório. Ela substituiria o procedimento frequentemente empregado em que se começa “pelas estruturas da superfície linguística e textual (estágio 1)”, para, em seguida, lidar com as convenções (estágio 2) e, finalmente com a pragmática (estágio 3), “dando muito espaço para as preferências pessoais do tradutor e às limitações de sua competência linguística e tradutória” (1991, p. 62).

É sugerido um esquema que começa pelos problemas pragmáticos, com a decisão do tipo de tradução (documental ou instrumental) (estágio 1a). Em seguida (1b), consideram-se

quais elementos funcionais do texto de partida devem ser reproduzidos e quais adaptados às condições de chegada (conhecimentos prévios do receptor, necessidades comunicativas, restrições ligadas ao meio, especificações dêiticas etc.). Em uma segunda etapa, entrariam as questões ligadas às convenções (estágio 2) e, somente então, se necessário, ligadas à língua (estágio 3). Por fim, se ainda há questões a serem revolidas, elas serão determinadas por aspectos do contexto (estágio 4) e pelas preferências do tradutor, com base no critério de funcionalidade (estágio 5).

Apesar de se tratar de uma diferenciação proposta para fins didáticos, a ser aplicada no ensino de tradução (cf. NORD, 2016, p. 273-274), a classificação dos problemas de tradução pode nos ajudar a melhor descrever as estratégias tradutórias e as soluções encontradas para cada problema. Porém, o processo descrito acima, baseado na hierarquia dos problemas de tradução, parece-nos de difícil aplicação, já que no processo tradutório dificilmente é possível classificar todos os problemas e resolvê-los em etapas, segundo sua categoria. Além disso, nem sempre as soluções ideais surgem imediatamente para o tradutor e, não raras vezes, as questões de ordem pragmática são as mais difíceis de resolver. Frequentemente, a melhor solução para um problema pragmático ou ligado a convenções é tida pelo tradutor apenas nas últimas etapas da tradução, quando os problemas de ordem linguística já estão resolvidos. Assim, reforçamos o caráter de recursividade do processo tradutório, presente em outras contribuições de Nord.

Como Nord, defendemos o estabelecimento do escopo da tradução e do tipo tradutório como primeira etapa do processo de tradução. A análise textual auxiliar-nos-á a identificar os elementos do texto de partida relevantes para a tradução e a localizar os problemas tradutórios. Por fim, com a consideração do propósito do texto de chegada e dos elementos relevantes do texto de partida, a estratégia tradutória poderá ser estabelecida, a fim de possibilitar a formulação de uma tradução funcionalmente adequada.

Capítulo 3

Análise textual e estratégia de tradução

3.1. O escopo da tradução

Vimos que na perspectiva funcionalista o propósito é o principal critério para a tradução, ou seja, é a partir da consideração de seu objetivo e dos demais aspectos do contexto de chegada, em especial dos receptores e suas expectativas, que o tradutor toma as decisões durante o processo tradutório. Na tradução literária, espera-se que a tradução “reproduza” as características do texto de partida na língua de chegada. Apesar de esse objetivo ser legítimo e ser uma preocupação importante no processo tradutório de textos literários, essa “reprodução” deve ser guiada por uma postura prospectiva, ligada ao contexto de recepção. Portanto, a primeira etapa na definição da estratégia de tradução é o estabelecimento de seu escopo.

Nord sugere que nos casos em que o escopo é estabelecido pelo próprio tradutor – e não por um iniciador, como uma editora – a análise textual poderia ser feita antes da consideração do contexto de chegada. Em nosso caso, uma análise geral da obra já foi feita no primeiro capítulo, o que nos permite estabelecer o escopo da tradução levando em conta a relevância de sua tradução para o contexto de chegada: tendo em vista a inserção dos textos da *Kreisleriana* na crítica musical do início do século XIX e a importância da discussão sobre música que ela apresenta, consideramos que sua tradução para o português pode ser relevante para aqueles que buscam conhecer essas reflexões e a forma como Hoffmann as realiza.

Uma breve consideração das obras de Hoffmann traduzidas no Brasil revela que a recepção do autor esteve, até o momento, enfocada no seu papel no romantismo alemão e no elemento fantástico⁴⁹. Recentemente, as traduções de *Don Juan*, *Ritter Gluck* e *Kater Murr*, bem como trechos esparsos da *Kreisleriana*, puderam mostrar ao público a presença da temática musical na obra de Hoffmann, o que indica uma abertura no sistema literário brasileiro à crítica

⁴⁹ As obras já traduzidas no Brasil encontradas são: *Jaques Callot*; *Ritter Gluck* [O cavaleiro Gluck]; *Don Juan*; *Der Magnetiseur* [O magnetizador]; *Der goldene Topf* [O vaso de ouro]; *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* [O reflexo perdido ou As aventuras da noite de São Silvestre]; *Der Sandmann* [O homem de areia]; *Klein Zaches, genannt Zinnober* [O Pequeno Zacarias, chamado Cinábrio]; *Haimatochare* [Haimatocare]; *Der Einsiedler* [O salão do rei Artur]; *Die Bergwerke zu Falun* [As minas de Falun]; *Nußknacker und Mausekönig* [O quebra-nozes e o rei dos camundongos]; *Das Fräulein von Scuderi* [A senhorita de Scuderi]; *Vampirismus* [A mulher vampiro]; *Die Automate* [Os autômatos]; *Lebensansichten des Katers Murr* [Reflexões do gato Murr] e *Des Veters Eckfenster* [A janela de esquina do meu primo]. Os títulos entre colchetes correspondem àqueles usados nas traduções brasileiras encontradas.

musical do autor. Além disso, deve haver particularmente o interesse pela obra por parte de musicólogos e músicos, já que ela constitui não apenas um importante documento da crítica musical e do pensamento sobre música da época, mas trata-se também de uma obra lida por compositores hoje relacionados à tradição romântica, como Schumann e Brahms, tendo possivelmente contribuído para o pensamento desses compositores sobre o que seria chamado posteriormente de “música absoluta”.

Desse modo, o propósito da tradução é de apresentar Hoffmann como crítico musical, a partir de uma tradução que coloca em ênfase a discussão sobre música desenvolvida nos textos da *Kreisleriana*. Os receptores intencionados são, em geral, o público acadêmico, tanto da área de Letras quanto da Musicologia, que gostariam de conhecer a reflexão de Hoffmann sobre música e sua inserção na crítica musical de sua época. Isso não significa, entretanto, que a dimensão literária do texto será desconsiderada (visto, inclusive, que ela também está intimamente ligada à crítica musical), mas sim que a reflexão sobre música será posta em relevo, seja a partir de notas explicativas ou mesmo de um cuidado maior com a tradução dos termos ligados à música. Buscaremos, com isso, apresentar aos leitores um gênero textual inexistente hoje: a crítica musical por meio da literatura, presente no início do século XIX, momento singular em que crítica e arte se confundem.

Partindo da tipologia tradutória de Nord, propomos uma tradução documental do texto, ou seja, uma tradução que tenha a função de documentar a ação comunicativa que ocorreu na cultura de partida e de trazer, aos receptores da tradução, aspectos dessa comunicação. Por ter como objetivo fazer com que os receptores tenham acesso à reflexão de Hoffmann em seu contexto “original”, certos aspectos desse contexto devem ser, de alguma forma, explicitados na tradução. A análise textual detalhada servirá como meio de investigação do contexto, bem como dos demais elementos da escrita crítica e literária de Hoffmann.

3.2. Análise do texto de partida

Visto que o propósito é produzir uma tradução documental, deve-se considerar a individualidade de cada texto da *Kreisleriana* na análise do texto de partida, tanto referente aos seus fatores extratextuais quanto aos intratextuais. Assim, ao lado de uma análise geral que diz respeito à publicação em conjunto na *Fantasiestücke*, analisaremos a situação específica de produção e recepção dos textos, de modo a localizar os aspectos em comum entre eles, ligados ao conjunto da *Kreisleriana*, e os aspectos específicos de cada um. A partir disso, refletiremos

sobre quais aspectos devem ser enfatizados na tradução, bem como quais elementos do contexto de partida devem ser trazidos à tona com a adoção da estratégia documental.

Tendo em vista o caráter circular do modelo de análise proposto por Nord, em que a análise de cada fator auxilia na compreensão dos demais fatores, a apresentação dos resultados não seguirá exatamente a sequência estabelecida, embora a análise tenha sido feita de acordo com ela. Mantemos, todavia, a divisão em “fatores extratextuais” e “fatores intratextuais”, indicando entre parêntese a que fator de análise a informação apresentada se refere. Por fim, a comparação dos resultados da análise com o escopo da tradução nos permitirá determinar os problemas tradutórios que exigirão o estabelecimento de uma estratégia específica.

3.2.1. Fatores extratextuais

Vários dos fatores extratextuais já foram previamente analisados no primeiro capítulo, como as informações sobre o autor, sua provável intenção quanto à escrita dos textos e sobre as particularidades da publicação. Entretanto, uma análise mais atenta voltada para o objetivo de tradução pode nos fornecer ainda mais elementos de auxílio na definição da estratégia tradutória.

E.T.A. Hoffmann pode ser considerado tanto emissor quanto produtor dos textos de partida. Trabalhando ao mesmo tempo como compositor e regente, após interromper sua carreira de jurista, o autor inicia em 1809 sua atividade profissional de crítica musical concomitantemente à de escrita literária. Os textos de partida pertencem a esse período de início da carreira literária do autor, a qual coincide com seu estabelecimento como crítico musical (fator **emissor**)⁵⁰.

Já em 1808 Hoffmann havia conseguido o cargo de diretor musical em um teatro em Bamberg, onde acaba atuando como compositor. Em 1813, passa a trabalhar em Dresden e Leipzig (**local**) no teatro de Joseph Seconda, principalmente como regente de ópera, até 1814. Portanto, as resenhas e textos literários de Hoffmann escritos nesse período refletem as experiências do autor no teatro, seja como compositor, regente ou mesmo nos bastidores das óperas, como vemos no texto n. 6 da *Kreisleriana*, em que Hoffmann trata dos trabalhos do maquinista e do cenógrafo (ou “decorador”).

Quatro dos textos da *Kreisleriana* (textos 1, 3, 4 e 5) foram publicados em periódicos entre o período de 1810 e 1814 e dois (textos 2 e 6) foram publicados pela primeira vez no

⁵⁰ Tendo como o modelo os exemplos de análise apresentados por Nord, indicaremos entre parênteses o fator intra ou extratextual que está sendo analisado.

primeiro volume da coletânea *Fantasiestücke*, em maio de 1814 (*tempo*). Logo, a *Kreisleriana* Nro. 1-6 foi composta em um período aproximado de quatro anos, durante o qual foram escritas algumas outras obras literárias mais tarde incluídas igualmente na *Fantasiestücke*. Porém, a maior parte de sua produção consiste em resenhas de crítica musical: entre 1809 e 1814, Hoffmann escreve por volta de trinta resenhas, todas publicadas no AMZ. A seguir, listamos em ordem cronológica de publicação os textos de Hoffmann publicados entre 1809 e 1814, ou seja, entre o ano em que inicia seu trabalho de crítica musical no AMZ e o ano em que publica a primeira parte da *Kreisleriana*.

1809

- Narrativa *Ritter Gluck*; AMZ (fevereiro). Posteriormente incluída na *Fantasiestücke* (1814). Início do trabalho de Hoffmann no AMZ.
- Primeiras resenhas publicadas no AMZ: 5ª e 6ª sinfonias de Friedrich Witt (maio).
- Resenha à ópera *I Virtuosi ambulanti*, de Valentino Fioravanti (dezembro).

1810

- Resenha à peça vocal *Pater noster* op. 24, de Andreas Romberg (janeiro).
- **Resenha à Quinta Sinfonia, de Beethoven**; AMZ (julho). Seria, mais tarde, parte do **texto n. 4**.
- Resenha à ópera *Iphigénie en Aulide*, de Gluck (agosto).
- Resenha à ópera *Das Waisenhaus*, de Joseph Weigl (setembro).
- **Publicação do Texto n. 1** (*Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden*); AMZ (XII, 26 de setembro de 1810, col. 825-833).

1811

- Resenha à ópera *Sofonisbe*, de Fernando Paer (março).
- Resenha à 1ª sinfonia, de Louis Spohr (novembro).

1812

- **Publicação do Texto n. 3** (*Des Kapellmeisters, Johannes Kreislers, Dissertatiuncula über den hohen Wert der Musik*); AMZ (XIV, 29 de julho de 1812, col. 503-9).
- Resenha à abertura *Coriolano*, op. 62, de Beethoven (agosto).
- Resenha à abertura *La chasse du jeune Henri*, de Étienne Méhul (novembro).
- Resenha à ópera *Der Augenarzt*, de Adalbert-Gyrowetz (dezembro).

- Resenha a livros sobre música vocal, de Anton Heinrich Pustkuchen (*Choralbuch* e *Kurze Anleitung, wie Singe-Chöre auf dem Lande zu bilden sind*) (dezembro).

1813

- **Resenha aos Trios Op.70, de Beethoven**; AMZ. Seria, mais tarde, parte do **texto n. 4** (março).
- Narrativa *Don Juan*; AMZ (março). Posteriormente incluída na *Fantasiestücke* (1814).
- **Contrato de publicação da *Fantasiestücke***, com o editor Carl Friedrich Kunz (março).
- Resenhas à 4ª sinfonia de Carl Anton Philipp Braun e à sinfonia op. 23 de Jan Willem Wilms (junho).
- Resenha à Missa em Dó maior, de Beethoven (julho).
- Resenhas às composições de Beethoven a partir do *Egmont*, de Goethe (julho).
- **Publicação do texto n. 4** (*Beethovens Instrumentalmusik*); ZEW (9-11 de dezembro de 1813).
- Ensaio *Der Dichter und der Komponist*; AMZ (dezembro). Posteriormente incluído na coletânea *Die Serapionsbrüder* (1819).

1814

- Resenhas ao oratório *Christus, durch Leiden verherrlicht*, de August Bergt, e a duas aberturas de Joseph Elsner (janeiro).
- **Publicação do texto n. 5** (*Höchst zerstreute Gedanken*); ZEW (4-8 de janeiro de 1814).
- Resenha à sonata para piano a quatro mãos, op. 29, de Friedrich Schneider (abril).
- Resenha à sonata para piano em fá menor, de J. F. Reichardt (maio).
- **Publicação da *Kreisleriana* Nro. 1-6** na coletânea *Fantasiestücke* (no primeiro volume dos dois publicados em 1814). **Primeira publicação dos textos n. 2** (*Ombra adorata!*) e **texto n. 6** (*Der vollkommene Maschinist*).
- Ensaio *Über einen Ausspruch Sacchini's, und über den sogenannten Effekt in der Musik*; AMZ (julho). Posteriormente incluído na segunda parte da *Kreisleriana* (1815).
- Ensaio *Alte und neue Kirchenmusik*; AMZ (agosto).
- Resenhas às 12 *Lieder*, op. 27, de Wilhelm Friedrich Riem (outubro).
- Resenha a composições para violoncelo de Bernhard e Johann Stiasny (outubro).
- Resenha ao *Opernalmanach* de Koezebue, e ao Singspiel *Le nouveau Seigneur de Village*, de Boieldieu (outubro).
- Resenha às 12 *polonaises* para piano, de Michel Oginski (novembro).
- Resenha a dois *Lieder* de Ambrosch (novembro).

- Resenha a uma sonata e um concerto para piano a quatro mãos, de Joseph Fröhlich (novembro).

Nota-se que somente depois de ter publicado várias resenhas no AMZ é que Hoffmann publica outras obras literárias no periódico. Além de *Ritter Gluck* e *Don Juan*, publicados no AMZ, Hoffmann se dedicou, entre 1813 e 1814, à escrita de outros textos literários que não foram publicados em nenhum periódico, mas que também foram posteriormente incluídos na *Fantasiestücke*. São eles: *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* e *Der Magnetiseur*, publicados no segundo volume, e *Der goldene Topf*, publicado no terceiro volume. No final de 1813, Hoffmann já teria também em vista a escrita de novos textos da *Kreisleriana*, que seriam depois publicados no último volume da *Fantasiestücke*, de 1815 (cf. GESS, 2015, p. 35).

A análise das resenhas listadas acima revela que Hoffmann esteve envolvido com questões de estética musical relacionadas a uma grande variedade de gêneros musicais, já que resenhou tanto obras puramente instrumentais, como sinfonias, sonatas e aberturas, como também obras de música vocal, como óperas e coletâneas de *Lieder*. É principalmente por meio de suas resenhas que Hoffmann desenvolve sua estética musical. Assim, questões presentes na *Kreisleriana* também podem ser encontradas nas resenhas, com exemplos musicais mais concretos. O caso mais visível disso, já tratado no primeiro capítulo desta dissertação, é a elaboração do texto *Beethovens Instrumentalmusik* a partir das resenhas a obras de Beethoven.

Além disso, muitas das ideias expostas nas resenhas dedicadas a óperas, como *Das Waisenhaus* de Weigl, estariam presentes em ensaios “ficcionalizados”, como *Der Dichter und der Komponist* ou *Über einen Ausspruch Sacchini's*. Uma vez desenvolvidas nos ensaios com mais profundidade, suas ideias voltam a aparecer em outras resenhas, como é o caso da resenha ao *Opernalmanach* de Koezebue, em que Hoffmann cita seu próprio texto *Der Dichter und der Komponist* como forma de reforçar suas convicções estéticas. Assim, as resenhas de crítica musical e os ensaios ou textos literários estão intimamente relacionados, visto o condicionamento mútuo de sua escrita. A relação entre os textos da *Kreisleriana* e as resenhas de Hoffmann será tratada mais detalhadamente na análise dos fatores intratextuais.

Esse período também é marcado por uma intensa atividade de composição. Apesar de ter se dedicado inteiramente à música por apenas cinco anos, período em que trabalhou nos teatros em Bamberg, Dresden e Leipzig, Hoffmann pode compor durante toda sua vida cerca de 85 obras, das quais mais da metade são consideradas perdidas (KEIL, 2009, p. 425). As obras compostas no período entre 1808 e 1814 que chegaram até nós – dentre elas melodramas,

óperas, música sacra, peças instrumentais e outras peças vocais menores – são as seguintes, segundo o registro de Allroggen (Allroggen-Verzeichnis):

- Ópera *Der Trank der Unsterblichkeit* (Libreto: Julius von Soden), 1808 (AV 34).
- *Canzoni per 4 voci alla Capella*, 1808 (AV 36).
- Sonata para piano em dó # menor (n.5), 1808. (AV 40).
- Música para o ballet *Arlequin*, 1808 (AV 41).
- Obra sacra *Miserere*, si b menor, 1809 (AV 42).
- Melodrama *Dirna* (Libreto: Julius von Soden), 1809 (AV 51).
- *Grand Trio* para piano, violino e violoncelo, em Mi maior, 1809 (AV 52).
- Prólogo *Wiedersehn!* (Libreto: E.T.A. Hoffmann), 1809 (AV 53).
- Música para o drama *Julius Sabinus*, de Julius von Sodens, 1810 (AV 54).
- Ópera *Aurora* (Libreto: Franz von Holbein), 1812 (AV 55).
- Melodrama *Saul, König in Israel* (Libretto: Joseph von Seyfried), 1811 (AV 59).
- Lied *In des Irtisch weiße Fluten* (Kotzebue), 1811 (AV 60).
- *Tre Canzonette italiane*, 1812 (AV 64).
- *Recitativo ed Aria „Prendi l'acciar ti rendo“*, 1812 (AV 65).
- *6 Duettini italiani*, 1812 (AV 67).
- Quarteto *O Nume che quest' anima*, 1812 (AV 68).
- Ópera *Undine* (Libreto: Friedrich de la Motte Fouqué), 1813/1814 (AV 70).

Além das dezesseis obras acima, Hoffmann ainda compôs nesse período vinte obras, hoje desaparecidas, quase todas de música vocal: cinco *Lieder*, sete músicas para palco, quatro obras para coro, três árias e uma valsa. Assim, ao contrário do que se esperaria daquele que defende a superioridade da música instrumental na resenha à *Quinta Sinfonia*, quase um terço de suas composições é constituído de música vocal.

Quando os primeiros volumes da *Fantasiestücke* foram publicados em 1814, Hoffmann não era conhecido do público, já que seus textos foram publicados anonimamente, assim como todas as resenhas publicadas no AMZ. O mesmo ocorreu no periódico ZEW. O texto n. 1 (AMZ) e n. 4 (ZEW) da *Kreisleriana* foram publicados anonimamente e os textos n. 3 (AMZ) e n. 5 (ZEW) tiveram a autoria atribuída ao mestre de capela Johannes Kreisler, personagem e narrador fictício dos textos. Entretanto, quando a *Fantasiestücke* foi publicada novamente em 1819, agora com a divisão em apenas dois volumes, Hoffmann já havia se tornado bastante conhecido.

Tanto o público quanto suas expectativas dependem da situação específica de publicação e, portanto, do meio onde foram publicados (**meio**). Os primeiros textos da *Kreisleriana* foram publicados no periódico *Allgemeine musikalische Zeitung*: em 1810, o texto n. 1 (*Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden*); em 1812, o texto n. 3 (*Gedanken über den hohen Wert der Musik*, publicado no periódico com o título *Des Kapellmeisters, Johannes Kreislers, Dissertatiuncula über den hohen Wert der Musik*), bem como as resenha à *Quinta Sinfonia* (1810) e aos *Trios* (1813), que formam o texto n. 4 (*Beethovens Instrumentalmusik*).

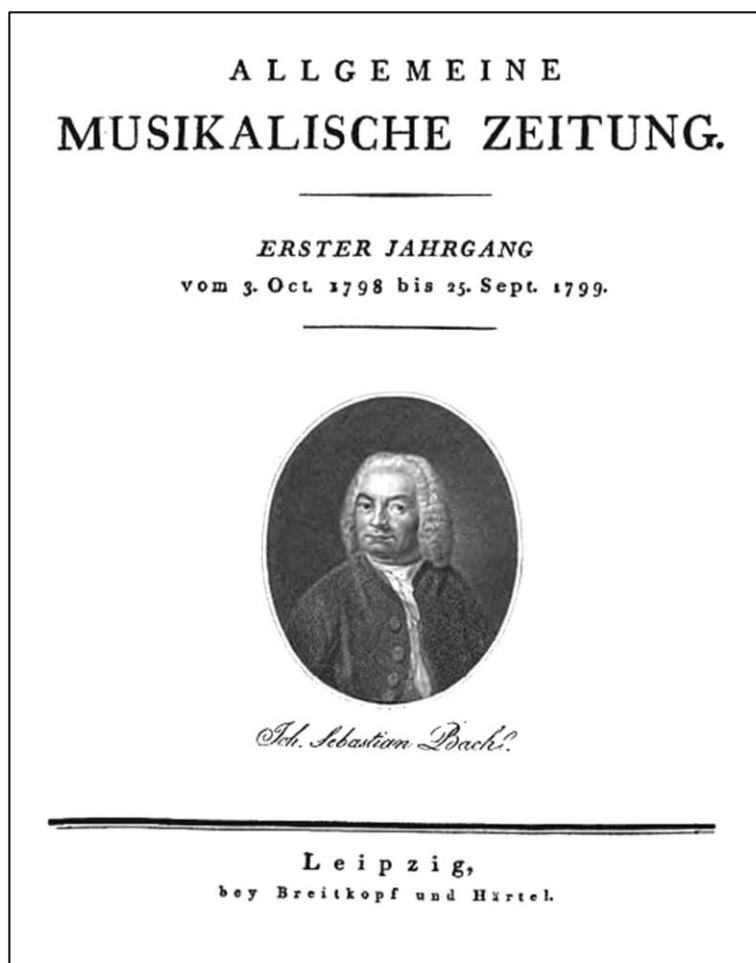


Figura 5: Folha de rosto do primeiro anuário do periódico *Allgemeine Musikalische Zeitung* (1798-1799)

Como mencionado no capítulo 1, trata-se de um dos primeiros periódicos inteiramente dedicados à música e um dos mais importantes do século XIX. Com sede em Leipzig (fator local), foi fundado em 1798 por Friedrich Rochlitz e Gottfried Christoph Härtel, em cuja editora *Breitkopf & Härtel* – considerada, por sua vez, a editora musical mais antiga do mundo – o periódico era publicado semanalmente, até 1848. Paralelamente era publicado o caderno

Intelligenz-Blatt zur allgemeinen musikalischen Zeitung, com informações gerais ligadas ao universo musical.

1.23 ALLGEMEINE 1.28

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26^{sten} September. N^o. 52. 1810.

Johannes Kreisler's, des Kapellmeisters, musikalische Leiden.

Sie sind alle fortgegangen. — Ich hatt' es an dem Zischeln, Scharren, Räuspern, Brummen durch alle Tonarten bemerken sollen; es war ja ein wahr's Bienenest, das vom Stocke abzieht, um zu schwärmen. Gottlieb hat mir neue Lichter aufgesteckt und eine Flasche Burgunder auf das Fortepiano hingestellt. Spielen kann ich nicht mehr, denn ich bin ganz ermattet; daran ist mein alter herrlicher Freund hier auf dem Notenpulte Schuld, der mich schon wieder einmal, wie Mephistopheles den Faust auf seinem Mantel, durch die Lüfte getragen hat, und so hoch, dass ich die Menschlein unter mir nicht sah und merkte, unerachtet sie tollen Lärm genug gemacht haben mögen. — Ein hundsvöttischer, verlungerter Abend! aber jetzt ist mir wohl und leicht. — Hab' ich doch gar während des Spielens meinen Bleystift hervorgezogen und Seite 65 unter dem letzten System ein paar gute Ausweichungen in Ziffern notirt mit der rechten Hand, während die Linke im Strome der Töne fortarbeitete! Hinten auf der leeren Seite fahr' ich schreibend fort. Ich verlasse Ziffern und Töne, und mit wahrer Lust; wie der genesene Kranke, der nun nicht aufhören kann zu erzählen, was er gelitten, notire ich hier umständlich die höllischen Qualen des heutigen Thees. Aber nicht für mich allein, sondern für alle, die sich hier zuweilen an meinem Exemplar der Johann Sebastian Bachschen Variationen für

das Klavier, erschienen bey Naegeli in Zürich, ergötzen und erbauen, bey dem Schluss der 30sten Variation meine Ziffern finden, und, geleitet von dem grossen lateinischen *Verte*, (ich schreib' es gleich hin, wenn meine Klageschrift zu Ende ist) das Blatt umwenden und lesen. Diese errathen gleich den wahren Zusammenhang; sie wissen, dass der geheime Rath Röderlein hier ein ganz charmantes Haus macht, und zwey Töchter hat, von denen die ganze elegante Welt mit Enthusiasmus behauptet, sie tanzten wie die Götinnen, sprächen französisch wie die Engel, und spielten und sangen und zeichneten wie die Musen. Der geheime Rath Röderlein ist ein reicher Mann; er führt bey seinen vierteljährigen Dinés die schönsten Weine, die feinsten Speisen, alles ist auf den elegantesten Fuss eingerichtet, und wer sich bey seinen Thees nicht himmlisch amüsirt, hat keinen Ton, keinen Geist, und vornämlich keinen Sinn für die Kunst. Auf diese ist es nämlich auch abgesehen; neben dem Thee, Punsch, Wein, Gefrorenem etc. wird auch immer etwas Musik präsentirt, die von der schönen Welt ganz gemüthlich so wie jenés eingenommen wird. Die Einrichtung ist so: nachdem jeder Gast Zeit genug gehabt hat, eine beliebige Zahl Tassen Thee zu trinken, und nachdem zweymal Punsch und Gefrorenes herumgegeben worden ist, rücken die Bedienten die Spielische heran für den älteren, solideren Theil der Gesellschaft, der dem musikalischen das Spiel mit Karten vorzieht, welches auch in der That nicht solchen unnützen Lärm macht und wo nur einiges Geld erklingt. — Auf

12. Jahrg.

52

Figura 6: Texto *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden* no periódico AMZ (1810)

O periódico pôde acompanhar boa parte das carreiras de Haydn e Beethoven, através da publicação de inúmeras resenhas dedicadas a suas obras. Assim, trata-se hoje de um valoroso

documento para o estudo da recepção desses e de outros compositores. Posteriormente, alguns de seus colaboradores seriam Robert Schumann (1810-1856), Franz Liszt (1811-1886) e Eduard Hanslick (1825-1904), figuras importantes da crítica musical do século XIX.

O conteúdo do periódico divide-se entre resenhas, ensaios sobre questões musicais, notícias do cenário musical de diversas cidades europeias e textos diversos (chamados no índice dos anuários do periódico de *Miscellen*, miscelâneas). Os textos n. 1 e n. 3 da *Kreisleriana* foram enquadrados nessa última seção, assim como *Ritter Gluck*, *Don Juan* e *Der Dichter und der Komponist*. Os textos *Alte und neue Kirchenmusik* e *Über einen Ausspruch Sacchini's* foram publicados como ensaios teóricos (*theoretische Aufsätze*). Ao contrário das resenhas, a maioria dos ensaios do periódico tinha a autoria revelada, porém Hoffmann publicou todos os seus textos, mesmo os ensaísticos, anonimamente.

Pela análise do periódico⁵¹, pode-se supor que o público leitor não somente tinha interesse por questões relacionadas à música, mas também era familiarizado com a discussão sobre música e com o vocabulário específico dessa área, já que a maior parte do periódico era dedicada a resenhas de obras musicais (**público**). Podemos também deduzir que o público do AMZ era também leitor de literatura, tendo em vista a presença no periódico de diversos textos literários, como os de Hoffmann. Considerando tanto o conteúdo do periódico quanto as informações coletadas sobre o emissor, imaginamos também que os receptores dos textos do AMZ possuíam igualmente nível intelectual-cultural elevado.

Dois textos da *Kreisleriana* foram publicados no periódico *Zeitung für die elegante Welt*: em 1813, o texto n. 4 (*Beethovens Instrumentalmusik*) e, em 1814, o texto n. 5 (*Höchst zerstreute Gedanken*). O ZEW foi um periódico cultural-literário (**meio**) publicado de 1801 até 1859. Foi fundado por Johann Gottlieb Karl Spazier (1761-1805) e publicado pela editora Leopold Voß, de Leipzig (**local**). Com periodicidade de três a quatro números semanais, o periódico contava com uma alternância de cadernos suplementares (*Die Mode*, *Pariser Modenpost*, *Intelligenzblatt*, *Feuilleton*). Como já indicado pelo seu título, o ZEW era voltado a um público culto de status social elevado (**público**).

No prefácio⁵² aos anuários do ZEW encontra-se uma nota do editor com a explicação dos objetivos do periódico e uma listagem dos assuntos abordados, também expostos no seu índice. Tendo em vista o público-alvo, cujo interesse principal era o desfrute cultural, o

⁵¹ Os volumes digitalizados dos anuários do AMZ podem ser acessados a partir do seguinte endereço eletrônico: https://de.wikisource.org/wiki/Allgemeine_musikalische_Zeitung. Último acesso: 8 de maio de 2020.

⁵² Uma lista completa dos volumes do ZEW com os links para a versão digitalizada encontra-se no seguinte endereço: https://de.wikisource.org/wiki/Zeitung_f%C3%BCr_die_elegante_Welt. Último acesso: 8 de maio de 2020.

periódico abrangia principalmente temas ligados à arte (informações sobre pinturas, arquitetura, artistas, etc.), teatro (sobre atores, novas peças tanto na Alemanha quanto no exterior), música (em especial resenhas sobre apresentações) e literatura (obras literárias, textos de crítica literária e propaganda de lançamentos), além de temas secundários como moda e decoração. Assuntos políticos e econômicos não eram tratados. Outro tema abordado pelo periódico eram aspectos culturais e costumes de cidades e países (denominadas no índice do anuário de “características de cidades e países”).

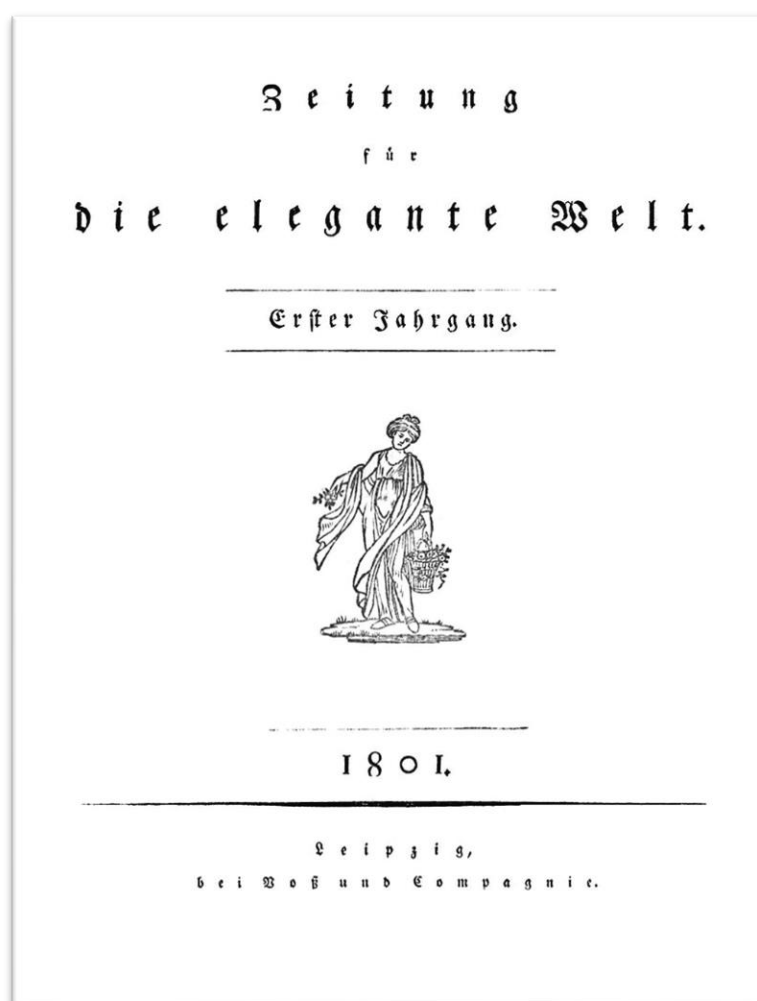


Figura 7: Folha de rosto do primeiro anuário do periódico *Zeitung für die elegante Welt* (1801)

O índice do anuário de 1813 e 1814 mostra que o texto de Hoffmann *Beethovens Instrumentalmusik* foi colocado na distribuição do anuário na seção “Ensaaios gerais sobre ciência, arte, cultura, costumes e caráter” [Allgemeine Aufsätze über Wissenschaft, Kunst, Kultur, Sitten und Charakter] e o texto *Höchst zerstreute Gedanken* na seção “miscelâneas” [Miszellen], junto com anedotas e crônicas.



Zeitung für die elegante Welt.

Donnerstags — 245. — den 9. December 1813.

Beethovens Instrumentalmusik *).

Sollte, wenn von der Musik als einer selbstständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumentalmusik gemeinet seyn, welche jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie) verschmähend das eigenthümliche nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht? — Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. — Orpheus Lyra öffnete die Thore des Okeanos. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnewelt, die ihn umgibt, und in der er alle bestimten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.

Habt ihr dies eigenthümliche Wesen auch wohl nur geahndet, ihr armen Instrumentalcomponisten, die ihr euch mühsam abquältet bestimmte Empfindungen, ja sogar Begebenheiten darzustellen? — Wie konnte es euch

denn nur einfallen, die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln. Eure Sonnenaufgänge, eure Gewitter, eure Batailles des trois Empereurs u. s. w. waren wohl gewiß gar lächerliche Verirrungen und sind wohlverdienter Weise mit gänzlichem Vergessen bestraft.

In dem Gesange, wo die Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik, wie das wunderbare Elixir der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlicher und herrlicher machen. Jede Leidenschaft — Liebe — Haß — Zorn — Verzweiflung u. s. w. wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen.

So stark ist der Zauber der Musik, und immer mächtiger werdend mußte er jede Fessel einer andern Kunst zerreißen.

Gewiß nicht allein in der Erleichterung der Ausdrucksmittel (Vervollkommnung der Instrumente, größere Virtuosität der Spieler), sondern in dem tieferen innigern Erkennen des eigenthümlichen Wesens der Musik liegt es, daß geniale Componisten die Instrumentalmusik zu der höchsten Höhe erhoben.

Mozart und Haydn, die Schöpfer der irdischen Instrumentalmusik, zeigten uns zuerst die Kunst in ihrer vollen Glorie; wer sie da mit voller Liebe anschaute und einbrang in ihr innigstes Wesen, ist — Beethoven! — Die Instrumentalkompositionen aller drei Meister athmen einen gleichen romantischen Geist, welches in dem gleichen innigen

*) Wir theilen diesen Aufsatz als Probe eines Werkes mit, welches nächstens unter dem Titel: *Fantasiestücke in Gattors Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Entschlossenen*, mit einer Vorrede von Jean Paul Friedrich Richter, bei Kunz in Bamberg, erscheinen wird. Wir sind überzeugt, daß der geistreiche Verfasser allen, die eine nicht bloß zeitverflüßende, sondern wahrhaft unterhaltende Lektüre lieben, mit der Herausgabe dieses Werks ein sehr erfreuliches Geschenk machen wird.

d. Red.

245

Figura 8: Texto *Beethovens Instrumentalmusik*, no periódico ZEW (1813)

Quanto aos objetivos do periódico e ao conteúdo preciso dos textos publicados encontramos algumas informações relevantes no prefácio: os textos deveriam servir ao aprimoramento do gosto do público na apreciação da arte [zur Berichtigung bei Urtheile über Kunst und zur Veredlung des Geschmacks], bem como tratar de assuntos “úteis e agradáveis” que podem “ser de interesse do mundo culto” [allerhand nützliche und angenehme Gegenstände, die zunächst die gebildete Welt interessieren] e que sirvam de “entretenimento aos círculos

familiares mais finos” [zur Unterhaltung in feineren Familienzirkeln dienen können]. Ainda no prefácio, é estabelecido que a publicação de textos de e sobre literatura seria feita “conquanto fosse adequada à leitura instrutiva ou agradável, em relação ao seu conteúdo e tom” [in so fern sie sich durch Inhalt und Ton zur belehrenden oder angenehmen Lektüre eines gebildeten Publikums eignen].

Como vimos no capítulo 1, o autor se coloca exatamente contra a ideia de que a arte, especificamente a literatura e a música, deveria ter um propósito de ser útil e agradável, o que está posto de forma mais enfática no texto n. 3 (*Gedanken über den hohen Wert der Musik*), publicado no AMZ. Portanto, a proposta do periódico ZEW de proporcionar ao leitor uma leitura agradável e instrutiva é, de certa forma, contrária às defesas de Hoffmann na *Kreisleriana*. A publicação de dois de seus textos nesse periódico pode ser explicada facilmente considerando o período de publicação e informações presentes em notas de rodapé dos textos. Tanto o texto n. 4 quanto o n. 5 foram publicados logo após Hoffmann ter acertado com Kunz, em 1813, a publicação da *Fantasiestücke*, que ocorreria em 1814. Logo, diferentemente dos textos publicados no AMZ, Hoffmann já tinha em vista a reunião dos textos na *Kreisleriana* quando publicou seus dois textos no ZEW. Ambos contêm uma nota explicativa junto ao título, comunicando os leitores da breve publicação da *Fantasiestücke*. Junto ao texto *Beethovens Instrumentalmusik*, pode-se ler:

Compartilhamos este ensaio como amostra de uma obra que será publicada em breve pela editora Kunz, em Bamberg, com o título “Peças fantásticas à maneira de Callot: Folhas do diário de um entusiasta viajante, com prefácio de Jean Paul”. Estamos convencidos de que o espirituoso autor dará um agradável presente a todos aqueles que amam uma leitura que não seja meramente um passatempo, mas sim verdadeiramente divertida⁵³.

Nesse comentário presente na versão do texto publicada no ZEW, o texto é apresentado como uma “amostra” da obra que seria ainda publicada. Podemos ver aí a intenção de Hoffmann em divulgá-la, visto que o público do ZEW é consideravelmente mais amplo do que o do AMZ (**motivo**). Ao texto *Höchst zerstruete Gedanken* foi acrescentada uma observação mais

⁵³ Wir theilen diesen Aufsatz als Probe eines Werkes mit, welches nächstens unter dem Titel: Fantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten, mit einer Vorrede von Jean Paul Friedrich Richter, bei Kunz in Bamberg erscheinen wird. Wir sind überzeugt, daß der geistreiche Verfasser allen, die eine nicht bloß zeitkürzende, sondern wahrhaft unterhaltende Lektüre lieben, mit der Herausgabe dieses Werks ein sehr erfreuliches Geschenk machen wird. Texto disponível em: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10532409_01091.html. Último acesso: 8 de maio de 2020.

reduzida, mas que também indica a futura publicação: “Pelo mestre de capela J. Kreisler (das Peças fantásticas à maneira de Callot, que serão publicadas em breve)”⁵⁴.

Ainda quanto à nota ao texto *Beethovens Instrumentalmusik* citada acima, chama-nos a atenção o comentário de que a obra certamente será proveitosa àqueles que valorizam “uma leitura que não seja meramente um passatempo, mas sim verdadeiramente divertida”. Novamente, há uma dissonância entre as concepções do periódico sobre literatura e as ideias de Hoffmann apresentadas na *Kreisleriana*. Por um lado, isso confirma que as questões abordadas na *Kreisleriana* realmente eram pertinentes frente ao cenário cultural da época, já que no próprio periódico onde Hoffmann publicou parte de sua obra há uma política editorial cujas ideias são satirizadas na *Kreisleriana*. Por outro, os dois textos publicados no ZEW não apresentam diretamente a crítica à banalização da arte ou à ideia da arte como entretenimento ou meio de instrução, como o fazem os textos n. 1 e n. 3, do AMZ. O leitor que, seguindo a recomendação do periódico, fosse ler a *Kreisleriana* completa, na *Fantasiestücke*, se depararia com a crítica ao comportamento valorizado e apoiado pelo mesmo periódico que recomendou a leitura da obra. Assim, podemos deduzir que Hoffmann já previa, com a publicação da coletânea, que sua obra seria lida por um público cujas concepções sobre arte são criticadas pelo autor.

Em 1814, a obra *Fantasiestücke* é publicada pela editora de Carl Friedrich Kunz (1785-1849). Kunz – que era um comerciante e possuía desde 1809 uma loja de vinhos em Bamberg, mas que também se interessava por literatura – recebia em sua casa vários escritores e artistas, como Hoffmann e Jean Paul. Em 1813, ele funda o chamado *Neues Lese-Institut*, que até 1823 se transformaria na maior biblioteca de empréstimo de Bayern, com 15.000 volumes. Kunz funda em 1814 sua editora, atrelada ao *Lese-Institut*, em Bamberg (**local**). Entre as primeiras obras publicadas pela editora está a *Fantasiestücke*, ao lado de obras como *Symbolik des Traumes* (1814), de Gotthilf Heinrich Schubert (1780-1860), e *Schriftproben* (1814), de Friedrich Gottlob Wetzel (1779-1819). As obras publicadas pertenciam majoritariamente a temas filosóficos, religiosos e também científicos, ligados à medicina.

Curiosamente, Hoffmann também publica a coletânea anonimamente, como ocorrera nos periódicos. Seu nome aparece somente na segunda edição, de 1819, a qual também é acompanhada de um autorretrato do autor, agora com uma carreira literária bastante sólida. A primeira edição já havia conquistado grande sucesso, considerando que a editora havia acabado de ser fundada e, portanto, não tinha um público estabelecido. Além disso, o nome do autor,

⁵⁴ Vom Kapellmeister J. Kreisler (aus den noch ungedruckten Phantasiestücken in Callots Manier, welche nächstens erscheinen)

mesmo que fosse divulgado, também não poderia contribuir muito para o sucesso do empreendimento, visto tratar-se de sua primeira obra. A estratégia utilizada por Kunz, com certa relutância de Hoffmann, foi conseguir o apoio de Jean Paul, que escreveu o prefácio à obra e cujo nome foi divulgado no subtítulo.



Figura 9: Autorretrato de E.T.A. Hoffmann publicado na segunda edição da *Fantasiestücke in Callots Manier*, de 1819

Essa informação pode nos ajudar a definir melhor as expectativas dos leitores. Jean Paul era conhecido pelas inovações em seus romances. Dessa forma, seu nome atrairia leitores que apreciam essas inovações literárias e que provavelmente também esperam encontrar uma obra inovadora, “no estilo” de Jean Paul. Além disso, o uso frequente da palavra “romântico” na *Kreisleriana* teria evocado para esses leitores a definição de “romântico” de Jean Paul (cf. capítulo 1). Portanto, podemos deduzir que as discussões apresentadas na *Kreisleriana*, que

estão intrinsecamente ligadas ao conceito de “romântico”, partem de pressuposições partilhadas entre emissor e público, mas para um leitor do século XXI só podem ser reconstruídas com o estudo documental da obra.

Entretanto, alguns comentadores da obra de Hoffmann apontam para o fato de que Jean Paul não havia compreendido as intenções estéticas de Hoffmann. Segundo Lubkohl (2015, p. 11), ele acaba atribuindo ao texto mais o estilo do iluminismo tardio do que do romantismo, ignorando a autorreflexão da obra e a heterogeneidade da forma, presente na referência “ao estilo de Jacques Callot”, colocado como “programa” da obra no texto *Jacques Callot*, que abre a coletânea. Como tratado no capítulo 1, esse texto pode ser um meio de acesso às intenções⁵⁵ de Hoffmann quanto à *Kreisleriana* (intenção ou **propósito do emissor**).

Já que se trata de um texto literário, qualquer tentativa de definir os propósitos do emissor não pode ser exata e absoluta. O propósito geral é a criação de um texto estético. Porém, a consideração dos outros fatores extratextuais nos permite acrescentar outras possibilidades, como o propósito de criar um texto que reflita sobre si mesmo, sobre a própria literatura e a arte, como indicado pelo texto *Jacques Callot*. Tendo em vista sua vasta experiência com música e seu trabalho como crítico musical, bem como a origem dos textos da *Kreisleriana*, um propósito possível é o de apresentar suas ideias sobre música, sobre a relação entre a arte/ artista e a sociedade, de uma maneira estética, o que define o gênero de crítica musical expressa por meio da literatura. O fato de que todos os textos da *Kreisleriana*, apresentam reflexões sobre a arte, apesar de diferentes quanto à forma e situação de publicação, corrobora a visão de que esse seria o fio condutor da obra.

Por fim, por meio da consideração dos fatores analisados acima, podemos apontar para as funções textuais possíveis. Em primeiro lugar, reconhecemos facilmente a função emotiva ou expressiva do texto, já que há a expressão ou comunicação da visão do emissor sobre um objeto determinado, neste caso, a música. Em segundo lugar, podemos determinar uma função apelativa, com a tentativa de convencer os receptores da validade dessa visão. Há, entretanto, uma diferença entre a predominância das funções em cada situação: os receptores da

⁵⁵ Como vimos no capítulo anterior, Nord estabelece a intenção do emissor como um dos fatores extratextuais de análise e a define como a “função [que] o emissor pretende que o texto cumpra” e o “efeito sobre o receptor [que] ele quer alcançar mediante a transmissão do texto” (2016, p. 91). Gostaríamos de reforçar que o uso desse termo não implica numa visão essencialista do processo tradutório, já que se assume não somente a impossibilidade de acesso direto às intenções do autor, mas também a prioridade do escopo da tradução nas escolhas tradutórias. Assim como a tradução, também o texto de partida foi elaborado a partir de um propósito, o que deve ser considerado pelo tradutor, segundo o princípio de “lealdade” formulado por Nord. O termo “intenção” se refere ao propósito do emissor e, para Nord, deve ser levado em conta na análise do texto de partida, mesmo que não possa ser determinado com exatidão. Apesar disso, reconhecemos que se trata de um termo polêmico e, portanto, optamos por utilizar o termo “propósito”, a fim de evitar uma possível alusão à abordagem essencialista da tradução.

Fantasiestücke podem receber o texto primordialmente como literatura e lê-lo inclusive sem identificar qualquer função apelativa. No caso da recepção dos textos nos periódicos, a função apelativa (própria do tipo operativo) é mais facilmente atribuída pelos leitores, visto serem lidos como crítica musical (no AMZ) ou como ensaio sobre arte (no ZEW).

Podemos concluir que a *Kreisleriana* está atrelada ao gênero de crítica musical, mas a forma como essa crítica é realizada não é própria do que se entende hoje por crítica musical, porquanto sua forma é literária, com função expressiva. Logo, a relação entre função e realização linguística não é convencionalizada, apesar de haver algumas marcas de crítica musical, principalmente no léxico. Trata-se de uma mistura de gêneros textuais que fazia parte do “programa estético” de muitos dos escritores da época, como tratamos no primeiro capítulo. Frente à impossibilidade de prever suas características formais a partir do encaixe em um gênero textual específico, a análise dos fatores intratextuais será essencial para a determinação dos problemas de tradução.

3.2.2. Fatores intratextuais

A *Kreisleriana* (1814) é composta de seis textos precedidos de uma pequena introdução que é responsável por estabelecer uma ligação coerente entre os textos: eles teriam sido encontrados junto aos pertences do mestre de capela Johannes Kreisler, que era considerado desaparecido. Assim, embora alguns textos tenham sido publicados nos periódicos de forma anônima, sem qualquer referência a Kreisler, na *Kreisleriana* eles são todos atribuídos ao personagem que dá o título à coletânea. Nos textos n. 1, n. 2, n. 5 e n. 6 pode-se ver mais claramente a relação com Kreisler, pela referência direta ao seu nome ou por dados de sua biografia. O texto n. 3, apesar de não conter nenhuma indicação precisa, foi atribuído no AMZ a Johannes Kreisler. Já o texto n. 4, tem sua vinculação a esse personagem a partir da reelaboração das resenhas, visto que houve a inserção de uma referência ao mestre de capela, inexistente nos dois textos originais: “Die geistreiche Dame, die heute *mir*, dem Kapellmeister Kreisler (...)”⁵⁶ (HOFFMANN, 2006, p. 58, grifo do autor).

Todos os textos têm como tema geral a música ou, de forma mais ampla, as artes, já que no texto n. 6 são abordadas questões concernentes ao teatro, embora com ênfase na ópera (**assunto/tema**). Na coletânea *Fantasiestücke*, eles são colocados entre textos que também tratam de questões musicais e que foram igualmente publicados no periódico AMZ: as

⁵⁶ Tradução: A engenhosa dama que tocou magnificamente o Trio n. 1 a *mim*, o Mestre de Capela Kreisler (...).

narrativas *Ritter Gluck* e *Don Juan* (**estruturação**). Juntos, eles formam o primeiro volume da edição de 1814. Os textos dos outros volumes, com exceção da segunda parte da *Kreisleriana* (1815), não têm ligação direta com a música, o que indica a intenção do autor de restringir o primeiro volume às narrativas musicais.

A variante linguística utilizada no texto é a da norma padrão do início do século XIX. Levando em conta a análise dos fatores extratextuais, podemos concluir que, para o público-alvo, a linguagem não é complexa, embora culta. Já o leitor moderno percebe no texto algumas marcas próprias da linguagem utilizada na época, principalmente no léxico e, eventualmente na sintaxe, devido à frequência de orações demasiado longas e à omissão de verbos auxiliares nas orações subordinadas (**léxico e sintaxe**). Alguns exemplos de vocábulos que marcam a distância histórica do texto para o leitor moderno, seja pelo uso em sentido diverso, seja por se tratar de vocábulo obsoleto, são: “hundsföttisch” (texto n. 1), “unerachtet” (texto n. 1), “hienieden” (texto n. 2), “Schoßstube” (texto n. 3), “Frauenzimmer” (texto n. 3), “Weihe” (texto n. 4), “auswitern” (texto n. 5), entre outros.

Apesar de a linguagem não oferecer, em geral, muitas dificuldades à compreensão, o léxico utilizado na *Kreisleriana* é fortemente marcado por expressões e termos próprios do campo da música, o que pode limitar a compressão do texto para os leitores não familiarizados com a terminologia própria dessa área (**léxico**). A seguir, estão alguns exemplos de terminologia musical e expressões ligadas à música, separados por categorias:

- a. Gênero de peça musical: Gesang, Motetten, Murki, Konzert, Sonaten, Variationen, Trios etc.
- b. Instrumentos musicais: Flügel, Klavier, Bassethorn, obligate Trompeten, Saiteninstrumente, Geige, Bläser etc.
- c. Teoria e análise musical: Neben und Zwischensätze, Verzierungen, Sinfonie in Es-Dur, Sinfonie in c-moll, die Schlüsse in dem dominanten Akkorde Dur, Ausweichung, etc.
- d. Expressões ou colocações: das Ganze in Ton und Takt halten, vollgriffige Akkorden etc.

Também a forma como Hoffmann caracteriza a música é bastante peculiar, visto que é utilizado um vocabulário próprio do romantismo, estabelecendo uma intertextualidade com outros textos de autores românticos (cf. capítulo 1). Trata-se, além disso, de um vocabulário que se repete em outros textos de Hoffmann, como no ensaio *Der Dichter und der Komponist* (1813), em que o autor faz uma reflexão sobre aspectos da ópera romântica. Seguem exemplos

de palavras e expressões recorrentes na coletânea, importantes para a caracterização da música e para a defesa realizada na obra, com algumas soluções de tradução cogitadas:

- “Geisterreich” (textos n. 2, 4): reino espiritual ou reino dos espíritos.
- “Reich des Ungeheuern, des Unermesslichen” (textos n. 2, 4): reino da imensidão, do incomensurável;
- “Ahnung des Unendlichen” (texto n. 4): suspeita ou pressentimento do infinito; “mit der rein ausgesprochenen Ahnung des Übersinnlichen” (texto n. 2): pressentimento nítido de transcendência/ espiritualidade;
- “Besonnenheit” (texto n. 4): ponderação, sensatez, lucidez, reflexão; “besonnene Genialität”: genialidade ponderada, lúcida, reflexiva;
- “Gemüt”: alma, ânimo, espírito. “seinem überreizbaren Gemüte” (introdução): ao seu espírito excitado em demasia; “das fromme Gemüt” (texto 2): a alma piedosa ou devota; “jedes empfängliche Gemüt” (texto 2): toda alma receptiva/ sensível “sein innerstes Gemüt” (texto n. 4): a parte mais íntima de seu ânimo;
- “mit unendlicher, unnennbarer Sehnsucht” (textos n. 2, 3 e 4): com nostalgia infinita, inominável; “unaussprechlichen Sehnsucht” (texto n. 4): anseio/ nostalgia inexprimível;
- “Furcht” (texto 4): medo, temor; “Schauer” (textos n. 4, 5): calafrio, arrepio, pavor; “Entsetzen” (textos n. 1, 4 e 6): pavor, horror;
- Adjetivos como “himmlisch” [celestial], “herrlich” [esplêndido], “wunderbar” [maravilhoso], “geheimnisvoll” [misterioso], “schauerlich” [horripilante], “wehmütig” [melancólico], “jauchzend” [jubiloso], “flammend” [flamejante], também aparecem de forma recorrente no texto na caracterização da música.

Não apenas na caracterização da música, mas sim em todo o texto é frequente o uso de adjetivos, sendo que muitas vezes mais de dois são utilizados junto a um mesmo substantivo. Quanto à sintaxe, as frases podem ser muito longas, constituídas de encadeamentos de mais de duas orações subordinadas. Trata-se de um padrão comum na língua alemã e frequente na literatura da época.

A seguir, analisamos um trecho da introdução da *Kreisleriana* que apresenta esse tipo de construção sintática. Aqui, optamos por uma tradução palavra por palavra, a fim de realçar o posicionamento dos elementos na oração. As palavras sublinhadas são aquelas que desencadeiam a oração relativa e as palavras em negrito correspondem aos pronomes relativos.

Und er ist wirklich und wahrhaftig Kapellmeister gewesen, setzen die diplomatischen Personen hinzu, denen er einmal in guter Laune eine von der Direktion des ...r Hoftheaters ausstellte

Urkunde vorwies, in welcher er, der Kapellmeister Johannes Kreisler, bloß deshalb seines Amtes entlassen wurde, weil er standhaft verweigert hatte, eine Oper, die der Hofpoet gedichtet, in Musik zu setzen; (HOFFMANN, 2006, p. 32)⁵⁷

1) Und er ist wirklich und wahrhaftig Kapellmeister gewesen, setzen <u>die diplomatischen Personen</u> hinzu,	1) <i>E ele foi realmente mestre de capela, acrescentam as pessoas diplomáticas</i>
2) denen er einmal in guter Laune eine von der Direktion des ...r Hoftheaters ausgestellte <u>Urkunde</u> vorwies,	2) <i>para as quais ele uma vez [mostrou], com bom humor, um documento emitido pela direção do teatro da corte da cidade de... mostrou</i>
3) in welcher er, der Kapellmeister Johannes Kreisler, bloß deshalb seines Amtes entlassen wurde,	3) <i>no qual ele, mestre de capela Johannes Kreisler, havia sido demitido de seu cargo apenas</i>
4) weil er standhaft verweigert hatte, <u>eine Oper</u> ,	4) <i>porque ele recusava-se veementemente [colocar em música] uma ópera</i>
5) die der Hofpoet gedichtet, in Musik zu setzen;	5) <i>que o poeta da corte havia escrito, colocar em música;</i>

Essa forma de estrutura sintática é recorrente na *Kreisleriana* e em outros textos do autor. O exemplo a seguir, extraído do texto n. 3, ilustra como essas estruturas podem ser também alongadas por apostos extensos, dificultando a compreensão do texto devido à separação do sujeito de seu verbo e objeto.

Was nun aber die Musik betrifft, so können nur jene heillosen Verächter dieser edeln Kunst leugnen, daß eine gelungene Komposition, d. h. eine solche, die sich gehörig in Schranken hält und eine angenehme Melodie nach der andern folgen läßt, ohne zu toben oder sich in allerlei kontrapunktischen Gängen und Auflösungen närrisch zu gebärden, einen wunderbar bequemen Reiz verursacht, bei dem man des Denkens ganz überhoben ist, oder der doch keinen ernsten Gedanken aufkommen, sondern mehrere ganz leichte, angenehme – von denen man nicht einmal sich bewußt wird, was sie eigentlich enthalten, gar lustig wechseln läßt. (HOFFMANN, 2006, p. 46)⁵⁸

⁵⁷ E ele foi sem sombra de dúvidas um mestre de capela, acrescentam os diplomáticos para quem ele mostrou, em um instante de bom humor, um documento emitido pela direção do teatro da Corte da cidade de... no qual constava que ele, mestre de capela Johannes Kreisler, fora demitido de seu cargo apenas porque havia se recusado veementemente a compor a música de uma ópera escrita pelo poeta da corte; (tradução nossa)

⁵⁸ Porém, no que tange a música, apenas aqueles incuráveis depreciadores dessa nobre arte são capazes de negar que uma composição bem-sucedida – isto é, aquela que se mantém devidamente nos trilhos e que faz seguir uma melodia agradável atrás da outra, sem agitar-se ou delirar loucamente em todo tipo de resoluções e estilos contrapontísticos – causa um agradável estímulo que nos exime de qualquer pensamento ou, melhor, que não deixa

1) Was nun aber die Musik betrifft, so können nur jene heillosen Verächter dieser edeln Kunst leugnen, daß <u>eine gelungene Komposition</u> (sujeito),	1) <i>No que tange a música, porém, apenas podem aqueles incuráveis depreciadores dessa nobre arte negar que uma composição bem-sucedida</i>
2) d. h. eine solche, die sich gehörig in Schranken hält und eine angenehme Melodie nach der andern folgen läßt, ohne zu toben oder sich in allerlei kontrapunktischen Gängen und Auflösungen närrisch zu gebärden,	2) <i>isto é, aquela que se mantém devidamente nos limites e que faz com que se siga uma melodia agradável atrás da outra, sem agitar-se ou delirar loucamente em todo tipo de estilos contrapontísticos e resoluções</i>
3) <u>einen wunderbar bequemen Reiz</u> (objeto) <u>verursacht</u> (verbo),	3) <i>causa um muito agradável estímulo</i>
4) bei dem man des Denkens ganz überhoben ist, oder <u>der</u> (sujeito) doch keinen ersten Gedanken aufkommen, sondern <u>mehrere ganz leichte, angenehme</u> (objeto)	4) <i>no qual se está livre de qualquer pensamento ou que [faz com que] nenhum pensamento sério surja, mas que vários outros bem leves, agradáveis</i>
5) von denen man nicht einmal sich bewußt wird, was sie eigentlich enthalten,	5) <i>dos quais nem se fica consciente do que eles realmente contêm</i>
6) gar lustig <u>wechseln läßt</u> (verbo).	6) <i>faz com que se alternem divertidamente</i>

Na maioria dos textos, os parágrafos são longos e, em alguns, inexistentes. (**estruturação**). Em muitos casos, o travessão parece ter a função da divisão em parágrafos, segmentando as ideias e organizando o desenvolvimento do texto. Porém, em outros, ele tem uma função de pausa, de listagem de elementos (no lugar da vírgula) ou de divisão de “vozes”, como no início da introdução: “Wo ist er her? – Niemand weiß es! – Wer waren seine Eltern? – Es ist unbekannt!” (HOFFMANN, 2006, p. 32) (características suprasegmentais). A análise de outros textos publicados no AMZ revela que era comum o uso de travessão em diversas funções (no lugar dos parênteses, vírgula, dois pontos e na divisão de parágrafos). Não se trata, portanto, de uma característica de estilo do autor, mas sim de convenção linguística da época.

A seguir faremos uma análise individual dos textos da *Kreisleriana*, tendo em vista principalmente as especificidades de conteúdo e de pressuposições e, em alguns casos, de léxico

nenhum pensamento sério surgir, mas que permite que se alternem divertidamente vários outros bem leves e agradáveis, de cujo real conteúdo nem ficamos sabendo (tradução nossa).

e de estruturação. Isso facilitará a compreensão da relação entre os aspectos de cada um dos textos e, conseqüentemente, a elaboração da tradução, já que cada texto deverá ser traduzido de acordo com suas características individuais. Como o objetivo é apresentar o texto em sua ligação com a crítica musical, buscaremos identificar os aspectos de crítica presentes em cada texto. Ao final da análise individual, refletiremos sobre o efeito resultante, determinado pelos fatores extra e intratextuais.

Introdução

Na introdução da *Kreiseriana*, à qual não foi dado um título, é apresentado o personagem fictício Johannes Kreiser, com algumas informações sobre suas atividades profissionais e sua personalidade. Pouco se sabe sobre ele além de que tocava de forma excelente, dava aulas de música e trabalhava como mestre de capela em um teatro da corte. Apesar de sua habilidade musical, ele teria perdido seu cargo de mestre de capela por ter se recusado a compor uma ópera com o libreto do poeta da corte, insultado o Primo Uomo e preterido Prima Donna por uma jovem aluna, além de ter expressado opiniões escandalosas sobre a música italiana e o poeta da corte. Kreiser é descrito como uma figura excêntrica, que beira a loucura: compõe genialmente, mas no dia seguinte se desfaz de sua composição; é detentor de uma fantasia admirável, mas suspeita-se que tenha enlouquecido. Tendo desaparecido inesperadamente, seus amigos decidem publicar as anotações feitas por Kreiser atrás de folhas de partitura (**conteúdo**).

Já aqui podemos identificar alguns pontos presentes na crítica musical de Hoffmann, cuja identificação depende da compreensão da situação da música na época (**pressuposições**): aponta-se para a mediocridade da música nos círculos da corte e a dificuldade do artista genial, que busca a livre criação, de conciliar seu gênio com a imposição de regras sociais, nesse caso a obrigação de compor o que lhe mandam e a aceitação de uma cantora inferior somente pelo cargo de Prima Donna que ocupa. Igualmente identifica-se o *topos* da genialidade e da loucura, presente em diversas obras futuras de Hoffmann, como *Der Einsiedler Serapion*, *Rat Krespel* e *Kater Murr*.

Pressupõe-se que o leitor saiba que “Primo Uomo” e “Prima Donna” são os cantores principais de uma ópera, a primeira voz masculina e feminina, respectivamente. Também é pressuposto o conhecimento sobre Pietro Metastasio (1686-1782), poeta e libretista italiano, um dos principais responsáveis por formalizar a *opera seria*.

Com a menção à opinião atribuída a Kreisler de que a “verdadeira música italiana havia desaparecido”, alude-se à situação da música italiana, abordada em várias resenhas de Hoffmann sobre ópera – como na resenha de 1811 à ópera *Sofonisba* de Paer – e inclusive no ensaio de 1814 “Über einen Ausspruch Sachini’s, und über den sogenannten Effekt in der Musik” (“Sobre uma afirmativa de Sachini e sobre o chamado efeito na música”), que seria publicado na segunda parte da *Kreisleriana*. Para Hoffmann, a música italiana, principalmente a música vocal, estaria voltada para a exibição de virtuosos, desviando a atenção da música para o intérprete. Segundo Charlton (1989, p. 36), Hoffmann dava valor especial à melodia, ao lado do contraponto e da orquestração, pelo seu “poder de atingir sublimidade musical”. Para ele a tradição dos “italianos antigos” iniciada no século XVII com compositores como Orazio Benevoli (1605-1672) e perpetuada por compositores como Tommaso Traetta (1727-1779) – seria o exemplo do tratamento ideal dado à melodia, caracterizada pela simplicidade. Portanto, com essa alusão ao desaparecimento da “verdadeira música italiana”, Hoffmann se refere provavelmente à questão, latente em sua época, do uso de ornamentos para exibição de virtuosismo em detrimento da simplicidade e nobreza da melodia. Esse aspecto é retomado no texto n. 2 (“Ombra adorata!”).

O texto é composto de dois parágrafos extensos, sendo que no primeiro está a apresentação de Kreisler e no segundo, a descrição de sua situação atual e da origem dos textos da *Kreisleriana* (**estruturação**). O travessão é utilizado aproximadamente na metade do primeiro parágrafo como divisão do conteúdo. Nas outras vezes em que é empregado parece ter a função de listagem e causa, conseqüentemente, uma mudança de entonação na leitura (**características suprasegmentais**).

Texto n. 1: *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden*

Kreisler relata sua experiência em um encontro festivo de pessoas da alta sociedade (os chamados “filisteus”) que fazem questão de incluir a música na reunião, mas que não sabem apreciar a arte, pois a tratam como algo inferior aos jogos de cartas e utilizam-na como forma de exibição e autoafirmação. Ao criticar essa postura frente à música, exalta-se a visão do artista, para quem a arte é meio sagrado de elevação espiritual. Incompreendido, Kreisler sofre pelo rebaixamento da música a uma forma de entretenimento, não tendo com quem compartilhar seus “sofrimentos” além de seu ajudante Gottlieb (**conteúdo**).

Após uma descrição geral do evento, Kreisler descreve uma cena em que várias damas presentes querem cantar peças difíceis a fim de se exibirem e pressupõe-se que os leitores

conheçam as obras citadas (**pressuposições**). São citadas, entretanto, apenas as primeiras palavras do texto dessas peças, entre elas “Der Hölle Rache etc.” (Ária da Rainha da Noite da ópera *Die Zauberflöte* de Mozart) e “Ach ich liebte etc.” (Ária de Konstanze da ópera *Entführung aus dem Serail* de Mozart). Kreisler sabe da dificuldade dessas árias e, com medo do resultado, sugere algo mais fácil: “Ein Veilchen auf der Wiese“ (Mozart, KV. 476). Porém, a decisão final é indicada em poucas palavras com uma referência à personagem que canta uma das árias difíceis citadas: “(...) sie will sich zeigen, es bleibt bei der *Konstanze*” [ela quer se mostrar e fica com a Konstanze]. Quer-se dizer, com isso, que foi escolhida a ária da Konstanze, da ópera *Entführung aus dem Serail*, apesar da tentativa de Kreisler de poupar seus ouvidos.

No final dessa reunião, sugerem a Kreisler que ele toque “Variatiönchen” (“pequenas variações”) e são citados alguns exemplos (“Nel cor mi non più sento”; “Ah vous dirai-je”). Trata-se de um gênero mais popular e com menos complexidade, o que certamente era conhecido dos leitores. Kreisler acaba tocando, porém, as “Bachschen Variationen”. Novamente, pressupõe-se o conhecimento do leitor: Hoffmann quer dizer aqui as *Variações Goldberg* de J. S. Bach, obra extremamente complexa e de difícil execução. Por fim, com a saída de todos os convidados, só resta Kreisler a tocar sozinho em um estado enlevado, levando o leitor a concluir que no “mundo elegante” apenas o artista é capaz de apreciar a verdadeira arte.

Portanto, a compreensão da crítica feita ao modo como a música é entendida pela sociedade e a defesa do valor da música como meio de transcendência (aspecto abordado no capítulo 1) depende na identificação desses pressupostos. Outras obras são citadas ao longo do texto, como a *Armida*, de Gluck, e *Don Giovanni*, de Mozart, sem qualquer indicação de que se trata de óperas. São também pressupostos, embora não interfiram na compreensão do texto da mesma forma como as outras referências citadas acima.

Outra pressuposição presente no texto está no jogo de linguagem com as expressões “Tituskopf” e “Chor aus dem Titus”. “Tituskopf” designava um penteado popular na época que surgiu com o imperador Titus, personagem da peça de Voltaire *Brutus*. Já com “Chor aus Titus”, Hoffmann provavelmente se referia à ópera *La clemenza de Tito*, de Mozart (1791). Para o entendimento da ironia empregada por Hoffmann no trecho do qual foram extraídas essas expressões, é necessária o conhecimento dessas referências.

Na versão do texto publicada no AMZ, é feita uma citação do trecho da partitura, ao Kreisler mencionar o tema das variações de Bach no início do texto, o que foi excluído posteriormente, na versão publicada na *Fantasiestücke* (**características suprasegmentais**).

Não há nenhuma divisão do texto em parágrafos (**estruturação**). A razão disso pode estar nas próprias circunstâncias de sua escrita, como explicadas por Kreisler no início: ele foi escrito rapidamente atrás das folhas do seu exemplar das variações Goldberg de J. S. Bach. Como na introdução, o uso do travessão se alterna entre as funções de listagem e divisão do conteúdo. Além disso, também é utilizado na separação de falas citadas diretamente: “Du weißt, liebe Nanette, wie entsetzlich heiser ich bin.” – “Bin ich es denn weniger, liebe Marie?” – “Ich singe so schlecht.” – “O Liebe, fange nur an etc.” (HOFFMANN, 2006, p. 36).

Texto n. 2: *Ombra adorata!*

Esse texto se aproxima do anterior em termos de conteúdo: trata-se de uma continuação da apresentação dos “sofrimentos” do verdadeiro artista, dessa vez entre os próprios músicos, em um ensaio da orquestra. Ele se inicia com uma apologia da música, que é posta em oposição aos “tormentos” terrenos. Em seguida, é descrita em primeira pessoa a experiência de Kreisler, que se considera incapaz no momento de reger a sinfonia em dó menor de Beethoven – a *Quinta Sinfonia* (**pressuposições**) – visto que se encontra em um estado de espírito abalado, sem a disposição que a obra monumental exigiria. Um colega assume a regência e substitui a sinfonia por uma abertura de um compositor medíocre, compreendendo a situação de Kreisler. Finda a abertura, Kreisler escuta uma melodia simples, cantada por uma voz feminina. A simplicidade da ária e a nostalgia evocada por ela fazem com que o mestre de capela esqueça imediatamente de seus “tormentos terrenos” (**conteúdo**).

Na nota de rodapé acrescida ao título, Hoffmann lembra os leitores de que “ombra adorata” é uma ária do compositor Crescentini. Ela é tida no texto como exemplo da simplicidade de melodia prezada pelo autor. Assim, como indicado na análise da introdução, Hoffmann defende, nesse texto, além da música como meio de transcendência, a simplicidade da melodia das árias, em oposição à complexidade técnica buscada pelos intérpretes de sua época. Por meio dos comentários de Kreisler à execução da ária, defende-se o uso controlado e ponderado dos ornamentos, em prol da expressividade da música. Novamente, pressupõe-se que o leitor esteja familiarizado com essa questão própria da música vocal (**pressuposições**). Entretanto, diferentemente do texto anterior, que fora publicado no AMZ, o texto n. 2 foi escrito com vistas a um público mais amplo, o que pode explicar a presença da nota de rodapé.

A divisão em parágrafos é feita de forma desigual em relação à extensão. Os travessões estão presentes tanto nos parágrafos longos quanto nos curtos, ora na função de introdução de

pausa na leitura ou de comentário (no lugar dos parênteses), ora na função de segmentar o conteúdo.

Nesse texto há pela primeira vez o uso de vocábulos e expressões recorrentes na *Kreisleriana* na caracterização da música (**léxico**): “die Sprache jenes unbekannten romantischen Geisterreichs”; “mit unendlicher, unnennbarer Sehnsucht erfüllen”; “Reich des Ungeheuern, des Unermeßlichen”; “mit der rein ausgesprochenen Ahnung des Übersinnlichen”, etc. Enquanto o texto n. 1 apresenta um tom mais jocoso, este texto é caracterizado por um tom mais sentimental e passional em relação à música, devido ao uso das expressões citadas.

Texto n. 3: *Gedanken über den hohen Wert der Musik*

Apesar de a crítica realizada neste texto poder ser considerada um desdobramento da defesa do caráter transcendente da música frente aos abusos dos “filisteus”, presente no texto n. 1, ele destoa dos dois textos anteriores pelo tom empregado. Aqui, assume-se o discurso do próprio filisteu para tratar do “valor elevado da música”, adotando-se um tom irônico que exige que o leitor entenda a defesa que se quer fazer a partir de seu oposto. A crítica é feita por meio da ridicularização do pensamento supostamente comum na sociedade burguesa da época, bastante marcado pelo ideal iluminista de utilidade, de que a música (assim como as outras artes) deveria ser empregada como meio de distração nas horas de lazer e instrução das crianças, mas não de adultos, visto estarem ocupados com “negócios mais sérios” (**conteúdo**).

É também satirizada a visão de que os artistas não teriam valor algum, por contribuírem somente com o supérfluo e ameaçarem o bem-estar geral com suas opiniões extravagantes e indícios de loucura. Assim, a partir de uma representação exagerada do discurso do “filisteu”, expõe-se o absurdo por trás de suas ideias acerca da música, ao mesmo tempo em que se defende a opinião contrária, exposta no texto como a visão insana do artista romântico.

Como no caso dos textos anteriores, pressupõe-se o conhecimento da situação da música, especificamente o conflito entre a visão do burguês (o “filisteu”) e a do artista sobre a arte, já que sem esse conhecimento prévio a ironia empregada não é completamente compreendida (**pressuposições**). No comentário irônico sobre o artista, utilizam-se várias expressões também presentes em escritos de outros românticos (como vimos no capítulo 1), como “Sanskrita der Natur” [sânscrito da natureza] e “Isistempel” [templo de Ísis], de forma a tornar o discurso reconhecível ao leitor (**léxico**). Além disso, as mesmas expressões são empregadas nos outros textos da *Kreisleriana* (textos n. 2, 4 e 5), mas sem o tom irônico.

Pressupõe-se que o leitor seja capaz de localizar a “autocitação” de Hoffmann e perceber a ligação entre os textos.

Ao tratar da “finalidade da arte” [Zweck der Kunst] remete-se à discussão filosófica sobre a autonomia da arte: o efeito cômico está justamente no contraste do discurso iluminista sobre utilidade com a ideia de prazer estético desinteressado, contida na reflexão sobre autonomia da arte em Kant e evocada pelo emprego da expressão citada. Já no trecho em que o narrador comenta que qualquer professor de música pode garantir que a sonata ensinada às crianças não contém nenhuma ideia amorosa, igualmente pressupõe-se o conhecimento da questão da autonomia estética da música. É feita a defesa do “valor elevado” da música instrumental, porém com base em motivos totalmente diferentes daqueles expostos no texto n. 4: por não conter palavras, sua superioridade estaria na incapacidade de comunicar ideias amorosas. Em outro trecho é empregado o termo “miscere utile dulci”, que provém da *Ars poetica* de Horácio (verso 343: “Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci”) e que significa unir o útil ao doce (agradável). O uso dessa expressão em referência à música marca o discurso do “filisteu” que busca encontrar na arte um meio de divertimento, em que consiste sua utilidade.

Há também duas referências bíblicas. No trecho em que é sugerido que a música nos concertos facilita a conversa com as damas, menciona-se um “provérbio” apenas pelas palavras “Sim, sim” e “Não, não”, para se referir as moças que falam pouco. Trata-se de uma expressão presente em Mateus 5:37 (“Seja, porém, a vossa palavra sim, sim; não, não; o que excede disso é o mal”), porém utilizado não em sentido apropriado no discurso do filisteu, visto que o texto bíblico não se refere ao falar pouco. Disso deve-se resultar o efeito cômico do trecho. A outra referência bíblica encontra-se no final do texto: é dito que a música teria sido uma invenção de Tubalcaim, figura presente no Antigo Testamento, da descendência de Caim e filho de Lameque e Zilá, que teria sido o primeiro homem a utilizar cobre e ferro em construções. Com isso, indica-se mais uma vez o discurso típico do burguês em relação à necessidade de utilidade na música.

Outras pressuposições encontram-se na descrição do ambiente doméstico, em que a criança toca para seu pai peças que deviam ser de conhecimento do leitor: “Dassauer Marsch”, uma melodia de cunho popular e patriótico, usada pela infantaria e cuja origem remonta à batalha de Turin de 1706, em que a marcha foi tocada na entrada de Leopold I. von Anhalt-Dessau; e “Blühe, liebes Veilchen”, canção popular infantil com música de Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800) e texto de Adolph Overbeck (1755-1821).

Além dessas referências, podemos encontrar no texto algumas outras expressões relacionadas à música (“kontrapunktische Gänge und Auflösungen”; “das Ganze im Ton und

Takt halten”)⁵⁹, porém não há termos específicos de teoria musical. Um exemplo de vocábulo desconhecido mesmo do leitor familiarizado é a expressão “Murki”. Trata-se de um tipo de peça musical com um padrão de alternância de oitavas no baixo⁶⁰ (**léxico**).

Assim como o texto n. 1, não há divisão em parágrafos, com exceção de um parágrafo introdutório. Novamente, os travessões exercem a função de organizar o discurso em partes coerentes (**estruturação**).

Texto n. 4: Beethovens Instrumentalmusik

O ponto central desse texto é a defesa da música instrumental, ao lado da necessidade de reflexão na criação e recepção de música (cf. capítulo 1). Formado a partir de duas resenhas de crítica musical, podemos dividir o texto em introdução, duas partes principais e conclusão (**estruturação**).

Na introdução, pertencente à resenha sobre a *Quinta Sinfonia*, são apresentados os principais argumentos na defesa da música instrumental. Sem o auxílio das palavras e, portanto, “incapaz” de se referir a objetos do mundo exterior, a música é capaz de expressar o “infinito”, indo além daquilo que as palavras expressam. O conhecimento da “essência da música” é necessário tanto ao compositor quanto ao intérprete. Em seguida, Haydn e Mozart são apresentados como os “criadores” da música instrumental moderna, especialmente pelo desenvolvimento da forma sonata. Essa ideia já havia sido exposta em outras resenhas, como as dedicadas às 5ª e 6ª sinfonias de Friedrich Witt. Beethoven estaria no auge de uma escala progressiva de romantismo, sucedendo Haydn e Mozart no tratamento “romântico” dado à música instrumental. Sua 5ª sinfonia é tida como exemplo máximo de compreensão da essência da música e de reflexão (**conteúdo**).

Na segunda parte do texto, o foco passa às composições para piano e, mais detalhadamente, aos *Trios* op. 70. São abordadas questões específicas sobre o piano: ele seria um instrumento mais afeito à harmonia do que à melodia e por isso Hoffmann condena os concertos para piano ou pelo menos aqueles que têm como foco explorar complexidade técnica e expressividade melódica. Segundo Charlton (1989, p. 101), trata-se de um debate da época acerca do instrumento (**pressuposições**). Porém, isso tem um papel secundário no texto e

⁵⁹ Respectivamente, “resoluções e estilos contrapontísticos” e “manter o todo no tom e compasso” (tradução literal).

⁶⁰ Cf. KOCH, H. C. “Murki”. In: “Musikalisches Lexikon”, 1802. Disponível em: <http://www.koelnklavier.de/quellen/koch/murky.html>. Último acesso: 10 de maio de 2020.

somente prepara a análise dos trios: Beethoven mostra sua genialidade justamente no tratamento dado ao tema central e sua relação com os outros temas. Novamente, defende-se a reflexão e lucidez na atividade de composição, em oposição à aplicação de regras. Na conclusão, retoma-se a questão da música instrumental e a necessidade de enfoque na essência da música, e não na complexidade técnica da peça e na habilidade do intérprete.

Pressupõe-se o conhecimento da discussão acerca da música instrumental e, mais ainda do que os textos anteriores, o conhecimento de teoria musical, devido ao uso frequente de vocabulário específico na análise das composições. Isso se deve ao fato de o texto ter sido elaborado a partir das resenhas publicadas no AMZ e, conseqüentemente, de os leitores estarem familiarizados com a terminologia e com as discussões sobre música (**léxico e pressuposições**). Além dos exemplos dados na análise geral acima, outros termos musicais são:

- “Nebenthema”: tema secundário;
- “Anspielungen auf das Hauptthema”: alusões ao tema principal;
- “Die Schlüsse in dem dominanten Akkorde Dur”: as resoluções no acorde maior da dominante;
- “Tonika des folgenden Themas in Moll”: tônica do tema seguinte em tonalidade menor;
- “Grundbass”: baixo ostinato;
- “Triolenfiguren”: tercinas.

Texto n. 5: *Höchst zerstreute Gedanken*

Em sua estrutura, esse texto pode ser considerado uma miniatura da *Kreisleriana*: é constituído de quatorze fragmentos aparentemente desconexos, precedidos de uma breve introdução, em que é feita a contextualização dos textos (estruturação). Kreisler conta que desde a juventude tinha o hábito de anotar pensamentos sobre arte. Disso resultou um pequeno livro, com o título “pensamentos dispersos” [zerstreute Gedanken], nomeado pelo primo de “pensamentos extremamente dispersos” [höchst zerstreute Gedanken]. Mais tarde, Kreisler percebe que continua com o mesmo hábito de anotar pensamentos, agora ainda mais dispersos. A introdução termina com um pedido de que aquele que encontrar os fragmentos e quiser publicá-los mantenha o título dado pelo primo e se desfaça dos “pensamentos extremamente, extremamente dispersos” (**conteúdo**).

Assim como a introdução se assemelha à da coletânea, também os fragmentos possuem relação estreita com os outros textos. A seguir, analisamos cada um dos fragmentos

separadamente, levando em conta o conteúdo, as pressuposições e as especificidades do léxico, bem como o diálogo estabelecido com os outros textos:

1. É feita uma comparação da música com a arquitetura, na tentativa de compreender as diferenças entre as composições de Sebastian Bach e dos “antigos italianos”, ambos admirados por Hoffmann, como vimos na análise da introdução da coletânea e do texto n. 1. Orazio Benevoli (1605-1672) foi mestre de capela de várias igrejas, entre elas a Santa Maria Maggiore em Roma, e é considerado um dos principais nomes do barroco italiano, tendo composto diversas missas e motetes. Giacomo Perti (1661-1756) foi mestre de capela na Basílica de São Petronio, em Bolonha, e regente na Academia Filarmônica de Bolonha. Compôs vários oratórios e óperas, além de missas e cantatas.

2. Trata-se novamente da relação entre a música e elementos extramusicais: em sonho ou antes do adormecer, seria possível perceber uma unidade entre som, cor e cheiro, como se todos tivessem sido criados a partir do mesmo feixe de luz. Assim, alude-se à questão da unidade na obra de arte, tratada no texto n. 4 e também em diversos outros textos de Hoffmann, como o ensaio de 1813 *Der Dichter und der Komponist*, dedicada à discussão da unidade entre palavra e música na ópera.

3. Na leitura das obras de J. S. Bach, as “proporções numéricas musicais” e as “regras místicas do contraponto” despertam em Kreisler pavor e arrepio. É usado vocabulário similar àquele empregado no texto n. 4 ao tratar da música de Beethoven (mit geheimnisvollem Schauer; ein inneres Grauen), como também no texto n. 3, no trecho em que é citada a fala do artista que vê a música como “sânscrito na natureza pronunciado em sons” [in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur].

4. É contada uma anedota sobre a abertura da ópera *Don Giovanni*, de Mozart, segundo a qual ela teria sido composta um dia antes da primeira apresentação. São criticadas as pessoas que, mesmo sendo músicos, acreditam na veracidade dessa história, já que uma abertura tão complexa que alude aos principais temas da ópera não poderia ter sido composta em tão pouco tempo. Com isso, Hoffmann defende novamente a necessidade de reflexão na atividade de composição, assim como a unidade da obra musical, em particular da ópera, visto que a antecipação dos temas na abertura era uma novidade na época que apenas há pouco tempo havia sido aceita (cf. CHARLTON, 1989, p. 171). Retomam-se, portanto, questões discutidas no texto n. 4.

5. São narradas as impressões acerca de uma apresentação de uma trupe de atores realizada em uma taverna no subúrbio da cidade. A peça apresentada é escolhida pelo público e, portanto, é basicamente improvisada. Na ocasião fora encenada “Johanna von Montfaucon”,

uma peça popular de August von Kotzebue (1761-1819), encenada pela primeira vez em 1799 em Viena e cuja ação se passa na Idade Média (informações que são pressupostas no texto). Tendo sido produzido às pressas, tanto o cenário quanto o figurino falharam na criação da ilusão e do “efeito total”: o cenário se desmoronava, os figurinos eram modernos e não se assemelhavam às vestimentas usadas pelos cavalheiros na Idade Média. Porém, os comentários sobre a produção são feitos em tom irônico: Kreisler elogia os atores por terem apreendido o sentido do texto e passado ao público o que o poeta intencionava. Assim, não somente são criticadas as produções não comprometidas na criação da ilusão, como também a própria peça de Kotzebue é ridicularizada, como Hoffmann faria novamente com os libretos do mesmo autor em uma resenha de 1815. Além do conhecimento acerca da peça, pressupõe-se também que o leitor saiba o papel de um *souffleur* no teatro. Ao invés de auxiliar os atores com suas falas, como seria esperado, nessa ocasião ele controlava a saída e entrada dos atores por meio de cordas amarradas aos seus pés. Este fragmento está relacionado ao texto n. 6 (que trata da questão da ilusão no teatro e na ópera), não somente em relação ao conteúdo, mas também ao léxico, já que encontramos diversos vocábulos relacionados ao teatro.

6. Comenta-se a relação entre o artista e a elevação espiritual: apesar de os artistas poderem ser muito vaidosos e sensíveis à crítica, o verdadeiro artista é capaz de escutar a voz interior que o alerta de sua condição ainda inferior e o impulsiona para se desvencilhar das amarras do ego. Podemos comparar este fragmento ao texto n. 2, que também trata da relação entre música e condição espiritual.

7. Faz-se uma crítica àqueles que não reconhecem a grandiosidade de uma obra, escrevendo absurdos que devem ser ignorados pelo artista ciente do valor de sua arte, porquanto ela sobreviverá, enquanto as críticas não. O exemplo tomado aqui é uma crítica à ópera *Iphigenia in Aulis* (1774), de Gluck, lida na *Musikalisch-kritische Bibliothek* de Forkel. Provavelmente Hoffmann se refere a uma resenha, publicada no primeiro volume, sobre o livro de Friedrich Riedel *Ueber die Musik des Ritters Christoph von Gluck* (1775), já que ela contém várias críticas a Gluck. Em agosto de 1810, Hoffmann já havia escrito sua resenha sobre a *Iphigenia in Aulis* e, mais tarde, voltaria a defender a qualidade das óperas de Gluck no ensaio *Über einen Ausspruch Sacchini's, und über den sogenannten Effekt in der Musik* (1814) e se reportaria novamente à crítica mencionada no texto *Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis Oper Olympia* (1820).

8. Novamente, Hoffmann parte de uma anedota para expor suas ideias acerca da arte: depois que a querela entre os “Gluckistas” e “Piccinistas” havia esfriado, Gluck e Piccinni teriam certa vez se encontrado e o primeiro revelado ao segundo sua forma de composição, seu

segredo de como agradar aos franceses, explicando que utilizava melodias em estilo francês antigo, porém em elaboração alemã. Embora reconhecendo o valor de Piccinni, Hoffmann conclui que o conhecimento de como compor não torna alguém capaz de compor. São várias as pressuposições presentes nesse fragmento. Durante o século 18, houve em Paris uma série de querelas acerca da ópera, o que explica a dificuldade mencionada no texto de agradar aos franceses. No início do século, travou-se uma disputa entre a ópera francesa e a italiana quanto à primazia dos estilos, devido ao sucesso de óperas italianas na França. Mais tarde, por volta de 1750, a disputa volta a aflorar na chamada “querela dos bouffons” e, vinte anos depois, dá-se o conflito entre os defensores de Gluck e de Niccolò Piccinni (1728-1800), conhecido como a “querela dos gluckistas e piccinistas”. Gluck é contratado pelo *Opéra* de Paris para compor seis óperas e implementa sua reforma da *opera seria*, começando em 1774 com a ópera *Iphigénie en Aulide* (ou, em alemão, *Iphigenie in Aulis*). Piccinni chega em Paris em 1776, atendendo a demanda pelo estilo de ópera italiana, e é então que se reinicia a discussão entre os apoiadores da ópera francesa, com a figura de Gluck, e da ópera italiana, com Piccinni. Também é feita uma referência ao pintor Rafael Sanzio

9. Como em uma página de diário, Kreisler comenta a dificuldade tida, certo dia, em conversar sobre arte, visto que o assunto sempre acabava na política. Não há pressuposições relevantes nesse fragmento, apesar de Charlton (1989, p. 111) indicar uma possível referência ao ministro Karl August von Hardenberg (1850-1822), para o qual trabalhava Hippel, amigo de Hoffmann.

10. Nesse curto fragmento é retomada a ideia, aludida no fragmento anterior, sobre a relação do artista com a política. O artista teria vivido outrora somente para sua arte, sem se ocupar de assuntos políticos. Entretanto, agora ele não consegue deixar de sentir os efeitos dos “tempos difíceis”. Questão semelhante está presente no ensaio *Der Dichter und der Komponist*, em que o compositor parece viver alheio à guerra que chegara a sua cidade, porém sofre as suas consequências.

11. Reflexão sobre a influência do consumo de bebidas alcoólicas no processo criativo dos artistas. É descrito o modo de preparo de uma bebida que muito se assemelha ao *Feuerzangenbowle*, ainda hoje consumida na Alemanha e na Áustria, especialmente em festas de final de ano. Por fim, alguns gêneros musicais (música sacra, *opera seria*, ópera cômica e cançoneta), são comparados às diferentes bebidas, como acontece nos dois primeiros fragmentos, em que também há a comparação da música com elementos extramusicais. Entretanto, diferentemente daqueles fragmentos, a comparação inusitada é responsável pelo efeito cômico.

12. Como nos fragmentos 4 e 8, é feito um comentário a uma anedota, desta vez sobre Rameau (1683-1764), conhecido como um dos principais compositores franceses de ópera do século XVIII. Segundo a anedota, em seu leito de morte Rameau teria se queixado da voz desafinada do clérigo que tentava lhe doutrinar. A partir disso, Hoffmann comenta como o compositor que havia se dedicado a vida inteira à música sofria com as “dissonâncias”, terrenas. O tema da condição do artista na terra é bastante frequente nos outros textos da *Kreisleriana*, em especial os textos n. 1 e n. 2.

13. A música é desta vez comparada à pintura. Toda teoria musical seria insuficiente na composição, pois corresponderia apenas ao desenho alinhado às regras de proporção. Já a instrumentação ou orquestração corresponderia à coloração, para a qual não há regras, visto haver infinitas possibilidades. Essa ideia seria desenvolvida no ensaio *Über einen Ausspruch Sacchini's, und über den sogenannten Effekt in der Musik*, de 1814. Segundo Charlton (1989, p. 114), Hoffmann teria sido um dos primeiros a tratar da questão da “cor musical” após o estabelecimento da orquestra moderna.

14. É sugerido que o último ato de uma peça e o *finale* de uma composição musical sejam feitos primeiro e que o prólogo e a abertura sejam elaborados por último. Percebe-se a ligação desse fragmento com a anedota sobre o processo de composição de *Don Giovanni*, no fragmento 4.

Texto n. 6: *Der vollkommene Maschinist*

O último texto da *Kreisleriana* trata de questões relacionadas ao teatro, especificamente à ópera, e reflete as experiências de Hoffmann na regência e produção de óperas. Semelhantemente ao texto n. 3, o uso de ironia perpassa o texto inteiro, sendo necessário ao leitor entender a crítica a partir do oposto daquilo que é dito. O texto se inicia com uma introdução, em que é feita a alusão à figura autoral de Kreisler, seguida de uma espécie de carta aos maquinistas do teatro (**estruturação**), na qual Hoffmann defende a necessidade de se criar a ilusão na ópera através do chamado “efeito total” [Totaleffekt], com o estabelecimento de uma unidade de todos seus elementos (**conteúdo**).

O título alude à obra *Der vollkommene Capellmeister* [o mestre de capela perfeito], tratado de composição musical escrito por Johann Mattheson e publicado em 1739 (**pressuposições**). Trata-se de um dos principais tratados musicais do século XVIII e um documento importante para se compreender a estética musical da transição do barroco para o classicismo. Portanto, o título *Der vollkommene Maschinist* sugere que o texto também tratará

de reflexões estéticas e de prescrições, desta vez ao maquinista do teatro, aquele que é responsável pelos efeitos especiais.

Na introdução ficamos sabendo que o motivo por detrás do breve “tratado” seria o de ajudar o maquinista a ir contra as intenções estéticas do compositor e do poeta, já que elas são prejudiciais ao público, que deve permanecer sempre ancorado na realidade e jamais adentrar o “reino na fantasia”. São dados conselhos de como o maquinista ou o decorador (responsável pelo cenário e figurino) podem impedir que haja ilusão na peça ou ópera, fazendo com que o público seja constantemente lembrado de que ele se encontra no teatro e de que tudo não passa de uma representação. Tendo em vista que a função do maquinista é justamente colaborar na criação da ilusão, deve ser esperado que o texto tenha efeito cômico (**efeito**).

Outras pressuposições contidas no texto dizem respeito ao funcionamento interno de um teatro: elementos como as bambolinas [Soffitten], cortinas intermediárias [Mittelvorhang], o proscênio [Proszenium], o soprador [souffleur] e o sino usado por ele [Souterrains-Glocke], o trompete de latão [Blechtrompete], etc. Assim, o léxico é marcado por vários vocábulos e expressões ligadas ao teatro como ambiente (**léxico**).

Além disso, é feita referência à ópera *Camilla ossia Il Sotteraneo: dramma serio-giocosso* (1799), do compositor Ferdinando Paer (1771-1839), na época bastante encenada na Alemanha. No final do texto, há também uma citação de uma fala do drama de Shakespeare *Píramo e Tisbe*, presente no ato 3, cena 1, e uma referência aos personagens Snug e Bottom (em alemão, Schnock e Zettel). Logo, pressupõe-se o conhecimento do enredo e das personagens da peça para que o efeito cômico intencionado no trecho seja atingido.

Por fim, feita a análise dos elementos extra e intratextuais, podemos passar à consideração do efeito do texto. Considerando a intenção do emissor e os diferentes aspectos intratextuais, podemos concluir que o texto reflete os objetivos de crítica musical e social que o autor presumidamente pretendeu realizar. Cada texto apresenta um enfoque diferente à questão do que é música e de qual seria a postura ideal do ser humano frente a ela e, particularmente, do artista na prática musical. O emprego frequente de ironia é responsável pelo efeito cômico que caracteriza o estilo do texto e que exerce papel fundamental em sua função persuasiva.

Quanto à relação do receptor com a realidade do texto, as diversas pressuposições apontam para um compartilhamento, entre emissor e público, dos mesmos conhecimentos de

mundo, em especial aqueles relacionados à música e às artes. Portanto, não há distância cultural entre o autor e os leitores, apesar de haver diferenças quanto aos conhecimentos pressupostos nas duas situações comunicativas: enquanto a terminologia musical era conhecida dos leitores do periódico musical, os leitores da *Fantasiestücke* não necessariamente estavam familiarizados com ela, o que pode ter causado certo estranhamento, visto não ser comum a presença de vocabulário específico em textos literários.

Hoffmann realiza sua crítica por meio da literatura, valendo-se de personagens e situações ficcionais para defender ideias que poderiam ter sido expostas de forma objetiva. A escolha de uma forma estética revela a função apelativa e emotiva que o autor pretendia alcançar. Embora textos literários que tratem de discussões acerca da música não tenham sido incomuns no periódico AMZ, podemos aferir que o efeito dos textos da *Kreisleriana* é de originalidade, especialmente se considerarmos o conjunto publicado na *Fantasiestücke*, porquanto o contraste entre o tom dos textos reflete os ideais estéticos do autor, expostos no texto *Jacques Callot*, de um estilo marcado pela heterogeneidade das partes e, ao mesmo tempo, pela unidade do todo. Assim, há um fio condutor que liga todas as partes entre si e, concomitantemente, em cada texto há um enfoque próprio à questão, como mostrou a análise dos fatores intratextuais.

Enquanto um determinado texto antecipa aspectos abordados em outros, ele se distancia dos demais pelo tom empregado, que se alterna na obra em cômico e sério. Por meio da figura fictícia de Kreisler, Hoffmann expõe suas opiniões acerca da música e do artista, porém sem ser taxativo quanto a elas, já que o tom irônico e a caricatura do artista romântico, muitas vezes exagerada e cômica, relativizam o próprio ponto de vista defendido, em uma postura de distanciamento que é essencialmente romântica, como vimos no primeiro capítulo.

3.3. Problemas e estratégia de tradução

O principal problema de ordem pragmática (*pragmatische Übersetzungsprobleme*) é a compreensão das pressuposições feitas nos textos e sua explicação para o leitor brasileiro. Por se tratar de uma obra formada por textos com origens diversas, cada um deve ser tratado de forma individualizada na tradução. Isso significa que os aspectos do contexto de sua produção e recepção devem ser considerados, já que temos por objetivo produzir uma tradução documental. Assim, com a adoção da estratégia documental, as informações específicas de cada texto devem ser trazidas para o leitor, o que pode ser feito não somente por meio de notas explicativas, mas também por meio de uma pequena introdução para cada um dos textos, a qual

deve conter informações sobre a publicação original, a questão de que trata o texto e a relação dessa questão com o contexto mais amplo da crítica musical da época.

Outro problema de ordem pragmática diz respeito à terminologia musical. Considerando o propósito da tradução, de apresentar a crítica musical de Hoffmann a um público familiarizado com as discussões próprias da área da música e, conseqüentemente, com seu vocabulário, é necessário encontrar expressões e termos usados no meio musical brasileiro ou soluções que soem adequadas aos receptores.

Em alguns casos, serão necessárias notas explicativas, contendo, além da explicação do termo, a expressão em alemão. Uma fonte que poderá ajudar na compreensão dos termos usados e na formulação de notas é o “Musikalisches Lexikon” de Koch, importante musicólogo do final do século XVIII e início do século XIX. Por se tratar de uma contribuição de um contemporâneo de Hoffmann, a consulta a essa fonte possibilita a compreensão da forma como a terminologia era empregada na época.

Portanto, apesar de ser comum a recomendação de se limitar a visibilidade do tradutor na tradução de textos literários, será necessária a aplicação de estratégias que quebrem com a fluência do texto e muitas vezes interferem na expressividade. Por isso mesmo, um desafio está em saber aplicar essas estratégias nos casos realmente necessários, caso contrário podemos comprometer a expressividade ligada à dimensão literária.

Além disso, julgamos importante considerar o conhecimento prévio dos leitores, a fim de não explicar conceitos e vocábulos cujo significado é óbvio para o público alvo, ou então deixar de elucidar questões relevantes segundo o escopo de tradução. Como o público intencionado é constituído tanto daqueles que são especializados em música e, portanto, familiarizados com a terminologia e as questões próprias da área, quanto daqueles que não possuem tais conhecimentos, apesar de também buscarem com a leitura do texto conhecer Hoffmann como crítico musical, deve-se ter na elaboração das notas explicativas um cuidado maior para atender aos dois grupos mencionados, sem subestimar ou superestimar os conhecimentos prévios dos leitores.

Da mesma forma como no texto de partida, será pressuposto que os leitores conheçam a terminologia musical empregada. Logo, não é nosso intuito explicar questões de teoria musical ao público leigo. Concentraremos-nos em explicar termos desconhecidos mesmo ao leitor familiarizado e, principalmente, comentar as questões de crítica musical próprias da época, das quais depende a compreensão do texto. Na explicação dessas questões, buscaremos ter a clareza e a profundidade necessária para que mesmo o leitor leigo possa compreendê-las. Imaginando que possa ser de interesse do leitor se aprofundar, posteriormente, na crítica

musical de Hoffmann ou buscar a leitura de outros textos literários do autor, serão indicados nas notas explicativas os textos (ensaios, resenhas, contos etc.) que tratam de questões semelhantes àsquelas presentes no trecho.

Entre os problemas de tradução específicos do texto (*Text(exemplar)spezifische Übersetzungsprobleme*), está a forma como Hoffmann caracteriza a música. Como vimos, a escolha lexical indica uma intertextualidade com textos do romantismo, como também um diálogo entre os próprios textos da *Kreisleriana*. Essa intertextualidade deve ser levada em conta na tradução, já que as expressões utilizadas desempenham um importante papel na defesa do caráter elevado da música e no estabelecimento na ligação entre a música e o romantismo. Muitas expressões se repetem ao longo da obra na caracterização da música, portanto será necessário manter uma coerência na tradução.

A divisão dos parágrafos é, igualmente, um problema específico do texto. No caso do texto n. 1, por exemplo, onde não há parágrafos, pretendemos manter essa característica, pois nos é explicado no texto que Kreisler escreveu tudo rapidamente no verso de folhas de partitura. Em outros, como na introdução, pretendemos considerar a necessidade de uma divisão que facilitará a leitura. Já os travessões serão mantidos nos casos em que há uma função de pausa, mudança de entonação, comentário e separação entre falas ou vozes. Nos casos em que a função do travessão é de organizar o texto em partes coerentes, analisaremos se não seria possível tomá-lo como uma divisão em parágrafos.

Quanto aos problemas de tradução de ordem linguística (*sprachenpaarbezogene Übersetzungsprobleme*), uma dificuldade está na sintaxe empregada: há um grande número de encadeamento de orações, o que faz com que a compreensão do texto seja difícil. Na tradução, coloca-se por vezes a necessidade de separar algumas dessas orações, tendo em vista a estrutura particular da língua portuguesa, como também o propósito da tradução de tornar a reflexão do texto acessível ao público brasileiro. Entretanto, consideramos a sintaxe um elemento importante do estilo do autor e, portanto, procuremos evitar sua simplificação.

Por fim, há ainda a questão da escolha do pronome pessoal de tratamento a ser adotado na tradução, que diz respeito às convenções (*konventionsbezogene Übersetzungsprobleme*). No texto são usados os pronomes “du”, “ihr” e “Sie”. Adotaremos uma estratégia mais arcaizante, evitando o pronome moderno “você”/ “vocês”, utilizando os pronomes “tu”, “vós”, “senhor”/“senhora” e suas variantes.

Capítulo 4

Aplicação da estratégia de tradução

Como indicado nos capítulos anteriores, o processo de tradução foi iniciado com o estabelecimento do escopo. Entretanto, sua primeira versão deu-se antes do estudo teórico detalhado, apresentado no capítulo 2. Nessa primeira etapa, buscamos realizar uma tradução mais literal, voltada antes para a compreensão do texto de partida do que para a produção de uma tradução funcionalmente adequada. No nível do léxico, foram cogitadas várias opções de tradução, cuja escolha se deu nas versões seguintes. Já no nível da sintaxe, não foram realizadas muitas adaptações, visto que ainda não havia sido determinada a conduta em relação a esse aspecto do texto. As questões de ordem pragmática também não foram abordadas nessa primeira versão da tradução: houve primeiramente a localização dessas questões, resolvidas após a aplicação do modelo de análise e do estabelecimento da estratégia de tradução.

Após o estudo das teorias funcionalistas e da análise detalhada do texto de partida, que possibilitaram a definição da estratégia, foi realizada uma segunda versão da tradução, em que buscamos adotar uma postura mais prospectiva, voltada ao contexto de recepção. Assim, se na primeira versão o foco estava na compreensão do texto, prevalecendo uma postura retrospectiva (embora a leitura e a tradução já tivessem sido condicionadas pelo escopo), é a partir da segunda versão da tradução que o critério de funcionalidade de fato passou a ser considerado de forma mais ostensiva. Houve a reelaboração da sintaxe, da ordem dos elementos na frase, tendo em vista uma maior legibilidade do texto. A maioria das questões relacionadas às escolhas lexicais foi resolvida a partir da consideração do escopo, com o descarte das opções elencadas na primeira versão.

A terceira versão foi realizada a partir das observações dos orientadores à versão anterior. Foi nessa etapa que incluímos as notas de rodapé e as pequenas introduções a cada um dos textos, contextualizando-os e explicando sucintamente as questões de crítica musical trabalhadas. Portanto, na terceira versão da tradução lidamos majoritariamente com as pressuposições do texto e demos maior atenção aos conhecimentos prévios dos leitores do texto de chegada. Também nessa versão consultamos mais minuciosamente a tradução inglesa (CHALRTON, 1989), a fim de verificar possíveis erros de interpretação que pudessem interferir na tradução.

Até então os textos haviam sido traduzidos e revisados individualmente. Na quarta e na quinta versão, a revisão foi feita de forma geral, a partir dos aspectos mais relevantes para a tradução, que foram definidos na análise textual: o registro, a sintaxe, a terminologia musical, as pressuposições e o vocabulário romântico na caracterização da música. Novamente, assinalamos a recursividade do processo tradutório, visto que esses aspectos já haviam sido contemplados nas versões anteriores, porém não de modo sistemático como nas etapas finais da tradução. A seguir, demonstraremos como o escopo influenciou na tomada de decisão ao longo do processo de tradução, apresentando amostras da aplicação da estratégia definida no capítulo anterior.

4.1. Registro

Uma questão central que permeou toda a tradução foi a conduta em relação às diferenças estruturais entre as línguas de partida e de chegada, ou seja, em relação aos problemas de tradução de ordem linguística. Como mostramos no capítulo anterior, na língua alemã utilizam-se frequentemente inversões entre objeto e sujeito. As frases são longas, com sequências de orações subordinadas em que o verbo se encontra afastado de seu complemento. Aliado a essa questão, está ainda um problema de ordem histórico-cultural: a linguagem empregada no texto é relativamente simples, considerando a norma linguística da época, porém ao compararmos com o alemão moderno, nota-se a distância temporal, não somente na sintaxe, mas também no léxico empregado.

Partindo dessas considerações, cogitamos se haveria a necessidade de marcar essas peculiaridades linguísticas na tradução, buscando o emprego de uma linguagem mais próxima da língua de partida e mais arcaizante, que definisse a distância cultural e temporal do texto, ou se seria mais adequado utilizar uma linguagem mais próxima do leitor, com estruturas da língua portuguesa moderna e vocábulos mais corriqueiros, a fim de tornar a leitura mais fluente.

Essa decisão, como as demais que precisaram ser tomadas ao longo do processo de tradução, foi feita a partir da consideração do escopo. Determinamos que a *Kreisleriana* deve ser recebida no contexto de chegada como uma obra que transita entre a literatura e a crítica musical, ou ainda, como um conjunto de textos que, embora literários, apresentam reflexões relevantes no contexto da crítica musical da época. A tradução é voltada àqueles que se interessam pela crítica musical do início do século XIX e buscam compreender essas reflexões. Desse modo, os aspectos históricos e culturais do texto de partida são relevantes a essa tradução, o que nos levou a definir a estratégia documental.

Entretanto, isso não significa que a adoção de uma postura estrangeirizante seja adequada ao nosso escopo. Se aquilo que deve ser enfatizado na tradução é a reflexão de Hoffmann sobre música e sua ligação com a crítica musical da época, uma linguagem excessivamente arcaizante e distante da norma padrão da língua de chegada dificultaria a leitura e, conseqüentemente, a compreensão das questões de crítica musical. O leitor teria que primeiro “decodificar” a linguagem para então tentar compreender as reflexões feitas no texto. Além disso, em muitos trechos há um efeito cômico que pode ser perdido se a linguagem dificultar a identificação do leitor com a situação narrada. A estratégia documental deve sim nortear a tradução, porém deve ser aplicada com vistas à compreensão dos aspectos de crítica musical.

Assim, não são todos os aspectos do texto de partida que são “documentados”. É o escopo da tradução que deve nos orientar na decisão daquilo que é relevante na tradução. A busca por fluência, geralmente associada à tradução instrumental, na categorização de Nord, pode também se aplicar às traduções documentais, já que a aproximação ao contexto de partida pode se dar de outras formas, como, por exemplo, pelo uso de notas de rodapé que elucidem as questões de crítica musical ou culturais da época. Tendo isso em vista, buscamos na tradução encontrar um equilíbrio entre fluência e aproximação à forma do texto de partida, sempre priorizando a legibilidade. Apesar de as escolhas tradutórias na busca por esse equilíbrio terem sido feitas em nível individual, considerando cada caso em seu contexto, foi necessário estabelecer diretrizes mais precisas para lidar com os problemas ligados aos pronomes de tratamento e à sintaxe, indicadas sucintamente no capítulo anterior e exemplificadas a seguir.

4.1.1. Pronomes de tratamento

A distância histórica foi marcada principalmente nos pronomes de tratamento empregados: na maior parte do texto optamos por utilizar os pronomes “tu” para o “du” (segunda pessoa do singular) e “vós” no lugar do “ihr” (segunda pessoa do plural). Quanto ao pronome “Sie” (tratamento formal na segunda pessoa do singular ou plural), foram utilizados os pronomes “senhor” e “senhora” e suas variantes no plural. Diferentemente dos dois outros pronomes (“tu” e “vós”), essa última escolha tradutória foi feita ao longo do processo de tradução, ao verificarmos a necessidade de se utilizar pronomes menos arcaizantes nos respectivos trechos, já que neles há, geralmente, um “tom” mais descontraído ao qual o pronome “vós” não seria adequado. Ou seja, não se trata de uma decisão tomada com base no pronome alemão (“Sie”), mas sim com base na análise do contexto em que ele é utilizado. Vejamos alguns exemplos:

- a) Wie ist es aber, wenn nur **eurem** schwachen Blick der innere tiefe Zusammenhang jeder Beethovenschen Komposition entgeht? Wenn es nur an **euch** liegt, daß ihr des Meisters, dem Geweihten verständliche, Sprache nicht versteht, wenn **euch** die Pforte des innersten Heiligtums verschlossen blieb? (Texto 4, p. 237)

Mas, e se for apenas às **vossas** fracas visões que escapa a íntima estrutura profunda de toda composição de Beethoven? Se for apenas por **vossa** culpa que não compreendeis a linguagem do Mestre, compreensível ao devoto, e que a porta do santuário mais íntimo **vos** permaneceu fechada?

- b) Tröstet **euch** – **ihr** Unerkannten! **ihr** von dem Leichtsinn, von der Unbill des Zeitgeistes Gebeugten: **Euch** ist gewisser Sieg verheißen, und der ist ewig, da **euer** ermüdender Kampf nur vorübergehend war! (Texto 5, p. 258)

Consolai-**vos**, os não reconhecidos, **vós** que **vos** curvais à leviandade e à injustiça do espírito da época: a **vós** está prometida a indubitável vitória e ela é eterna, já que a batalha exaustiva é apenas transitória.

- c) Da tritt der Baron, mein antiker Tenorist, auf mich zu und sagt: »O bester Herr Kapellmeister, **Sie** sollen ganz himmlisch phantasieren; o phantasieren Sie uns doch eins! nur ein wenig! ich bitte!« (Texto 1, p. 209)

Então o barão, meu antigo tenor, chega até mim e diz: “Ah, meu excelentíssimo Mestre de Capela, dizem que **o senhor** improvisa fantasias magnificamente. Improvise alguma para nós! Só um pouco! Por favor!”.

- d) Fräulein Nanette spricht: »Aber liebe Finanzrätin, nun muß **du** uns auch **deine** göttliche Stimme hören lassen.« (Texto 1, p. 207)

Senhorita Nanette diz: “Mas, querida Conselheira, agora **a senhora** também precisa nos deixar ouvir **sua** divina voz”.

Nos exemplos (a) e (b), em que há o tratamento no texto de partida pelo pronome “ihr”, verificamos um caráter mais solene e sério, já que o narrador se dirige aos leitores numa exaltação à música de Beethoven (a) e do gênio (b). Portanto, o uso na tradução de um pronome mais arcaizante (“vós”) se adequa ao contexto, ao realçar o “tom” de solenidade da situação. Além disso, há no exemplo (b) a presença de um vocativo (*ihr* Unerkannten!) que dificultaria o emprego de “senhores”.

Já no exemplo (c), temos uma situação inversa das anteriores: por se tratar de uma fala mais descontraída, presente em um trecho de caráter cômico, o tratamento por “vós” destoaria. O emprego de “senhor” já remete à formalidade na interação entre as personagens indicada pelo pronome “Sie”. Por fim, no exemplo (d) optamos por utilizar o tratamento por “senhora”, ao

invés do “tu”, não pelo grau de formalidade na interação, mas sim com a intenção de buscar naturalidade do ponto de vista do leitor brasileiro (“a senhora também precisa” no lugar de “tu também precisas”).

Algo semelhante ocorreu na tradução dos trechos a seguir, em que preferimos não utilizar o pronome reto “tu”, a fim de evitar um possível estranhamento. Já os pronomes possessivos e oblíquos da segunda pessoa do singular (por exemplo, “teu” e “te”), são mais naturais à maioria dos falantes brasileiros e foram, portanto, mais empregados na tradução.

- e) »**Du weißt**, liebe Nanette, wie entsetzlich heiser ich bin.« – »Bin ich es denn weniger, liebe Marie?« – »Ich singe so schlecht.« – »O Liebe, **fange** nur **an** etc.« (Texto 1, p. 206)

“Querida Nanette, **pois não** estou terrivelmente rouca?” – “então eu estaria menos, querida Marie?” – “canto tão mal” – “Ah querida, **vai** primeiro” etc.

- f) Ist **dein** Sinn aber ganz dieser häuslichen Idylle, dem Triumph der einfachen Natur, verschlossen, so folge mir in jenes Haus mit hellerleuchteten Spiegelfenstern. **Du** trittst in den Saal; die dampfende Teemaschine ist der Brennpunkt, um den sich die eleganten Herren und Damen bewegen. (Texto 3, p. 225)

Mas se **teus** sentidos estiverem inteiramente obtusos a esse idílio doméstico, ao triunfo da simples natureza, então me acompanhe àquela casa com janelas de vidro iluminadas. **Entramos** no salão; a chaleira fumegante está no centro em cujo entorno senhores e damas elegantes se movimentam.

No exemplo (e), a ideia de um conhecimento partilhado entre as duas personagens foi dada por meio da expressão “pois não”, ao invés do “tu sabes”, que seria a tradução literal de “du weißt”, evitando assim o uso do “tu”. No exemplo (f), apesar de o pronome possessivo “teus” ter sido utilizado, optamos por não traduzir “du trittst” por “tu entras”, mas sim por “entramos”, incluindo o narrador na “cena” descrita. O mesmo ocorreu na tradução da passagem a seguir (g), em que preferimos empregar a primeira pessoa do plural (“ouçamos”) e não a conjugação da segunda pessoa do plural (“ouçais”), evitando a repetição (ouçais, sois) que também poderia comprometer a naturalidade do estilo:

- g) **Hört** die eignen Modulationen, die Schlüsse in dem dominanten Akkorde Dur – den der Baß als Tonika des folgenden Themas in Moll aufgreift – das immer sich um einige Takte erweiternde Thema selbst! Ergreift **euch** nicht wieder jene unruhvolle, unnennbare Sehnsucht, jene Ahnung des wunderbaren Geisterreichs, in welchem der Meister herrscht? (Texto 4, p. 240)

Ouçamos as modulações peculiares, as resoluções no acorde maior da dominante, retomada pelo baixo como tônica do tema seguinte em tonalidade menor! **Ouçamos** o próprio tema que sempre se alarga em alguns compassos! Não **sois** outra vez arrebatados por um anseio inefável cheio de inquietude, aquele pressentimento do maravilhoso Reino espiritual, onde o Mestre impera?

Já no exemplo (h), semelhantemente à decisão tomada no trecho do exemplo (e), não foi utilizado nenhum pronome de tratamento, mas sim a estrutura “então, será que... não”, para introduzir a opinião do narrador, o qual espera que seja também compartilhada pelos leitores. Essa decisão novamente foi tomada a partir da consideração do contexto: o pronome “vós” evocaria uma solenidade que não parece condizente com o caráter anedótico do fragmento. Já o pronome “senhor” não poderia ser empregado sem excluir com isso as possíveis leitoras do texto:

- h) **Glaubt ihr denn nicht**, daß der Meister den »Don Juan«, sein tiefstes Werk, das er für *seine Freunde*, d. h. für solche, die ihn in seinem Innersten verstanden, komponierte, längst im Gemüte trug, daß er im Geist das Ganze mit allen seinen herrlichen charaktervollen Zügen ordnete und ründete, so daß es wie in einem fehlerfreien Gusse dastand? – **Glaubt ihr denn nicht**, daß die Ouvertüre aller Ouvertüren, in der alle Motive der Oper schon so herrlich und lebendig angedeutet sind, nicht ebensogut fertig war als das ganze Werk, ehe der große Meister die Feder zum Aufschreiben ansetzte? (Texto 5, p. 252)

Então, será que o Mestre **não teria** levado o *Don Giovanni* há muito tempo em sua alma – sua obra mais profunda, composta para seus amigos, ou seja, para aqueles que o compreendiam em sua intimidade? E será que em seu espírito ele não teria organizado e aprimorado o Todo, com todas as suas expressões majestosas cheias de personalidade, fazendo com que ele já estivesse ali como em uma fundição sem defeitos? **Então, será que** a abertura de todas as aberturas, na qual todos os motivos da ópera já estão indicados tão majestosa e vivamente, já **não estaria** tão pronta quanto o resto da obra no momento em que Mozart apanhou a pena para escrever?

4.1.2. Léxico

Nas primeiras versões da tradução, foram cogitadas diversas opções de tradução no nível lexical, elencando tanto opções de tradução mais literal e, portanto, mais próximas do texto de partida, quanto vocábulos mais naturais para o leitor. Já nas últimas etapas do processo de tradução, houve a busca por fluência na leitura, a partir de escolhas lexicais que priorizem a compreensão do texto, sem que essas escolhas acarretem na sua simplificação. Os trechos

apresentados a seguir exemplificam as mudanças no nível lexical, feitas de uma versão intermediária para a versão final, que decorreram da intenção de alcançar naturalidade no estilo:

- a) (...) so das Gleichgewicht zerstört worden, das dem Künstler **durchaus nötig** sei, um mit der Welt zu leben (...). (Introdução, p. 201)

Versão intermediária: (...) de modo a destruir o equilíbrio **absolutamente necessário** ao artista para conviver com o mundo (...).

Versão final: (...) arruinando o equilíbrio **imprescindível** ao artista para conviver com o mundo (...).

- b) (...) daß der Geist, der, von Licht und unterirdischem Feuer geboren, **so keck** den Menschen beherrscht, gar gefährlich ist (...). (Texto 5, p. 263)

Versão intermediária: (...) o espírito, nascido da luz e do fogo subterrâneo, domina o ser humano **tão atrevidamente** que chega a ser mesmo perigoso (...).

Versão final: (...) o espírito, nascido da luz e do fogo subterrâneo, domina o ser humano **com tamanho atrevimento** que chega a ser até mesmo perigoso (...).

No exemplo (a), na tradução de “durchaus nötig” [completamente/absolutamente necessário] optamos por escolher um adjetivo (“imprescindível”) que contenha em si o sentido que apresenta a união do advérbio (“durchaus”) ao adjetivo (“nötig”). No exemplo (b), na tradução de “so keck” [tão atrevido/atrevidamente] houve a alteração para o substantivo (“atrevimento”) também com o intuito de utilizar uma expressão que seja mais natural em português brasileiro (“com tamanho atrevimento”).

Decisões semelhantes foram tomadas na tradução dos trechos apresentados a seguir, em que houve a alteração de substantivos para adjetivos (no exemplo [c], de “por ter inteligência e formação” para “por ser inteligente e instruído”) e de um substantivo para um verbo análogo (no exemplo d, de “funcionamento” para “funciona”). Ainda no exemplo (c), alteramos “pode-se” (na tradução de “kann man”) para “é (até) possível”, também visando um estilo que seja mais orgânico.

- c) Eines guten Meisters, denn er spielt vortrefflich, und **da er Verstand und Bildung hat, kann man** ihn wohl dulden, ja ihm sogar den Unterricht in der Musik verstatten (Introdução, p. 200).

Versão intermediária: De um grande mestre, pois toca de forma excelente e, **por ter inteligência e formação, pode-se** certamente suportá-lo e até mesmo lhe confiar as aulas de música.

Versão final: De um bom mestre, pois toca de forma excelente e, **por ser inteligente e instruído, é até possível** suportá-lo e mesmo lhe confiar as aulas de música.

- d) Die **Einrichtung** ist so (...) (Texto 1, p. 205)

Versão intermediária: O **funcionamento** é assim (...)

Versão final: **Funciona** assim (...)

Em outros trechos, foi necessário optar por vocábulos próprios de um registro mais “elevado”, principalmente naqueles em que a música é exaltada e nos quais podemos verificar a utilização de um estilo mais solene. No exemplo (e), o verbo “öffnen”, por estar se referindo ao “reino da imensidão e do incomensurável” (“Reich des Ungeheuern und Unermeßlichen”) pode ser mais bem traduzido por “descortinar” do que por “abrir”, opção cogitada inicialmente. Já no exemplo (f), a tradução de “gar sehr” por “deveras” foi feita com o propósito de reforçar a comicidade do trecho, já que dessa forma a seriedade no nível da linguagem contrasta com o absurdo da argumentação.

- e) So **öffnet uns** auch Beethovens Instrumentalmusik das Reich des Ungeheuern und Unermeßlichen. (Texto 4, p. 235)

Versão intermediária: Também a música instrumental de Beethoven **nos abre** o reino da imensidão e do incomensurável

Versão final: Também a Música instrumental de Beethoven **nos descortina** o Reino da Imensidão e do Incomensurável.

- f) Im Gegenteil ist dies **gar sehr** anzuraten, da die Musik, wie man in allen Konzerten und musikalischen Zirkeln zu bemerken Gelegenheit haben wird, das Sprechen ungemein erleichtert. (Texto 3, p. 227)

Pelo contrário, isso é **deveras** aconselhável, visto que a música facilita muitíssimo a fala, como se tem a oportunidade de observar em todos os concertos e círculos musicais.

Algumas palavras no texto de partida contêm nuances na sua utilização que caracterizam o tom irônico do texto. Nos exemplos a seguir buscamos encontrar soluções que também possam conferir à tradução a ironia e o humor próprios da linguagem empregada por Hoffmann. Na tradução de “losspielen” (exemplo g) deve-se considerar o desleixe ou mesmo descaso que o prefixo “los” agrega ao verbo “spielen” [tocar], neste contexto. No exemplo (h) é empregado um vocábulo pejorativo (“Phantasterei”) para se referir às fantasias dos artistas. Ela deriva da palavra “Phantast(er)” com acréscimo do sufixo “ei”, responsável pelo tom pejorativo. Optamos por criar uma palavra em português que também indique menosprezo ou desdém. Foi escolhido

o sufixo “ice”, agregado ao substantivo “fantasia”, tendo como fundamento outras palavras como “invencionice”, “maluquice”, “criancice” etc.

- g) der denkt, es sind so Variatiönchen: »Nel cor mi non più sento« – »Ah vous dirai-je, maman etc.«, und will haben, ich soll darauf **losspielen**. (Texto 1, p. 210)

Pensou tratar-se de pequenas variações (...) e pediu para que eu as **tocassee logo**.

- h) Aber ich weiß es, Sie sind in Ihre **Phantastereien** so hineingeraten (...) (Texto 6, p. 270)

Mas sei que os senhores estão tão presos às suas **fantasinhices** (...)

4.1.3. Sintaxe e estruturação

Também na reelaboração da sintaxe nas versões finais da tradução buscamos tornar o texto mais legível, já que, quando muito “próximo” da sintaxe da língua de partida, a tradução pode apresentar um “truncamento” na leitura. Entretanto, entendemos que as frases longas, muitas vezes prolixas são uma das características principais do estilo empregado no texto, tendo em vista a personalidade intempestiva do personagem Kreisler. Por isso, houve sempre a tentativa de respeitar esse aspecto, a partir de uma reorganização dos elementos na frase que facilite a compreensão, porém sem excessivas simplificações. O exemplo a seguir mostra como foi realizada a nova disposição dos elementos no processo de tradução. Tendo em vista uma maior clareza na exposição selecionamos uma frase de tamanho mediano:

- a) sollten denn arme, bedrängte Komponisten, die noch dazu aus ihrer Begeisterung Gold münzen müssen, um ihren Lebensfaden weiterzuspinnen, nicht jenes Gesetz auf sich anwenden und die Schreihälse und Dudler aus ihrer Nähe verbannen können? (Texto 1, p. 212)

Não deveria tal lei também contemplar os pobres compositores atormentados – que precisam ainda fazer da inspiração seu ganha-pão para continuarem fiando a trama da vida – para que assim possam banir das redondezas as gargantas berrantes e os que suportam tudo isso?

Na análise do trecho acima, identificamos primeiramente sua estrutura geral. Verifica-se que o verbo “deveriam” (sollten) encontra-se separado de “poder” (können), estrutura típica da língua alemã em que há um verbo modal, o que não ocorre em português. O sujeito (arme,

bedrängte Komponisten) está também separado do objeto (jenes Gesetz) pelo aposto, indicado pelas reticências:

sollten denn **arme, bedrängte Komponisten** (...) nicht **jenes Gesetz** auf sich anwenden und die Schreihäse und Dudler aus ihrer Nähe verbannen können?

[Não deveriam, pois, **os pobres compositores atormentados** poder (...) aplicar **tal lei** e banir das redondezas as gargantas berrantes e os que suportam?]

Como mencionado acima, acrescida a essa estrutura, há ainda um aposto ligado à palavra “Komponisten” [compositores]:

Komponisten, die noch dazu aus ihrer Begeisterung Gold münzen müssen, um ihren Lebensfaden weiterzuspinnen,

[compositores, que precisam ainda amoechar sua inspiração para continuarem a fiar a trama da vida,]

Na reformulação da tradução, optamos por separar o aposto por travessões, visto que são elementos bastante usados pelo autor e que podem ser empregados para facilitar a distinção do aposto da oração principal. Além disso, houve a inversão dos papéis do sujeito (os pobres compositores atormentados) e do objeto (tal lei), de modo que ambos possam estar localizados antes do aposto e, portanto, próximos um do outro. Com isso, foi necessário fazer pequenas adaptações, como, por exemplo, utilizar o verbo “contemplar” ao invés de “aplicar”:

Não deveriam, pois, **os pobres compositores atormentados** poder (...) aplicar **tal lei** e banir das redondezas as gargantas berrantes e os que suportam?

Não deveria tal lei também contemplar **os pobres compositores atormentados** – (...) – para que assim possam banir das redondezas as gargantas berrantes e os que suportam tudo isso?

Já no próximo exemplo (b), julgamos necessário separar a frase onde a oração relativa se inicia, em função do caráter interjectivo do trecho (Wie war ich so gebeugt.../ Como estava abatido...!). Foi utilizado, assim, o ponto de exclamação nessa cisão e, na frase seguinte, foram feitas algumas adaptações, como o uso do pronome “elas”, que se remete às “indignas misérias” da frase anterior. Também o posicionamento dos adjetivos precisou ser analisado no processo de tradução: neste caso, como em outros semelhantes em que o artista ou a música são

enaltecidos, optamos por posicioná-lo antes do substantivo “misérias”, considerando o caráter mais “elevado” do trecho.

- b) Wie war ich so gebeugt von dem Drucke aller der **nichtswürdigen Erbärmlichkeiten**, die wie giftiges, stechendes Ungeziefer den Menschen und wohl vorzüglich den Künstler in diesem armseligen Leben verfolgen und peinigen, daß er oft dieser ewig prickelnden Qual den gewaltsamen Stoß vorziehen würde, der ihn diesem und jedem andern irdischen Schmerze auf immer entzieht. (Texto 2, p. 216)

Eu estava abatido pela opressão de todas as **indignas misérias**! Semelhante a um bicho venenoso que aferroa, elas perseguem e mortificam o ser humano nesta vida miserável, principalmente o artista. Assim, no lugar dessa tortura de ardência eterna, ele preferiria muitas vezes o ferrão violento que o retiraria para sempre deste e de todos os outros sofrimentos terrenos.

Algumas alterações entre as versões intermediárias e a versão final foram feitas visando uma maior concisão da linguagem em trechos nos quais o uso de estruturas mais próximas da língua de partida compromete a naturalidade intencionada, como mostram os exemplos (c) e (d):

- c) In den Pausen ist alles still, aber mit der Musik fängt der Strom der Rede an zu brausen und schwillt **mit den Tönen, die hineinfallen**, immer mehr und mehr an. (Texto 3, p. 224)

Versão intermediária: Nas pausas, tudo está quieto, mas com a música uma corrente de conversa começa a correr e avoluma-se cada vez mais **com as notas que caem**.

Versão final: Na pausa, tudo está quieto, mas com a música uma corrente de conversa começa a fluir e avoluma-se cada vez mais **com o cair das notas**.

- d) Was würde der Maler sagen, dem man, **indem er ein Ideal malte**, lauter heterogene Fratzensgesichter vorhalten wollte! (Texto 1, p. 212)

Versão intermediária: O que diria o pintor que, **enquanto pinta um Ideal**, é colocado à frente de caretas disformes?

Versão final: O que diria o pintor que, **ao pintar um Ideal**, é colocado à frente de caretas disformes?

Por fim, como vimos no capítulo anterior, em alguns dos textos da *Kreisleriana* não há separação em parágrafos ou há parágrafos muito longos, com poucas divisões ao longo do texto, visto que o travessão muitas vezes indica as diversas seções do discurso. Podemos analisar esse aspecto da obra como uma característica da escrita do narrador Kreisler, que anota seus

pensamentos rapidamente atrás de folhas de partitura. Portanto, mantivemos a ausência de divisão em parágrafos (ou a divisão presente no texto de partida) na tradução dos textos em que isso de fato se revela como um aspecto relevante: os textos n. 1, n. 2 e n. 5, colocam Kreisler em uma situação definida de escrita apressada e com pouca ou quase nenhuma reelaboração, ou seja, foram escritos quase que seguindo seus pensamentos não raras vezes prolixos.

Já a introdução teria sido escrita por um suposto editor, responsável pela publicação dos ensaios e, assim, pode apresentar uma divisão em parágrafos que organize melhor o discurso e facilite sua compreensão. Na tradução do texto n. 4, por estar muito próximo do formato de resenha de crítica musical e, portanto, de um discurso mais lógico e organizado, também fizemos algumas divisões, principalmente nos trechos de análise musical: o início de um novo parágrafo coincide com o início da análise dos quatro movimentos da sinfonia. Além disso, é importante notar que a introdução de novas divisões em parágrafos não altera a estruturação geral do texto, já que ele apresenta parágrafos concisos, às vezes com uma única frase.

Os textos n. 3 e n. 6, apesar de apresentados como escritos de Kreisler, desenvolvem uma argumentação oposta daquilo que se quer de fato defender, por meio de um discurso lógico: o primeiro é uma espécie de texto argumentativo em que é assumida a visão típica da burguesia da época, marcada pelo pensamento iluminista, e o último é apresentado como um tratado em formato de carta, dirigida aos maquinistas do teatro. Portanto, optamos por dividir os textos em parágrafos nos pontos que há o uso do travessão ou em que é possível notar uma quebra natural do discurso. Com isso, esperamos tornar mais visível o contraste entre os textos mais prolixos e espontâneos *versus* os textos que apresentam rigidez e previsibilidade, em vários níveis da linguagem. Consequentemente, torna-se mais visível também a oposição de opiniões acerca do artista e da arte, tão característica do estilo irônico do autor.

4.2. Pressuposições e elementos culturalmente marcados

Entre os problemas de ordem pragmática, ligados às diferenças entre os receptores de partida e de chegada, estão as pressuposições e outros elementos que remetem à cultura de partida. Por termos adotado a estratégia documental, foi necessário, após a localização e análise desses elementos, tomar decisões que explicitassem as diferenças e as explicassem, no caso de serem relevantes para a tradução segundo o escopo estabelecido.

A fim de orientar a leitura da tradução, foi acrescida no início de cada um dos textos uma pequena introdução com informações sobre o contexto de produção do texto de partida: título original, data e local de publicação e um breve comentário sobre os principais pontos

desenvolvidos, em especial aqueles ligados ao contexto de crítica musical da época. A elaboração das introduções teve como base os resultados da análise exposta no capítulo 3. A partir deles, foi possível definir as questões centrais de cada texto e, em seguida, selecionar aquelas de maior relevância para os leitores da tradução.

Na introdução ao texto n. 1 (“Sofrimentos musicais do mestre de capela Johannes Kreisler”) apontamos para a crítica de Hoffmann à banalização da música e ao contraste de visões sobre a arte e o artista que são apresentadas a partir da oposição estabelecida entre Kreisler e a “sociedade elegante”. No texto n. 2 (“Ombra adorata”) enfatizou-se a defesa da simplicidade da melodia (e seu papel no processo de transcendência espiritual por meio da música), em oposição à crescente ênfase ao virtuosismo do intérprete. No texto n. 3 (“Reflexões sobre o elevado valor da música”) explicamos sucintamente sua ligação com as reflexões filosóficas acerca da autonomia da arte, bem como a crítica de Hoffmann à visão estreita da sociedade sobre a arte e o artista. No texto n. 4 (“A música instrumental de Beethoven”), além de informações sobre sua elaboração, foram dadas breves explicações acerca do desenvolvimento do pensamento filosófico que possibilitou a defesa da música instrumental. No texto n. 5 (“Reflexões extremamente dispersas”) apontamos para o diálogo com outros textos da coletânea e sua relação com o programa estético do autor. Por fim, no texto n. 6, foi indicada a alusão presente no título ao tratado de composição musical de Johann Mattheson, bem como os ideais estéticos de Hoffmann acerca da “ópera romântica”.

Assim, as pequenas introduções a cada texto têm como objetivo contribuir na “documentação” da obra, oferecendo aos leitores informações sobre seu contexto de produção e sobre as pressuposições gerais ligadas à situação da música e da arte no início do século XIX. Com as introduções pôde-se reduzir o uso das notas de rodapé: no texto n. 3, por exemplo, alude-se logo no início à reflexão filosófica sobre a finalidade e autonomia da arte, que, por tratar-se de uma questão central do texto, pode ser explicada sucintamente na introdução, sem o acréscimo de um comentário que interromperia a leitura. Já as pressuposições específicas, cujo entendimento é relevante na compreensão de trechos isolados e que, portanto, não poderiam ser abordadas nas introduções, foram esclarecidas nas notas de rodapé. A tabela a seguir apresenta a relação entre os tipos de pressuposições e as características de uso das notas.

Tabela 5: Pressuposições e o uso de notas de rodapé

Tipo de pressuposição	Exemplos	Características da nota de rodapé
Palavras ou expressões estrangeiras	Primo Uomo e Prima Donna (introdução); Miscere utile dulci (texto 3); captatio benevolentiae (texto 5)	Termo colocado em itálico no texto; explicação e/ou tradução em português. Eventualmente explicação de sua aplicação no contexto.
Personalidades	Metastasio (introdução), Pierre Rode; Arcangelo Corelli (texto 1) Girolamo Crescentini (texto 2) Orazio Benevoli (texto 5)	Nome, data de nascimento e morte, atividade realizada, com foco nos aspectos que podem ter levado à menção no texto.
Objetos ou outros elementos culturalmente marcados	Rastral (introdução) “cabeça de tito” (texto 1) bassethorn (texto 5) “bambolina” (texto 6)	Explicação do termo e também de seu uso, caso seja um objeto. Se mantido como no texto de partida, é apresentada uma possível tradução.
Textos ou obras de arte citados direta ou indiretamente	“Dolce dell’anima”, “Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen”, Variações Goldberg (texto 1) “Sinfonia em dó menor” (texto 2); “Sobrinho de Rameau” (texto 1); “Sim, sim e não, não” (texto 3); Tubalcaim (texto 3) Píramo e Tisbe (texto 6)	Título da obra citada; Autor/compositor; data de elaboração ou publicação; Eventualmente são dadas mais informações sobre a obra (que são pressupostos no texto) que possibilitem a compreensão do texto.
Questões específicas de crítica musical ou do romantismo alemão	“a verdadeira música italiana” (introdução) “anseio” [Sehnsucht] (texto 2) “moralidade” da música (texto n. 3); termo “romântico” (texto 4) “querela entre gluckistas e piccinistas”/ “franceses mimados” (texto 5)	Breve explicação da questão e eventual indicação de leitura complementar.
Termos musicais	“estilo melodramático; “pequenas variações” (texto n. 1); murki (texto 3); frases [Sätze] (texto 4)	Termo do texto de partida entre parênteses. Explicação de acordo com a necessidade apresentada pelo contexto em que o termo é empregado.

As notas de rodapé foram ainda utilizadas para indicar outras obras ou textos de Hoffmann (quando não mencionadas na introdução ao texto) que tratam de questões semelhantes às aquelas expostas no trecho e que, portanto, complementam a leitura da *Kreisleriana* na compreensão das reflexões estéticas do autor. Além disso, utilizamos as notas

de rodapé também para trazer informações acerca do contexto de publicação dos textos da *Kreisleriana*. Por exemplo, no texto n. 4, comentamos trechos presentes nas resenhas que foram cortados na elaboração do texto. Já no texto n. 1, ao Kreisler mencionar o tema das *Variações Goldberg* de Bach, apresentamos em nota de rodapé a citação desse tema, contida na versão do texto publicada na *Allgemeine musikalische Zeitung*.

Algumas expressões estrangeiras e obras mencionadas não foram explicadas em notas de rodapé, já que sua compreensão pode ser feita a partir do próprio contexto: no texto n. 1, por exemplo, a palavra latina *verte* e a francesa *dinés* podem ser facilmente compreendidas sem traduções em português. No mesmo texto, são citadas as obras *Don Giovanni* de Mozart e *Armida* de Gluck, que não receberam uma nota, visto estar claro, no contexto, que se tratam de óperas consagradas pelo autor, além do fato de serem comentadas com mais profundidade em outros textos da coletânea.

Em alguns casos, foram necessárias, além da nota de rodapé, alterações ou mesmo uma espécie de explicação no próprio texto, para tornar compreensível a pressuposição, como no caso da menção à ária de Constanze, da ópera de Mozart *Entführung aus dem Serail*. A ária é citada primeiramente a partir de seu primeiro verso, ao qual foi acrescida uma nota: “Ach ich liebte, war so glücklich”: ária de Constanze da ópera *Entführung aus dem Serail* (“O rapto do serralho”, 1782), de Mozart. Em seguida, ela é novamente mencionada, porém de forma indireta, apenas com a menção à personagem a quem é atribuída. Nesse caso, preferimos deixar claro na tradução que se trata da ária já mencionada:

Aber sie ist fürs große Genre, sie will sich zeigen, **es bleibt bei der Konstanze**. (Texto 1, p. 207)

Mas ela gosta do gênero elevado, quer se mostrar e **escolhe a ária da Constanze**.

Outras palavras mais ou menos relacionadas à cultura de partida (e cujo significado talvez não seja claro para o leitor brasileiro) puderam ser explicadas no próprio texto. Um exemplo disso é a “garrafa de vinho borgonhês”, que no texto de partida está apenas como “eine Flasche Burgunder” [uma garrafa de borgonhês]. Na tradução, deixamos claro que se trata de um vinho.

4.3. Terminologia musical

Tendo em vista que os textos da *Kreisleriana* são, sobretudo, reflexões de um músico sobre música, é evidente que encontraremos neles muitos termos ligados a essa área, como vimos na análise apresentada no capítulo anterior. Ao definirmos o escopo e, concomitantemente, o público-alvo da tradução, localizamos a importância de uma tradução precisa da terminologia musical empregada no texto de partida, bem como de outras expressões próprias do universo da música, já que é esperado que boa parte dos leitores tenha algum conhecimento dessa área, mesmo que incipiente.

Entre os termos presentes, muitos são mais fáceis de serem traduzidos, por serem mais técnicos e também utilizados atualmente: “Sinfonie in c-moll” (Sinfonia em Dó menor), “Hauptthema” (tema principal), “Tonart” (tonalidade), “Melismen” (melismas), “Verzierungen” (ornamentos), “System” (pauta), “Takt” (compasso), “Tonika” (tônica), “Dominante” (dominante) etc. Outros termos dependem de uma análise mais atenta do contexto e, em alguns casos, exigem a elaboração de notas de rodapé que expliquem seu emprego. A seguir, comentamos a tradução de alguns termos e expressões:

Tabela 6: Tradução de termos ligados à música

	Termo ou expressão	Tradução	Comentário
a.	Hab ich doch gar während des Spielens meinen Bleistift hervorgezogen und Seite 63 unter dem letzten System ein paar gute Ausweichungen in Ziffern notiert mit der rechten Hand (...). (texto 1, p. 204)	Até mesmo enquanto tocava, apanhei meu lápis e anotei embaixo da última pauta na página 63 algumas boas modulações em cifras com a mão direita (...).	“Ausweichung”, palavra não muito usada atualmente, pode significar tanto modulação (“Modulation”, termo mais usado) quanto acidente (“Versetzungszeichen”), conceitos diferentes em teoria musical. Em todas as vezes em que é utilizado (três ocorrências, nos textos n. 1, n. 2 e n. 4), é no sentido de “modulação”.
b.	Eben jetzt habe ich auswendig einige frappante Ausweichungen der beiden Trios auf dem Flügel wiederholt. (texto 4, p. 242)	Agora há pouco repeti de cor no piano algumas impressionantes modulações dos dois <i>Trios</i> .	

	Termo ou expressão	Tradução	Comentário
c.	nur in der Tonika und in der Dominante bewegen sich die Sätze (...). (texto 2, p. 219)	As frases se movimentam apenas na tônica e na dominante (...).	1. O termo “Satz” pode significar tanto frase musical quanto movimento de uma sinfonia ou sonata. No exemplo (c), por se tratar de um comentário sobre a estrutura harmônica de uma ária, ele se refere à frase musical.
d.	Aber wie blendendes Sonnenlicht strahlt das prächtige Thema des Schlußsatzes in dem jauchzenden Jubel des ganzen Orchesters. (texto 4, p. 240)	Mas o magnífico tema do movimento final brilha como uma ofuscante luz solar no alegre júbilo de toda a orquestra.	Já no exemplo (e) isso não está claro, visto que, nesse contexto de análise, ele pode estar se referindo tanto às frases quanto aos movimentos da sinfonia.
e.	Oft wird diese Verwandtschaft dem Zuhörer klar, wenn er sie aus der Verbindung zweier Sätze heraushört oder in den zwei verschiedenen Sätzen gemeinen Grundbaß entdeckt (...). (texto 4, p. 241)	Frequentemente, essa relação fica clara para o ouvinte quando ele a escuta a partir da ligação entre dois trechos ou descobre um baixo em comum nos dois diferentes trechos .	Nesse caso, utilizamos um termo mais amplo (“trechos”) e colocamos uma nota que explica essa questão. 2. “Grundbass” pode ser traduzido por “baixo ostinato”, que é a repetição de um tema no baixo. No 4º mov. da 5ª sinfonia de Beethoven, trata-se antes de uma citação de um tema de outro movimento, do que de uma repetição constante. Por isso, traduzimos por “baixo”.
f.	Wenn von bloßer Fingerfertigkeit die Rede ist, haben die Flügelkompositionen des Meisters gar keine besondere Schwierigkeit, da die wenigen Läufe, Triolenfiguren u. d. m. wohl jeder geübte Spieler in der Hand haben muß; (...). (texto 4, p. 246)	Quando a questão é meramente a habilidade dos dedos, as composições para piano do Mestre não apresentam nenhuma dificuldade especial, visto que as poucas escalas rápidas, tercinas e coisas do gênero devem ser dominadas por todo instrumentista treinado; (...).	1. O termo “Lauf” é utilizado no contexto musical para designar escalas tocadas de forma rápida, em que o pianista percorre uma grande extensão do piano. Uma tradução literal seria “corrida”, opção que não é tão natural. 2. A tradução literal de “Triolenfiguren” seria “figuras de tercinas”. Porém, nesse contexto pode ser traduzido apenas por “tercinas”, como é mais utilizado em português.
g.	Die vollstimmige Partitur , dieses wahre musikalische Zauberbuch, das in seinen Zeichen alle Wunder der Tonkunst, den geheimnisvollen Chor der mannigfaltigsten Instrumente bewahrt, wird	A partitura completa , esse verdadeiro livro musical de magia que em seus símbolos garante todas as maravilhas da Arte dos Sons, o coro misterioso dos mais diversos instrumentos, é	O termo “vollstimmige Partitur” se refere aqui à partitura completa com todos os instrumentos (também conhecida como “grade musical”). A tradução mais literal “partitura com todas as vozes” poderia ser interpretada como uma partitura

	Termo ou expressão	Tradução	Comentário
	unter den Händen des Meisters am Flügel belebt, und ein in dieser Art gut und vollstimmig vorgetragenes Stück aus der Partitur möchte dem wohlgeratnen Kupferstich, der einem großen Gemälde entnommen, zu vergleichen sein. (texto 4, p. 243)	reavivado no piano pelas mãos do Mestre e uma peça bem apresentada a partir da partitura completa, com todas as vozes , é comparável à boa gravura em bronze feita a partir de uma grande pintura.	de peça vocal. Também na segunda ocorrência acrescentamos a palavra “completa”. Em nota de rodapé, apresentamos o termo em alemão e explicamos a razão do deslumbramento de Hoffmann pela “grade”, tipo de apresentação gráfica da partitura que estava em desenvolvimento na época.
h.	Aber bei dem Kolorit ist der Musiker ganz verlassen; denn <i>das</i> ist die Instrumentierung . – Schon der unermesslichen Varietät musikalischer Sätze wegen ist es unmöglich, hier nur eine Regel zu wagen, aber auf eine lebendige, durch Erfahrung geläuterte Phantasie gestützt, kann man wohl Andeutungen geben, und diese, zyklisch gefaßt, würde ich Mystik der Instrumente nennen. (texto 5, p. 264)	Mas no que tange à coloração, o músico está bastante desamparado; pois isso é a orquestração . Já em razão da imensa variedade de frases musicais é impossível ousar uma regra sequer, mas amparado por uma fantasia viva, depurada pela experiência, pode-se muito bem dar indicações que, estabelecidas sistematicamente, eu as chamaria de Mística dos Instrumentos.	Em português, há tanto o termo “orquestração”, que designa o estudo da combinação dos instrumentos numa composição para orquestra, quanto o termo “instrumentação”, que se refere geralmente ao estudo individual de cada instrumento da orquestra. Nesse trecho (h), por se mencionar a “variedade de frases musicais”, fica claro que se trata de combinação dos instrumentos e, portanto, de “orquestração”.
i.	(...) dagegen gefiel er sich oft darin, stundenlang auf dem Flügel die seltsamsten Themas in zierlichen kontrapunktischen Wendungen und Nachahmungen, in den kunstreichen Passagen auszuarbeiten. (introdução, p. 202)	Em contrapartida, comprazia-se em trabalhar horas a fio, frente ao piano, nos mais estranhos temas com elegantes imitações e estruturas contrapontísticas , nas passagens das mais engenhosas.	1. Aqui, houve certa dificuldade na tradução do termo “Wendung”, cujo significado mais comum é virada/reviravolta, porém usado também em “idiomatische Wendung” (expressão idiomática). Ao consultar o dicionário Grimm, de 1854, encontramos vários exemplos de uso dessa palavra no campo da música e da poesia, em referência à estrutura da peça ou dos versos, p.ex.: “Wendung der Melodien”, “in harmonischen Wendungen” ⁶¹ .
j.	Ein einfaches, aber fruchtbares, zu den verschiedensten kontrapunktischen Wendungen , Abkürzungen usw. taugliches, singbares	Um tema <i>cantabile</i> e simples, porém fértil, que pode ser aproveitado nas mais variadas estruturas contrapontísticas , abreviações etc., está na	

⁶¹ Cf. <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?bookref=28,1814,47> (Último acesso em: 10 de agosto de 2020).

	Termo ou expressão	Tradução	Comentário
	Thema liegt jedem Satze zum Grunde, (...). (texto 4, p. 244)	base de todos os movimentos.	2. Na tradução de “singbares Thema” optamos pela expressão italiana <i>cantabile</i> , já que é uma palavra com o mesmo sentido de “singbar” (cantável) e mais utilizada no contexto musical.
k.	Das liebliche Thema in G-Dur, das erst von dem Horn in Es-Dur berührt wurde. (texto 4, p. 238)	O amável tema em sol maior que já havia sido introduzido pela trompa na tonalidade de mi bemol maior.	O verbo “berühren” significa “tocar”, no sentido de “mexer”, portanto, relacionado ao tato e não ao ato de tocar uma música ou instrumento. Se fosse utilizado na tradução o verbo “tocar” (“tocado pela trompa”) não haveria o mesmo sentido de que o tema foi apenas mencionado, aludido ou “introduzido” pela trompa.
l.	(...) sie sangen alle die Oberstimme mit kleinen Varianten aus zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen , etwa um einen Viertelston. (texto 1, p. 209)	(...) eles cantavam todas as vozes agudas com pequenas variantes ocasionais de mais ou menos um quarto de tom acima ou abaixo .	Ao invés da tradução literal “subidas e descidas ocasionais”, expressão que não soa natural ao se tratar da afinação, optamos por adaptar para “variantes ocasionais (...) acima ou abaixo”, buscando utilizar uma expressão que seja mais comumente empregada.
m.	(...) und meines Hauswirts Kater, aufgeregt durch jenes süße Duett, macht dicht neben meinem Fenster (es versteht sich, daß mein musikalisch-poetisches Laboratorium ein Dachstübchen ist) der Nachbarskatze, in die er seit dem März verliebt ist, die chromatische Skala hinaufjammernd , zärtliche Geständnisse. (texto 1, p. 212)	(...) e o gato de meu senhorio – atizado por um doce dueto e colado em minha janela (não é preciso dizer que meu laboratório poético-musical é um sótão) – faz afetuosas confissões miando lamentoso a escala cromática ascendente à gata do vizinho, pela qual está apaixonado desde março.	Ao termo “escala cromática” (chromatische Skala) acrescentamos a especificação “ascendente” com a intenção de recriar o sentido do advérbio “hinaufjammernd” (lit. lamentando para cima).
n.	Würde ihm nicht endlich das hoffnungsvolle, aber ängstliche Gequäke des jüngsten Sprößlings beschwerlich fallen, wenn nicht der Klang der lieben Kindermusik das Ganze	Por fim, não lhe teria sido mais penoso o grasnido aflito (ainda que também cheio de esperança) do rebento mais jovem, se na execução da amável	A expressão “das Ganze im Ton und Takt halten” (lit. “manter o todo em nota e compasso”) significa, nesse contexto, cantar toda a peça sem desafinar e sair do <i>tempo</i> . A escolha de tradução apresentada teve como

	Termo ou expressão	Tradução	Comentário
	im Ton und Takt hielte? (texto 3, p. 225)	música infantil não tivessem sido mantidos a afinação e o andamento?	base aquilo que, possivelmente, soa mais natural para os músicos.
o.	Schon dieser Ernst aller Beethovenschen Instrumental- und Flügelmusik verbannt alle die halsbrechenden Passagen auf und ab mit beiden Händen, alle die seltsamen Sprünge, die possierlichen Capriccios, die hoch in die Luft gebauten Noten mit fünf- und sechsstrichigem Fundament , von denen die Flügelkompositionen neuester Art erfüllt sind. (texto 4, p. 246)	Essa seriedade presente em toda Música instrumental e para piano de Beethoven bane todas as passagens vertiginosas em que ambas as mãos percorrem o piano de cima a baixo, todos os saltos estranhos, os capriccios burlescos, as notas erigidas até o alto dos céus com cinco e seis linhas suplementares , das quais estão repletas as composições para piano atuais.	Houve certa dificuldade na tradução da expressão em negrito: em uma pesquisa encontramos a informação de que “Fundament” seria o mesmo que “Grundton”, a nota fundamental de um acorde, ou seja, sua nota mais grave, o que não faz sentido nesse contexto, já que a essa palavra está ligada a expressão “fünf- und sechsstrichig” (de cinco e seis linhas). Deduzimos que as linhas mencionadas são as linhas suplementares superiores da pauta musical e que “Fundament” se refere à base dessa construção ou empilhamento de notas descrito no texto. Assim, optamos por omitir esse termo, levando em conta que não se trata de um conceito musical e que sua tradução (“fundamento”) poderia confundir o leitor especializado.
p.	Dagegen gibt es (die noch immer weit beschränktere Harfe abgerechnet) wohl kein Instrument, das so wie der Flügel in vollgriffigen Akkorden das Reich der Harmonie umfaßt und seine Schätze in den wunderbarsten Formen und Gestalten dem Kenner entfaltet. (texto 4, p. 242)	Por outro lado, não há um só instrumento (com exceção da harpa, ainda muito mais limitada) que, como o piano, abrange com acordes plenos de notas o Reino da Harmonia e mostra seus tesouros ao estudioso, nas mais maravilhosas formas e figuras.	O dicionário dos Grimm apresenta a seguinte definição para o adjetivo “vollgriffig” no contexto de peças para piano: “com uso intenso de acordes ou polifônico [vieltimmig] em geral” ⁶² . No trecho (p), essa palavra já está ligada a “acordes” (“Akkorden”), portanto se trata de uma característica dos acordes e não da peça. Considerando a definição citada e os exemplos dados no dicionário, concluímos que “vollgriffig” se refere a acordes que abarcam várias notas (correspondentes às várias vozes da harmonia),

⁶² Cf. <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=vollgriff>. Último acesso: 10 de agosto de 2020.

	Termo ou expressão	Tradução	Comentário
			ou seja, cheios ou “plenos de notas”, o que de fato só é possível, individualmente, no piano.
q.	»O bester Herr Kapellmeister, Sie sollen ganz himmlisch phantasieren ; o phantasieren Sie uns doch eins! nur ein wenig! ich bitte!« Ich versetzte ganz trocken, die Phantasie sei mir heute rein ausgegangen (...). (texto 1, p. 209)	“Ah, meu excelentíssimo Mestre de Capela, dizem que o senhor improvisa fantasias magnificamente. Improvis alguma para nós! Só um pouco! Por favor!”. Redargui, bem seco, que a fantasia havia se esgotado em mim hoje (...).	O termo “phantasieren” significa improvisar alguma peça musical e, etimologicamente, possui uma relação estreita com a palavra “Phantasie” (fantasia). Neste trecho, há um jogo de palavras entre “phantasieren” e “Phantasie”, que buscamos recuperar traduzindo “phantasieren” por “improvisar fantasias”, sendo que “fantasia” no contexto musical se refere a peças compostas de forma livre, sem ligação com algum gênero definido.

Quanto ao uso da nota de rodapé na explicação de termos relacionados à música, procuramos trazer ao leitor apenas as informações sobre termos não muito conhecidos atualmente (como “Murki” ou “estilo melodramático”) ou de questões próprias do contexto da música e da crítica musical da época. Portanto, termos mais comuns de teoria musical não foram explicados e são tidos como pressupostos na tradução. Como vimos na tabela acima, as notas também serviram como meio de apresentar os “bastidores” do processo de tradução, visto que em alguns casos explicamos as razões que levaram a determinada escolha, como na tradução de “Instrumentierung”, no exemplo (h).

Um recurso frequentemente usado em traduções documentais é o acréscimo entre parênteses do termo do texto de partida. Isso poderia ter sido também aplicado nos casos de terminologia musical, por exemplo. Entretanto, julgamos que tal recurso poderia prejudicar a dimensão literária do texto, tendo em vista que ele pode conferir à tradução um caráter mais técnico e, portanto, menos expressivo. Portanto, optamos por indicar o termo alemão em nota de rodapé, nos casos em que sua explicação se fez necessária.

4.4. A linguagem romântica no discurso sobre música

No tratamento das composições dos “grandes mestres” ou da música em geral, é utilizado um vocabulário específico que se repete nos textos, de modo a marcar o discurso do

artista romântico sobre música. Algumas das expressões empregadas podem ser consideradas palavras-chaves, tanto na literatura de Hoffmann quanto em textos de outros românticos, como é o caso do termo “Sehnsucht” (traduzido por “anseio”), que, como vimos, remete ao texto de Jean Paul sobre o romantismo.

Na *Kreisleriana*, esse “vocabulário romântico” é utilizado de forma ostensiva nos textos n. 2 (“Ombra adorata”), n. 4 (“A música instrumental de Beethoven”) e n. 5 (“Reflexões extremamente dispersas”). Como indicado na análise textual, percebe-se a repetição de palavras e expressões como “Gemüt” (ânimo), “Seele” (alma), “romantisches Geisterreich” (reino espiritual romântico), “Erscheinungen” (visões), “Sanskrita der Natur” (sânscrito da natureza), “mit geheimnisvollem Schauer” (com misterioso arrepio) etc. Trata-se de uma linguagem marcada pela profusão de adjetivos, que são também empregados reiteradamente ao longo da obra, como “unendlich” (infinito), “unnennbar” (inefável), “herrlich” (sublime, magnífico) etc.

Esse léxico, que é definido nos outros textos sob uma perspectiva positiva, é empregado de forma irônica no texto n. 3 (“Reflexões sobre o elevado valor da música”), remetendo pejorativamente à visão do artista romântico. A fim de que o diálogo entre os textos e o discurso romântico sobre a música possa ser identificada pelos leitores, procuramos traduzir os termos que se repetem sempre da mesma forma, na medida do possível.

Alguns deles foram grafados na tradução com iniciais maiúsculas, quando no texto de partida se encontram após artigo definido: o Infinito [das Unendliche], a Música/ a Música instrumental [die Musik/ die Instrumentalmusik], a Arte [die Kunst], o Sânscrito da Natureza [die Sankrita der Natur], o Romantismo [die Romantik], o Gênio [der Genie], o Reino interior dos Sons [das innere Reich der Töne], o Reino dos Espíritos [das Geisterreich], o Reino espiritual do Infinito [das Geisterreich des Unendlichen]. Em trechos nos quais esses termos são mencionados ironicamente, numa espécie de escárnio em relação à visão do artista romântico, como é o caso do texto n. 3, eles foram grafados com iniciais minúsculas, com o intuito de tornar mais visível o distanciamento e o contraste estabelecido entre o discurso do artista e do chamado “filisteu”.

A seguir, encontram-se passagens de diferentes textos em que é possível localizar o uso comum do “vocabulário romântico”. As expressões em negrito são aquelas reiteradas na obra (também em trechos não expostos aqui) ou termos relevantes na caracterização do discurso romântico sobre a música:

Tabela 7: Tradução do “vocabulário romântico”

Texto de partida	Texto de chegada
a. Ja, eine göttliche Kraft durchdringt ihn, und mit kindlichem, frommen Gemüte sich dem hingebend, was der Geist in ihm erregt, vermag er die Sprache jenes unbekannten romantischen Geisterreichs zu reden, und er ruft, unbewußt, wie der Lehrling, der in des Meisters Zauberbuch mit lauter Stimme gelesen, alle die herrlichen Erscheinungen aus seinem Innern hervor, daß sie in strahlenden Reihentänzen das Leben durchfliegen und jeden, der sie zu schauen vermag, mit unendlicher, unnennbarer Sehnsucht erfüllen (texto 2, p. 216).	Sim, ele é tomado por um poder divino e, entregando-se àquilo que o Espírito lhe excita com ânimo ingênuo e devoto, ele é capaz de falar a língua daquele reino espiritual romântico e desconhecido. Inconsciente, como o aprendiz que leu em voz alta algo do livro de magia de seu mestre, ele chama todas as visões sublimes de dentro de seu ser e então elas voam através da vida em círculos de dança resplandecentes. Aquele que é capaz de vê-las é preenchido por um anseio infinito e inefável.
b. Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hilfe, jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie) verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht? – Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. – Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt und in der er alle <i>bestimmten</i> Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben. (texto 4, p. 232)	Quando se fala da Música como uma arte autônoma, não deveria sempre se referir apenas à Música instrumental? Desprezando toda ajuda, toda mescla com outra arte (a poesia), ela exprime de forma pura sua essência característica, somente reconhecível nela. Ela é a mais romântica de todas as artes, quase se poderia dizer, a única verdadeiramente romântica, pois sua única ocupação é o Infinito. A lira de Orfeu abriu os portões do Orco. A Música abre ao ser humano um reino desconhecido, um mundo que nada tem em comum com o mundo exterior sensível que o circunda e no qual ele deixa para trás todos os sentimentos <i>determinados</i> para se entregar a um anseio inexprimível.
c. Beethovens Musik bewegt die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt eben jene	A Música de Beethoven move a alavanca do temor, do arrepio, do pavor, da dor e assim desperta aquele anseio infinito, essência do Romantismo.

Texto de partida	Texto de chegada
unendliche Sehnsucht , welche das Wesen der Romantik ist. (texto 4, p. 236)	
d. Musik! – mit geheimnisvollem Schauer, ja mit Grausen nenne ich dich! – Dich! in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur! (texto 5, p. 251)	Música! – com misterioso arrepio, com pavor eu pronuncio o teu nome! – Sânscrito da Natureza articulado em sons!
e. Sie meinen nämlich, die Kunst ließe dem Menschen sein höheres Prinzip ahnen und führe ihn aus dem törichtem Tun und Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempel, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spräche. Von der Musik hegen diese Wahnsinnigen nun vollends die wunderlichsten Meinungen; sie nennen sie die romantischste aller Künste, da ihr Vorwurf nur das Unendliche sei , die geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur, die die Brust des Menschen mit unendlicher Sehnsucht erfülle, und nur in ihr verstehe er das hohe Lied der – Bäume, der Blumen, der Tiere, der Steine, der Gewässer! (texto 3, p. 228)	e. Eles dizem, pois, que a arte permitiria ao ser humano vislumbrar seu princípio mais elevado e levá-lo-ia de suas tolas atividades e ações da vida comum até o templo de Isis, onde a natureza falaria com ele em sons sagrados, nunca antes ouvidos, mas ainda assim compreensíveis. Estes loucos nutrem ainda opiniões estranhíssimas sobre a música: chamam-na de a mais romântica das artes, já que sua única ocupação seria o infinito, o misterioso sânscrito da natureza articulado em sons , que preencheria o peito do ser humano com um anseio infinito , e apenas nela ele entenderia a sublime canção das árvores, das flores, dos animais, das pedras, das águas!

O termo “Erscheinung”, empregado em vários textos da *Kreisleriana*, que significa “aparição” e é usada amplamente no contexto religioso, em alguns trechos parece se referir a entidades espirituais, como é o caso do exemplo (a). Entretanto, optamos traduzir em todas as ocorrências por “visões”, pois não está claro se se trata de fato de espíritos ou de imagens evocadas pela fantasia de Kreisler.

Quanto ao termo “Gemüt”, presente no exemplo (a), traduzimos inicialmente por “alma”, visto que em muitos trechos essa opção parecia se encaixar mais do que os outros termos cogitados. Porém, na obra é utilizada em vários momentos a palavra “Seele”, que pode ser mais bem traduzida por “alma”. Desse modo, optamos traduzir “Gemüt” por “ânimo”, que possui uma ligação etimológica com “alma” (do latim, “animus” ou “anima”), além de se distinguir desta ao se referir ao “estado de espírito”. Porém, em algumas ocorrências nas quais “Gemüt” é empregado unicamente com o sentido de “espírito”, demos preferência à palavra

“alma” (Ex.: parecia falar sobre o anseio com o qual a **alma** devota se eleva ao céu e reencontra tudo aquilo que lhe é caro e que lhe foi tirado na Terra – texto 2, p. 221).

Na tradução do adjetivo “unnennbar”, usado para se referir ao anseio [Sehnsucht] sentido por meio da música, havíamos optado pelo termo “inominável”, aparentemente mais próximo do sentido da palavra alemã, já que está ligado ao verbo “nomear”, de significado semelhante ao verbo “nennen”. Porém, “inominável” parece ser utilizado em sentido mais negativo, enquanto que no texto de partida o adjetivo está sendo usado numa exaltação à música. O termo “inefável” foi então escolhido, tendo em vista não somente seu sentido mais positivo, como também por ser muitas vezes empregado em referência à música.

Por fim, o termo “Sehnsucht”, presente nos exemplos (a), (b), (c) e (e), pode ser considerado um dos mais importantes na caracterização da música na *Kreisleriana* e talvez seja também o termo com mais nuances de significado e, portanto, de difícil tradução para o português. Foi necessário considerar o sentido dado ao termo na literatura secundária sobre o romantismo alemão, porquanto se trata de um conceito central em seus textos literários e de reflexão estética.

Diferentemente das palavras portuguesas “saudades” ou “nostalgia”, o termo alemão pode se referir não apenas a um desejo por algo que ficou no passado, mas também por algo que está por vir, que se encontra no futuro. Volobuef explica que os românticos estão voltados ou para trás ou para frente, mas nunca em repouso ou harmonia no presente, ou seja, estão presos ora à nostalgia, ora ao anseio por algo que parece inatingível:

O romântico é constantemente açoitado pelas recordações do passado e pelo anseio e pressentimento do futuro – é alguém que sempre busca o que não está à sua disposição, sempre deseja o que no momento não pode atingir. É, enfim, alguém que não consegue simplesmente usufruir o momento presente, pois continuamente tem o espírito voltado ou para frente ou para trás. A alma do romântico é constituída pelo movimento daquilo que se transforma, não o repouso e permanência daquilo que está pronto. (VOLOBUEF, 1999, p. 132)

Ao analisamos o contexto de uso do termo na *Kreisleriana*, a fim definir se priorizaríamos o desejo voltado para o passado (“nostalgia”) ou aquele voltado ao futuro (“anseio”), percebemos que o texto parece se referir muito mais ao sentimento de desejo por algo inatingível que está no futuro, relacionado ao pressentimento do porvir. Isso fica claro especialmente na análise da *Quinta Sinfonia*, em que se comenta a sensação de ansiedade e tensão que o ouvinte tem de forma cada vez mais ascendente:

Wie führt diese wundervolle Komposition in einem fort und fort steigenden Klimax den Zuhörer unwiderstehlich fort in das Geisterreich des Unendlichen. Nichts kann

einfacher sein, als der nur aus zwei Takten bestehende Hauptgedanke des ersten Allegros, der, anfangs im Unisono, dem Zuhörer nicht einmal die Tonart bestimmt. **Den Charakter der ängstlichen, unruhvollen Sehnsucht**, den dieser Satz in sich trägt, setzt das melodiöse Nebenthema nur noch mehr ins klare! Die Brust, von der **Ahnung des Ungeheuern**, Vernichtung drohenden gepreßt und beängstet, scheint sich in schneidenden Lauten gewaltsam Luft machen zu wollen, aber bald zieht eine freundliche Gestalt glänzend daher und erleuchtet die tiefe, grauenvolle Nacht. (texto 4, p. 238)

Como essa maravilhosa composição conduz o ouvinte, em um clímax cada vez mais ascendente, em direção ao Reino espiritual do Infinito! Nada pode ser mais simples do que a ideia principal do primeiro *Allegro*, composta apenas de dois compassos, e que, começando em uníssono, nem mesmo define a tonalidade para o ouvinte. **O caráter do anseio aflito e cheio de inquietude** que esse movimento carrega em si coloca o melodioso tema secundário ainda mais em evidência! Oprimido e aflito pelo **pressentimento da Imensidão** como prestes a se aniquilar, o peito parece desesperado para tomar fôlego em sons cortantes, mas logo uma figura amigável surge reluzente e ilumina a noite profunda e horripilante.

Desse modo, foi escolhido o termo “anseio” para todas as ocorrências de “Sehnsucht”, já que “nostalgia” não poderia se adequar às ideias de inquietude, aflição e pressentimento, presentes no texto. Acrescentamos uma nota de rodapé à primeira ocorrência do termo, a fim de que o leitor esteja a par da importância e complexidade desse conceito tão evocado na *Kreisleriana* e na literatura romântica.

Capítulo 5

A tradução

Kreisleriana

N^{os}. 1-6



Kreisleriana

N^{os}. 1-6

De onde ele é? – Ninguém sabe! – Quem eram seus pais? – Ignora-se! – De quem é pupilo? – De um bom mestre, pois toca de forma excelente e, por ser inteligente e instruído, é até possível suportá-lo e mesmo lhe confiar as aulas de música. E, sem sombra de dúvidas, ele foi um Mestre de Capela, acrescentam os diplomáticos para quem mostrou – ao estar certa vez de bom humor – um documento emitido pela Direção do Teatro da Corte da cidade de..., no qual constava que ele, Mestre de Capela Johannes Kreisler, fora demitido de seu cargo apenas porque havia se recusado veementemente a compor a música de uma ópera escrita pelo Poeta da Corte; também por ter várias vezes falado com desdém do *Primo Uomo* numa taberna pública e tentado favorecer uma jovem moça a quem dava aulas de canto em detrimento da *Prima Donna*⁶³, por meio de expressões indelicadas, embora também incompreensíveis. Entretanto, poderia conservar o título de Mestre de Capela da Corte e até mesmo retornar, caso renunciasse completamente a certas peculiaridades e preconceitos ridículos, como o de que a verdadeira música italiana teria desaparecido⁶⁴ etc., e se concordasse em reconhecer a excelência do Poeta da Corte, que era admirado por todos como um segundo Metastasio⁶⁵.

Os amigos diziam que, ao formá-lo, a Natureza teria experimentado uma nova receita e a tentativa teria fracassado. Ao seu ânimo superexcitado, à sua fantasia incandescente que chegava a chamas destrutivas, teria sido misturada pouquíssima fleuma, arruinando o equilíbrio imprescindível ao artista para conviver com o mundo e lhe criar obras, como este de fato precisa, ou mesmo em sentido mais elevado. De qualquer modo, o certo é que Johannes era levado de um lado para o outro pelas suas visões interiores e pelos seus sonhos, como num mar eternamente revolto, e parecia procurar em vão pelo porto que deveria dar-lhe enfim a calma e a serenidade sem as quais o artista nada consegue criar. Então também acontecia que seus amigos não conseguiam fazer com que escrevesse uma composição ou que não a destruísse, em caso de tê-la de fato escrito. Às vezes, compunha à noite com extremo entusiasmo. Acordava o

⁶³ *Primo Uomo* e *Prima Donna*: o cantor e a cantora de destaque numa companhia de ópera.

⁶⁴ Segundo Charlton (1989, p. 79), a “verdadeira música italiana” refere-se à tradição de música vocal iniciada no barroco italiano, com compositores como Orazio Benevoli (1605-1672) e perpetuada por compositores como Tommaso Traetta (1727-1779), que primava pela simplicidade e expressividade da melodia. Essa questão é um dos temas centrais do texto n. 2 da *Kreisleriana*, “Ombra Adorata”.

⁶⁵ Pietro Metastasio (1686-1782), poeta e libretista italiano, um dos principais responsáveis pela formalização da *opera seria*.

amigo que era seu vizinho para tocar com muita empolgação tudo o que havia escrito numa rapidez inacreditável – derramava lágrimas de alegria pela obra bem sucedida – enaltecia a si próprio como o mais feliz dos homens. Mas no dia seguinte – a maravilhosa composição jazia no fogo.

O canto tinha um efeito quase deletério sobre ele, pois sua fantasia era então superexcitada e seu espírito fugia a um reino aonde ninguém podia segui-lo sem correr perigo. Em contrapartida, comprazia-se em trabalhar horas a fio, frente ao piano, nos mais estranhos temas com elegantes imitações e estruturas contrapontísticas, nas passagens das mais engenhosas. Uma vez conseguido isso, permanecia bem humorado por vários dias e certa ironia zombeteira temperava a conversa com a qual ele alegrava um pequeno círculo íntimo de amigos.

De repente, não se sabia como nem por quê, ele desaparecera. Muitos alegavam ter percebido nele alguns sinais de loucura, e realmente ele havia sido visto saltitando para fora dos portões enquanto cantava de forma engraçada, com dois chapéus, um em cima do outro, e com dois rastrais⁶⁶ enfiados no cinturão vermelho como se fossem punhais, embora seus amigos mais próximos não tenham notado nada de especial, visto que surtos violentos, suscitados por alguma sorte de tormento interior, já lhe haviam ocorrido outras vezes. Quando então todas as buscas pelo seu paradeiro haviam se mostrado em vão e seus amigos deliberavam sobre seu pequeno espólio de partituras e outros escritos, apareceu a senhorita de B., explicando como somente a *ela* cabia guardar esse espólio para seu querido mestre e amigo, a quem de forma alguma ela julgava perdido. Os amigos lhe passaram, de bom grado, tudo o que haviam encontrado e, como no verso de várias folhas de partitura havia pequenos ensaios, em geral humorísticos, escrevinhados rapidamente a lápis em momentos favoráveis, a fiel pupila do pobre Johannes permitiu que o fiel amigo fizesse uma cópia e os publicasse como produtos modestos de uma inspiração momentânea.

⁶⁶ Rastral: Ferramenta de escrita provida de cinco pontas, usada para desenhar a pauta musical.

1.

Sofrimentos musicais do Mestre de Capela Johannes Kreisler

Título original: *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden*

Data da primeira publicação: 26.9.1810

Local de publicação: *Allgemeine musikalische Zeitung* (xii)

Por meio da figura excêntrica do Mestre de Capela Kreisler, que sofre por conviver com uma sociedade incapaz de compreender o real valor da arte, Hoffmann realiza sua crítica ao modo como a música vinha sendo entendida e praticada até então. Se para a maioria a música não passava de mero entretenimento ou meio de ostentação do *status* social, para Hoffmann (e outros músicos e críticos musicais de sua época) ela seria, além de uma atividade intelectual que exige reflexão, um meio de transcendência espiritual. A banalização e simplificação do discurso sobre música eram atacadas por periódicos musicais como a *Allgemeine musikalische Zeitung*. Nesse texto vemos essa crítica expressa no contraste estabelecido entre a visão da sociedade burguesa e a visão do “verdadeiro” artista.

Eles foram todos embora – Pude perceber no chiar, no roçar, no pigarrear, no murmurar em todas as tonalidades: era um verdadeiro ninho de abelhas saindo da colmeia para enxamear. Gottlieb trocou as velas para mim e deixou em cima do piano uma garrafa de vinho borgonhês. Já não consigo tocar mais, pois estou exaurido; culpado disso é meu velho e magnífico amigo aqui no suporte de partitura, que – como fez Mefistófeles com Fausto sobre sua capa – mais uma vez me levou pelos ares, e tão alto que não via nem notava as pessoazinhas embaixo de mim, apesar de terem feito um barulho infernal além da conta. Uma noite de cão, desperdiçada com nada que o valha! Mas agora me sinto leve e bem. Até mesmo enquanto tocava, apanhei meu lápis e anotei embaixo da última pauta na página 63 algumas boas modulações em cifras com a mão direita, enquanto a esquerda continuava trabalhando no fluxo das notas! Sigo escrevendo atrás da partitura, na página em branco. Abandono as cifras e as notas e, com vontade genuína, tal como o convalescente que não consegue parar de contar sobre aquilo de que sofreu, anoto de forma prolixa os tormentos infernais do chá de hoje. Mas não somente para mim, mas sim para todos aqueles que de vez em quando se deleitam e se edificam com meu exemplar das Variações para Piano de Johann Sebastian Bach⁶⁷, publicado por Nägeli em Zurique, que então acharem minhas cifras ao final da 30ª Variação e, orientados pelo grande

⁶⁷ *Variações Goldberg* de J.S. Bach (BWV 988), de 1741.

Verte latino (vou escrevê-lo logo que acabar minha lamentação), virarem a página e lerem. Estes logo adivinharão a real circunstância: eles sabem que o Conselheiro Röderlein promove aqui uma reunião muito charmosa e tem duas filhas que, segundo dizem entusiasmados todos do mundo elegante, dançam como deusas, falam francês como anjos e tocam, cantam e desenham como musas. O Conselheiro Röderlein é um homem rico; em seus *dinés* quadrimestrais ele serve os melhores vinhos, os mais finos pratos, tudo é ordenado da forma mais elegante e aqueles que não se divertem divinamente em seus chás não têm nenhuma compostura, nenhum espírito e, principalmente, nenhum gosto pela Arte. Isso porque também ela é tida em conta. Ao lado do chá, ponche, vinho, aperitivos etc. sempre é apresentado um pouco de música, que – assim como os comes e bebes – é consumida muito confortavelmente pela sociedade elegante. Funciona assim: depois que cada convidado teve tempo o suficiente para tomar certa quantidade de xícaras de chá e após o ponche e os aperitivos terem sido oferecidos por duas vezes, os serviçais aproximam as mesas de jogos à parte antiga e sólida da sociedade. À roda de música ela prefere a roda de jogo, que de fato não faz esse barulho inútil e onde apenas tilinta algum dinheiro. A esse sinal, a parte jovem da sociedade corre para perto das senhoritas Röderlein; surge um tumulto em que se pode distinguir as palavras: “Bela senhorita, não nos negue o prazer de seu talento divino – ah cante algo, minha cara”. – “Não é possível – pigarro – o último baile – nada ensaiado”. – “Ah, por favor – nós imploramos” etc. Enquanto isso, Gottlieb abre o piano e arma a estante com o conhecidíssimo álbum de partituras. Da mesa de jogos, a respeitável mãe grita: “Chantez donc, mes enfants!”⁶⁸ Essa é a *minha* deixa: coloco-me à frente do piano e as Röderlein são conduzidas, triunfantes, ao instrumento. Agora surge novamente uma contenda: nenhuma quer cantar primeiro. “Querida Nanette, pois não estou terrivelmente rouca?” – “então eu estaria menos, querida Marie?” – “canto tão mal” – “Ah querida, vai primeiro” etc. Minha ideia de que as duas podem começar com um dueto (tenho-a toda vez!) é aplaudida com veemência. O livro é folheado, a folha cuidadosamente encapada é enfim encontrada, e então começa: “Dolce dell’anima” etc.⁶⁹ O talento das senhoritas Röderlein de fato não é dos piores. Estou há cinco anos aqui e há três anos e meio sou professor na casa dos Röderlein. Nesse curto tempo, consegui que a senhorita Nanette cantasse uma melodia, escutada dez vezes no teatro e ensaiada ainda até dez vezes ao piano, de tal forma que se possa perceber logo do que se trata. A senhorita Marie consegue já na oitava vez e, se está frequentemente um quarto de tom abaixo do piano, isso no fim nem importa, com

⁶⁸ Do francês, “Cantem então, minhas crianças”.

⁶⁹ “Dolce dell’anima”: dueto do segundo ato da ópera de Ferdinando Paer (1771-1839) *Sargino, ossia L’allievo dell’amore, dramma eroicomico in due atti* (1803).

esse narizinho picante. – Depois do dueto, coro geral de aplausos! Agora se alternam *ariettas* e *duettinos* e eu martelo energicamente o acompanhamento pela milésima vez. Durante a apresentação, a Conselheira de Finanças Eberstein deu a entender pigarreando e acompanhando com um canto baixinho: “também sei cantar”. Senhorita Nanette diz: “Mas, querida Conselheira, agora a senhora também precisa nos deixar ouvir sua divina voz”. Surge um novo tumulto. Está com pigarro, não sabe nada de cor! Gottlieb chega vergado sob o peso das partituras: folheia-se e folheia-se. Primeiro ela quer cantar “Der Hölle Rache” etc., depois “Hebe, sieh” etc., depois “Ach ich liebte” etc.⁷⁰. Apavorado, sugiro “Ein Veilchen auf der Wiese”⁷¹. Mas ela gosta do gênero elevado, quer se mostrar e escolhe a ária da Constanze. – Oh, grite, pie, grunha, mie, gargareje, gema, tremule, trine à vontade; chego no fortíssimo e toco com tal força a ponto de me ensurdecer. – Oh Satã, Satã! Qual de seus espíritos infernais entrou nesta garganta e agora aperta, espreme e puxa todas as notas? Já se passaram quatro páginas, um martelo está imprestável. Meus ouvidos retinam, minha cabeça estrondeia, meus nervos tremem. Estariam confinados nesta pequena garganta todos os sons impuros de trompetes esganiçados de ambulantes? – Isso me deixou acabado – bebo uma taça de vinho! – Aplaudiram desenfreadamente e alguém comentou que a Conselheira e Mozart teriam me afervorado demais. Dei um sorriso – um tanto tolo, eu temo. Somente agora aparecem todos os talentos – que até então floresciam escondidos – e se atropelam ferozmente. São feitos acordos de grandezas musicais: serão apresentados conjuntos, *finales*, coros. Como se sabe, o cônego Kratzer canta um baixo celestial, observou a cabeleira à moda de Tito⁷² ali, mencionando, humildemente, que ele próprio é na verdade apenas um segundo tenor, mas naturalmente participante de várias academias de canto. Rapidamente é organizado o primeiro coro de Tito⁷³. Como foi magnífico! Posto bem atrás de mim, o cônego trovejava o baixo sobre minha cabeça, como se cantasse na catedral com trompetes *obbligato* e tambores; alcançava maravilhosamente

⁷⁰ As peças citadas são conhecidas pela dificuldade técnica que apresentam ao intérprete. “Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen”: ária da Rainha da Noite da ópera *Die Zauberflöte* (“A flauta mágica”, 1791), de Mozart; “Hebe, sieh, in sanfter Feier”: canção popular [Volkslied] de Friedrich Silcher (1789-1860) e Gottlob Adolf Ernst von Nostitz (1765-1836), de 1798, cuja dificuldade reside em seu andamento lento; “Ach ich liebte, war so glücklich”: ária de Constanze da ópera *Entführung aus dem Serail* (“O rapto do serralho”, 1782), de Mozart.

⁷¹ “Ein Veilchen auf der Wiese”: peça de Mozart para piano e voz (KV. 476), de 1785, a partir do poema de Goethe “Das Veilchen” (1774). Sua execução pode ser considerada fácil, se comparada com as peças anteriores.

⁷² No original, “o cabelo de Tito” (“der Tituskopf”). Designava um penteado popular na época que surgiu por volta de 1790, com uma montagem da peça *Brutus* (1729) de Voltaire, em que o personagem do imperador Tito apresentava cabelos curtos e cacheados.

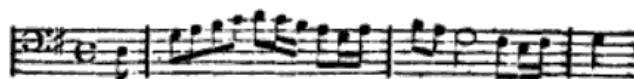
⁷³ Tito: Há várias óperas do século XVIII cujo título apresenta o nome de “Tito”. Para Charlton, Hoffmann se refere aqui provavelmente à ópera de Mozart *La clemenza di Tito* (1734) – a partir do libreto de Metastasio (que deu origem a mais de quarenta óperas), adaptado por Caterino Mazzola – já que contém um coro (“Serbate, oh Dei custodi”) que “serve bem à intenção irônica de Hoffmann”: além de ser fácil de cantar, ele louva a Tito, o “justo, o forte” (CHARLTON, 1989, p. 83).

as notas, apenas o *tempo* é que ele atrasava quase na mesma proporção de sua pressa. Mas, pelo menos, permanecia fiel a si mesmo, visto que ao longo da peça inteira sempre arrastava meio compasso. Os outros expressavam uma afeição declarada pela música grega antiga que, como sabemos, seguia em uníssono por desconhecer a harmonia; eles cantavam todas as vozes agudas com pequenas variantes ocasionais de mais ou menos um quarto de tom acima ou abaixo. Essa apresentação algo barulhenta gerou uma tensão trágica geral, uma espécie de pavor, até mesmo nas mesas de jogos, que no momento não puderam colaborar em estilo melodramático⁷⁴ com suas costumeiras frases declamatórias que se encaixam na música, como por exemplo: “ah eu amei – *quarenta e oito* – fui tão feliz – *eu passo* – não conhecia – *whist* – a dor do amor – *no naipe...*” etc. Pareceram muito cordiais (servi-me do vinho). Foi o ponto mais alto da exposição musical de hoje: agora acabou! Era o que havia pensado. Fechei o livro e me levantei. Então o barão, meu antigo tenor, chega até mim e diz: “Ah, meu excelentíssimo Mestre de Capela, dizem que o senhor improvisa fantasias magnificamente. Improvise alguma para nós! Só um pouco! Por favor!”. Redargui, bem seco, que a fantasia havia se esgotado em mim hoje. Enquanto conversávamos, um diabo na forma de um homem elegante com dois coletes encontrou as variações de Bach que estavam embaixo de meu chapéu no quarto contíguo. Pensou tratar-se de pequenas variações: “Nel cor mi non più sento”, “Ah vous dirai-je, maman”⁷⁵ etc., e pediu para que eu as tocassem logo. Recuso, mas todos caem em cima de mim. Agora ouçam e morram de tédio, pensei e comecei o trabalho. Na variação n.3 saíram várias damas, seguidas de cabeleiras à moda de Tito. As Röderlein aguentaram – não sem nenhum sofrimento – até a n. 12, já que era o professor quem tocava. A n. 15 colocou o homem de dois coletes para correr. Com uma cortesia bastante exagerada, o barão permaneceu até a n. 30 e acabou com o ponche que Gottlieb havia colocado para mim em cima do piano. Eu teria parado de bom grado, mas essa n. 30, o tema⁷⁶, me arrastava sem parar. De repente, as pequenas folhas

⁷⁴ Estilo melodramático (no original, “melodramatisch”): o melodrama é um uma obra teatral-musical em que texto falado e música instrumental podem ocorrer simultaneamente, diferentemente da ópera (em que o texto é cantado) e do *Singspiel* (em que as partes faladas não coincidem com a música instrumental). Hoffmann compôs dois melodramas: *Dirna* (1809, libreto de Julius von Soden) e *Saul, König in Israel* (“Saul, rei em Israel”, 1811, libreto de Joseph von Seyfried).

⁷⁵ “Pequenas variações” (no original, “Variationchen”) são peças de cunho mais popular e de menor complexidade, ao contrário das *Variações Goldberg* de Bach, obra extremamente complexa e de difícil execução. “Nel cor più non mi sento”: dueto do terceiro ato da ópera *La molinara* (1788), de Giovanni Paisiello (1740-1816), a partir do qual foram compostas várias variações, dentre elas as de Joseph Gelinek (1795) e Beethoven (1796); “Ah vous dirai-je, maman”: canção popular francesa cuja melodia (conhecida no Brasil com o texto de “Brilha, brilha estrelinha”) deu origem às doze variações em dó maior, de Mozart (KV 265).

⁷⁶ Na versão do texto publicada no periódico *Allgemeine Musikalische Zeitung* consta a seguinte exemplificação do tema mencionado:



expandiram-se e se tornaram páginas gigantes em que estavam escritas mil imitações e execuções daquele tema, que eu devia tocar à primeira vista. As notas tornavam-se vivas e cintilavam e saltavam ao meu redor. Fogo eletrizante seguia das pontas dos dedos para as teclas. O espírito de que provinha excede os pensamentos – tomado por um forte aroma, todo o salão estava suspenso. As velas queimavam cada vez mais tênues – ora aparecia um nariz, ora um par de olhos; mas eles desapareciam logo em seguida. Então, por fim, fiquei sentado sozinho com meu Sebastian Bach e fui servido por Gottlieb como por um *spiritu familiari*! – Bebo! – Deve-se, pois, torturar com música o músico honesto como fui hoje torturado e sou tantas vezes? De fato, contra nenhuma arte são feitos tantos malditos abusos quanto contra a sublime e santa Música, tão facilmente profanada em sua delicada essência! Tendes verdadeiro talento, verdadeira sensibilidade artística: bom, então aprendei Música, realizai algo de digno à Arte e entregai vosso talento ao Sagrado, na medida certa. Quereis, ao contrário, cacarejar: bem, então fazei isso para vós e entre vós e não torturem com isso o Mestre de Capela Kreisler ou outros. – Agora eu poderia voltar para casa e terminar a minha nova sonata para piano; mas não são nem onze horas e faz uma linda noite de verão. Aposto que ao lado, na casa do mestre superior de caça, as meninas estão sentadas à janela aberta e gritam em direção à rua, com voz esganiçada, estridente, perfurante, por vinte vezes “Wenn mir dein Auge strahlet”⁷⁷, mas somente a primeira estrofe. Do outro lado, alguém tortura uma flauta com pulmões iguais aos do sobrinho de Rameau⁷⁸; e o vizinho trompista faz experimentos acústicos com longas, longas notas. Os inúmeros cães das redondezas ficam agitados e o gato de meu senhorio – atizado por um doce dueto e colado em minha janela (não é preciso dizer que meu laboratório poético-musical é um sótão) – faz afetuosas confissões miando lamentoso a escala cromática ascendente à gata do vizinho, pela qual está apaixonado desde março. Depois das onze, fica mais silencioso. Até lá permaneço sentado, já que de todo modo ainda há papel em branco e vinho, de que igualmente desfruto um pouco. Pelo que ouvi dizer, existe uma antiga lei que proíbe trabalhadores manuais barulhentos de morar ao lado de eruditos. Não deveria tal lei também contemplar os pobres compositores atormentados – que precisam ainda fazer da inspiração seu ganha-pão para continuarem fiando a trama da vida – para que assim possam banir das

⁷⁷ “Wenn mir dein Auge strahlet”: dueto do primeiro ato de *Das unterbrochene Opferfest* (“O sacrifício interrompido”, 1796), ópera de Peter von Winter (1754-1825) com libreto de Franz Xaver Huber (1755-1814), a qual fez bastante sucesso na época. Hoffmann publicou uma resenha dedicada a ela em 1815.

⁷⁸ Sobrinho de Rameau: referência ao diálogo *Le Neveu de Rameau* (“O Sobrinho de Rameau”, 1761), de Denis Diderot (1713-1784), publicado pela primeira vez na Alemanha em 1805, na tradução de J. W. von Goethe. No texto, o sobrinho do compositor Jean-Philippe Rameau (1683-1764) diz: “No começo, via os outros fazerem e fazia como eles, um pouco melhor, porque sou mais francamente desavergonhado, melhor comediante, mais esfomeado e provido de melhores pulmões” (tradução de Marilena de Souza Chauí e J. Guinsburg, 1979).

redondezas as gargantas berrantes e os que suportam tudo isso? O que diria o pintor que, ao pintar um Ideal, é colocado à frente de caretas disformes? Se fecha os olhos, pode pelo menos continuar trabalhando em paz a imagem na sua imaginação. Algodão nos ouvidos não ajuda. É possível ainda escutar o espetáculo mortal. E assim, apenas com um pensamento, um simples pensamento “agora eles vão cantar – agora vem a trompa” etc., o diabo toma as mais sublimes ideias! – A folha está completamente preenchida; apenas gostaria ainda de comentar na parte em branco atrás da folha do título o porquê de haver decidido por cem vezes não mais me deixar torturar na casa do Conselheiro e o porquê de haver desistido por cem vezes de minha intenção. Certamente é a magnífica sobrinha dos Röderlein que me prende a esta casa com laços atados pela Arte. Quem teve a felicidade de alguma vez escutar da senhorita Amalien a cena final de *Armida* de Gluck ou a grande cena da Donna Anna em *Don Giovanni* vai compreender que uma hora com ela ao piano é como passar um bálsamo divino nas feridas que todos os sons desafinados do dia inteiro causaram em mim, professor de música torturado. Röderlein, que não acredita nem na imortalidade da alma nem no compasso, acha que a moça é bastante inútil à existência mais elevada no chá, visto que não quer cantar de modo algum nessa ocasião. Porém, diante de pessoas comuns, p. ex., meros músicos, canta com um esforço que não serve para nada. Segundo Röderlein, seus longos, suspensos e ondulantes harmônicos que me levam até o céu teriam sido claramente copiados do rouxinol, que é uma criatura irracional, vive apenas em florestas e que não deve ser imitado pelo ser humano, senhor racional da criação. Ela levaria tão longe sua falta de consideração a ponto de deixar às vezes Gottlieb acompanhá-la ao violino, enquanto toca ao piano sonatas de Beethoven ou Mozart, das quais nenhum anfitrião do chá ou do whisky pode tirar algum proveito. – Essa foi a última taça de vinho. – Gottlieb retirou as velas e parece estar surpreso com a minha escrita diligente. Tem-se muita razão em estimar que esse Gottlieb tenha só dezesseis anos. É um talento magnífico e profundo. Por que o papai Torschreiber tinha que morrer tão cedo e por que o tutor tinha que colocar o menino na criadagem? – Quando Rode⁷⁹ esteve aqui, Gottlieb escutava às escondidas na antecâmara, o ouvido pressionado contra a porta do salão, e tocava por noites inteiras; de dia, ele andava cantando, sonhando por aí, e a mancha vermelha na face esquerda é uma marca fiel do solitário do dedo de Röderlein, cuja mão pode gerar o estado de sonolência com uma leve carícia ou o efeito contrário com um tapa forte. Junto com outras coisas, dei a ele as sonatas de Corelli⁸⁰;

⁷⁹ Pierre Rode (1774-1830), violinista francês de renome na época.

⁸⁰ Arcangelo Corelli (1653-1713), compositor e violinista italiano. Apesar do pequeno número de composições (cinco coleções de sonatas para trio ou instrumento solo e uma de *concerti grossi*), é considerado um dos principais compositores da passagem do século XVII para o XVIII. Até o início do século XIX, suas obras constavam entre as mais publicadas.

então ele lutou no sótão com os ratos dentro do antigo piano *Oesterlein*, até que nenhum estivesse mais vivo e, com a permissão de Röderlein, transportou o instrumento para seu pequeno quartozinho. Deixa de lado as odientas vestes de empregado, meu caro Gottlieb, e deixa-me, depois de anos, apertar-te contra o peito como o valoroso artista que podes ser com teu magnífico talento, com tua profunda sensibilidade artística! – Gottlieb estava de pé atrás de mim e enxugava as lágrimas dos olhos quando eu disse essas palavras em voz alta. – Calado, apertei sua mão, nós subimos e tocamos as sonatas de Corelli.

2.

*Ombra adorata!**

Título original: *Ombra adorata*

Data da primeira publicação: 1814

Local de publicação: *Fantasiestücke* (vol. 1)

Para Hoffmann, a transcendência na experiência musical está ligada à simplicidade da melodia, já que a ornamentação exagerada coloca em foco o virtuosismo do intérprete em detrimento das intenções estéticas do compositor. Em muitos de seus escritos encontramos a crítica ao tratamento melódico na música italiana de sua época, marcada pelo uso excessivo de ornamentos com o objetivo de exibir a habilidade técnica do cantor. Assim como em *Ombra adorata*, essa questão é desenvolvida nas resenhas às óperas *Iphigénie en Aulide* de Gluck (1810) e *Sofonisba* de Paer (1811), bem como no ensaio *Über einen Ausspruch Sacchini's, und über den sogenannten Effekt in der Musik* ("Sobre uma afirmação de Sacchini e sobre o denominado efeito na música", 1814), que posteriormente faria parte da segunda parte da *Kreisleriana*.

*Quem não conhece a magnífica ária *Ombra adorata*, composta por Crescentini para ópera *Romeu e Julieta*, de Zingarelli, e cantada por ele de forma única?

Que maravilha suprema é a Música! Como o ser humano é pouco capaz de perscrutar seus segredos profundos! – Mas, afinal, não mora a Música em seu peito e preenche seu íntimo com visões graciosas, de tal forma que toda a sua mente se volta a elas e já neste mundo uma nova e iluminada vida retira-lhe a impetuosidade, o deprimente tormento terreno? – Sim, ele é tomado por um poder divino e, entregando-se àquilo que o Espírito lhe excita com ânimo ingênuo e devoto, ele é capaz de falar a língua daquele reino espiritual romântico e desconhecido. Inconsciente, como o aprendiz que leu em voz alta algo do livro de magia de seu mestre, ele chama todas as visões sublimes de dentro de seu ser e então elas voam através da vida em círculos de dança resplandcentes. Aquele que é capaz de vê-las é preenchido por um anseio⁸¹ infinito e inefável.

⁸¹ *Sehnsucht*, no original. Trata-se de um conceito-chave do romantismo alemão, que pode se referir tanto ao desejo por algo relacionado ao passado (e, portanto, próximo à nostalgia), quanto ao desejo por algo desconhecido que se encontra no futuro, muitas vezes apenas pressentido. Ao traduzi-lo por "anseio", privilegamos a segunda acepção, considerando o uso que Hoffmann faz do termo, já que o objeto de desejo é o "reino espiritual romântico", desconhecido e somente vislumbrado por meio da música. Anatol Rosenfeld (1994, p. 80) também aponta para esse sentido do termo: "No uso popular e poético emprega-se o termo [*Sehnsucht*] com frequência para exprimir a aspiração a estados ou objetos desconhecidos e apenas pressentidos, vislumbrados, os quais, no entanto, se julgam mais perfeitos que os conhecidos e os quais se espera alcançar ou obter no futuro".

Meu peito estava tão angustiado quando entrei na sala de concerto! Eu estava tão abatido pela opressão de todas as indignas misérias! Semelhante a um bicho venenoso que aferroa, elas perseguem e mortificam o ser humano nesta vida miserável, principalmente o artista. Assim, no lugar dessa tortura de ardência eterna, ele preferiria muitas vezes o ferrão violento que o retiraria para sempre deste e de todos os outros sofrimentos terrenos. – Tu compreendeste o olhar melancólico que eu te direcionava, meu fiel amigo! E sou cem vezes grato a ti por ter tomado meu lugar ao piano, enquanto eu procurava me esconder no canto mais afastado do salão. – Qual pretexto encontraste então, de que forma conseguiste com que, no lugar da grande Sinfonia em Dó menor de Beethoven⁸², fosse apresentada uma curta, insignificante abertura de um compositor qualquer que ainda não atingiu a maestria⁸³? Também por isso sou grato a ti, do fundo do meu coração. O que teria sido de mim, quase esmagado pela miséria terrena que desde há pouco me assola incessantemente, se o espírito potente de Beethoven tivesse avançado em minha direção, me envolvido com braços metálicos, ardentes, e tivesse me levado para o Reino da Imensidão e do Incomensurável, contido em seus sons retumbantes?

Quando a abertura havia terminado com tímpano e trompetes em toda espécie de júbilo infantil, houve uma pausa silenciosa, como se algo de realmente importante fosse esperado. Isso me fez bem. Fechei os olhos e, ao procurar em meu íntimo visões mais agradáveis do que aquelas que então me rodeavam, esqueci-me do concerto e, conseqüentemente, de toda sua rotina, que me era conhecida, já que eu deveria voltar ao piano. – A pausa deve ter durado muito, quando finalmente começou o ritornelo de uma ária delicadamente conduzida. Em sons simples, mas que penetravam no fundo da alma, parecia falar sobre o anseio com o qual a alma devota se eleva ao céu e reencontra tudo aquilo que lhe é caro e que lhe foi tirado na Terra. Então, como uma luz celestial, a voz límpida de uma mulher brilhou, destacando-se da orquestra.

“Tranquillo io sono, fra poco teco sarò mia vita!”⁸⁴

Quem é capaz de descrever a emoção de que fui tomado! – Como a dor que corroía meu íntimo se dissolveu num anseio melancólico, derramando bálsamo celestial em todas as feridas!

⁸² Sinfonia em dó menor: a *Quinta Sinfonia* de Beethoven, Op. 67 (1808).

⁸³ A partir do século XIX, as obras apresentadas nos concertos seguiam a seguinte rotina: Abertura (de um compositor novo), concerto (com um solista de destaque e compositor de renome), sinfonia (de um compositor de renome vivo ou morto).

⁸⁴ Do italiano: “Tranquilo estou, pois em breve estarei contigo, minha vida”. Trata-se de um dos versos do recitativo do terceiro ato (Cena I) da ópera *Romeu e Julieta* (1796), de Zingarelli (1752-1837), com libreto de Giuseppe Maria Foppa (1760-1845). Antecede imediatamente a ária “Ombra adorata”.

Tudo havia sido esquecido e eu escutava, simplesmente enlevado, os sons que me envolviam e me consolavam, como se descessem de outro mundo.

Tão simples quanto o recitativo é o tema da ária seguinte, *Ombra adorata*⁸⁵; mas igualmente cheia de espírito, tocando igualmente na porção mais íntima do ser, ela fala do estado de ânimo daquele que se eleva sobre a dor terrena, na esperança bem-aventurada de em breve ver tudo o que lhe foi prometido ser realizado em um mundo melhor, superior. Tudo nessa simples composição segue de forma tão singela e natural! As frases se movimentam apenas na tônica e na dominante; nenhuma modulação gritante; nenhuma figura forçada; o canto flui como uma correnteza prateada entre flores luminosas. Mas não é justamente isso a magia secreta que esteve à disposição do Mestre para que ele pudesse dar à melodia mais simples, à estrutura mais singela, o poder indescritível do efeito mais irresistível sobre todo ânimo sensível? Nos melismas maravilhosamente claros e precisos a alma voa com asas céleres por entre as nuvens reluzentes – é o júbilo exaltado de espíritos iluminados. A composição exige, como toda aquela que foi sentida pelo Mestre no fundo de seu íntimo, que seja também compreendida profundamente e apresentada com o ânimo, eu diria, com a ideia nítida de transcendência que a melodia contém em si. Como exige o Gênio do canto italiano, foram utilizados também certos ornamentos, tanto no recitativo quanto na ária; mas não é ótimo que a maneira com que o compositor Crescentini⁸⁶, o superior Mestre do Canto, apresentava e ornamentava a ária seja transmitida como se fosse uma tradição, de tal forma que ninguém possa sequer ousar adicionar um floreio estranho, não sem ao menos ser penalizado? Com que entendimento Crescentini colocou esses ornamentos ocasionais, dando vida ao todo! Eles são a joia radiante que embeleza o gracioso semblante da amada, fazendo com que seus olhos brilhem mais forte e que um púrpuro mais intenso pinte seus lábios e sua face.

Mas o que devo dizer de ti, cantora magnífica? Com o entusiasmo dos italianos clamo a ti: “Ó tu que és abençoada pelo Céu!” *. Pois deve ter sido a benção do Céu que concedeu ao teu ânimo piedoso e afetuoso que deixasse soar de forma clara e sublime aquilo que é sentido na porção mais íntima da alma. Como graciosos espíritos, teus sons me envolveram e cada um dizia: “Levante tua cabeça, encurvado! Venha conosco, venha conosco ao país distante, onde a

⁸⁵ A ária é cantada por Romeu antes de tomar o veneno que lhe tiraria a vida, na esperança de se reunir à sua amada Julieta: “Ombra adorata aspetta/ teco sarò indiviso/ nel fortunato eliso/ avrò contento il cor!/ Là tra i fedeli amanti/ ci apresta amor diletto/ godremo i dolci istanti/ di più innocenti affetti;/ e l’eco a noi d’intorno/ risuonerà d’amor”. Tradução: Sombra adorada, espera/ contigo estarei inteiro/ no afortunado Elísio/ o coração será feliz!/ Lá, entre os fiéis amantes/ o amor nos prepara prazeres/ / desfrutaremos os doces momentos / dos afetos mais inocentes; / e o eco à nossa volta / ressoará com amor.

⁸⁶ Girolamo Crescentini (1762-1846), cantor *castrato* e compositor.

dor não atinge mais nenhuma ferida aberta, mas enche o peito de inefável anseio, como num elevado arrebatamento!”.

Nunca mais te escutarei. Porém, quando a baixeza avançar para cima de mim e, considerando-me seu semelhante, quiser travar comigo a batalha vulgar; quando a estupidez quiser me aturdir, as vaías nojentas da plebe quiserem me ferir com ferrão venenoso; então por meio de teus sons uma consoladora voz espiritual sussurrará a mim:

“Tranquillo io sono, fra poco teco sarò mia vita!”

Numa inspiração nunca antes sentida, elevo-me em um poderoso voo sobre os opróbrios terrenos; todos os sons, imobilizados no sangue do peito ferido, revivem, movimentam-se, deslocam-se e faíscam esfuziantes em direção ao alto, como salamandras rutilantes⁸⁷; e consigo apanhá-las e uni-las, de modo que, como em um feixe de fogo, elas se tornem uma imagem flamejante que ilumina e glorifica a ti e a teu canto.

* Nossa cantora alemã Häser⁸⁸, que infelizmente renunciou em definitivo à sua arte, era recebida pelos italianos com exclamações de “Che sei benedetta dal cielo!”

⁸⁷ Salamandras constam entre os espíritos elementares descritos pelo alquimista Paracelso, no século 16, e estariam ligadas ao elemento do fogo. Hoffmann faz novamente referência a esses “espíritos” no texto n. 5 da *Kreisleriana*.

⁸⁸ Charlotte Henriette Häser (1784-1871), cantora lírica alemã (soprano) aclamada na época, especialmente na Itália, cuja aposentadoria se deu em 1812.

3.

Reflexões sobre o elevado valor da música

Título original: *Gedanken über den hohen Wert der Musik*

Data da primeira publicação: 29.7.1812

Local de publicação: *Allgemeine musikalische Zeitung* (xix)

Assim como no primeiro texto da coletânea, encontramos aqui a crítica às concepções sobre a arte e o artista presentes no discurso da sociedade “elegante”, para a qual o “elevado valor” da arte estaria em sua utilidade de servir à instrução geral ou como distração nas horas de lazer. Trata-se da ideia contida no “prodesse et delectare” (ser útil e agradar), proveniente da poética horaciana, ideia que determinou a arte do século XVIII e contra a qual os artistas se voltaram a partir do final do século, reivindicando a “autonomia” da arte, ou seja, sua liberdade em relação a todo propósito fora de si mesma. É principalmente a partir dessas mudanças no pensamento acerca da finalidade da arte (sobretudo com a reflexão kantiana sobre o prazer estético desinteressado) que a música instrumental pôde adquirir o *status* de arte mais elevada – ou, nos termos de Hoffmann, de arte mais “romântica”.

É inegável que em nossa época (graças aos céus!) o gosto pela música alastra-se cada vez mais, de tal forma que agora, de certo modo, o ensino de música às crianças também faz parte de uma boa educação, razão pela qual em toda casa que se preze encontra-se um piano ou pelo menos um violão. Existem, aqui ou ali, apenas alguns poucos depreciadores da indubitável bela arte; e é minha intenção e dever dar-lhes uma valorosa lição.

A finalidade da arte em geral não é outra senão proporcionar ao ser humano um divertimento agradável e distraí-lo apazivelmente dos afazeres sérios, ou antes, dos únicos decentes, ou seja, aqueles que lhe conferem pão e honra na sociedade. Desse modo, ele pode depois retornar com o dobro de atenção e esforço à verdadeira finalidade de sua existência, isto é, ser um eficiente trabalhador no moinho da sociedade e (permaneço na metáfora) rodar e se deixar girar. E nenhuma arte está mais apta a atingir essa finalidade do que a música. A leitura de um romance ou de um poema, mesmo que a escolha seja de tal modo feliz que não haja absolutamente nenhum mau gosto fantástico, como é o caso da maioria dos mais recentes, e mesmo que a fantasia – que na verdade é a pior parte de nosso pecado original e deve ser extinta com toda força – não seja, portanto, em nada estimulada, essa leitura tem mesmo assim o inconveniente de que se é constrangido, de certo modo, a pensar sobre aquilo que se lê. Isso é, porém, claramente contrário à finalidade da distração. O mesmo é válido para a leitura em voz

alta: sendo a atenção inteiramente desviada dela, é fácil adormecer ou então sermos absorvidos por pensamentos sérios que devem ser regularmente pausados por um momento, segundo a dieta intelectual a ser seguida por todo homem de negócios decente.

A observação de um quadro pode durar um pouco apenas, pois o interesse é perdido tão logo adivinhamos o que ele procura representar. Porém, no que tange à música, somente aqueles incuráveis depreciadores dessa nobre arte são capazes de negar que uma composição bem-sucedida – isto é, aquela que se mantém devidamente nos trilhos e que faz seguir uma melodia agradável atrás da outra, sem agitar-se ou delirar loucamente em todo tipo de resoluções e desenvolvimentos contrapontísticos – causa um agradável estímulo que nos exime de qualquer pensamento ou, melhor, que não deixa nenhum pensamento sério surgir, mas que permite que se alternem divertidamente vários outros bem leves e agradáveis, de cujo real conteúdo nem ficamos sabendo.

Entretanto, pode-se ir além e questionar: por que proibir alguém de puxar, durante a música, uma conversa com o vizinho sobre toda sorte de assuntos do mundo político e moral e assim alcançar, de modo agradável, uma dupla finalidade? Pelo contrário, isso é deveras aconselhável, visto que a música facilita muitíssimo a fala, como se tem a oportunidade de observar em todos os concertos e círculos musicais. Na pausa, tudo está quieto, mas com a música uma corrente de conversa começa a fluir e avoluma-se cada vez mais com o cair das notas. Muitas moças, cuja fala se resume geralmente, segundo certo ditado, a “sim, sim” e “não, não”⁸⁹, durante a música são levadas ao excesso, o que segundo o mesmo ditado deveria ser proveniente do mal, aqui, porém, é visivelmente do bem, já que às vezes um amante ou até mesmo um marido lhe cai nas redes, embevecido pela doçura da fala tão rara.

Céus, as vantagens da música são ilimitadas! Vós, incuráveis depreciadores da nobre arte, agora vos guio ao círculo doméstico, onde o pai, cansado dos assuntos sérios do dia, fuma contente seu cachimbo em roupa de dormir e em pantufas, ao som do *murki*⁹⁰ de seu filho mais velho. Não teria a Rosinha imaculada aprendido a Marcha *Dessau* e a “*Blühe liebes Veilchen*”⁹¹ só por sua causa? E ela não a canta tão lindamente que dos olhos da mãe caem puras lágrimas de alegria em cima da meia que ela está remendando? Por fim, não lhe teria sido mais penoso

⁸⁹ “Sim, sim e não, não”: “Seja, porém, a vossa palavra sim, sim; não, não; o que excede disso é o mal” (Mateus 5:37, trad. de Haroldo Dutra Dias).

⁹⁰ *Murki*: tipo de peça musical para piano com um padrão de alternância de oitavas no baixo. Cf. *Musikalisches Lexikon* de Koch (1802): <http://www.koelnklavier.de/quellen/koch/murky.html>. Último acesso: 22 de maio de 2020.

⁹¹ “Marcha Dessau” (no original, “Dessauer Marsch”), melodia de cunho popular e patriótico, usada pela infantaria e cuja origem remonta à batalha de Turin de 1706, em que a marcha foi tocada na entrada de Leopold I. von Anhalt-Dessau; “*Blühe, liebes Veilchen*” (“Floresça, querida violeta”) canção popular infantil com música de Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800) e texto de Adolph Overbeck (1755-1821).

o grasnido aflito (ainda que também cheio de esperança) do rebento mais jovem, se na execução da amável música infantil não tivessem sido mantidos a afinação e o andamento?

Mas se teus sentidos estiverem inteiramente obtusos a esse idílio doméstico, ao triunfo da simples natureza, então me acompanhe àquela casa com janelas de vidro iluminadas. Entramos no salão; a chaleira fumegante está no centro em cujo entorno senhores e damas elegantes se movimentam. São arrumadas as mesas de jogos, mas também é levantada a tampa do piano, pois aqui a música serve igualmente de agradável diversão e distração. Se bem escolhida, ela não incomoda em nada, pois até mesmo os jogadores de cartas – embora ocupados com algo mais elevado, com os ganhos e perdas – suportam-na de bom grado.

O que devo dizer, por fim, dos grandes concertos públicos, que oferecem uma maravilhosa oportunidade de conversar com esse ou aquele amigo com acompanhamento musical? Ou, no caso daqueles que ainda estão nos anos de exuberância, uma oportunidade de trocar palavras doces com essa ou aquela dama – para isso até a música pode dar ainda um assunto apropriado. Esses concertos são o verdadeiro lugar de distração para o homem de negócios e deve-se dar muito mais preferência a eles do que ao teatro, pois este oferece, de vez em quando, representações que fixam o espírito ilicitamente em coisas irreais e sem valor, correndo-se o risco de se cair na poesia, da qual deve se resguardar todo aquele que preze por sua honra civil!

Em suma, como mencionei logo no início, um sinal crucial de como agora se reconhece a verdadeira disposição da música está no fato de ela ser praticada e ensinada muito diligentemente e com muita seriedade. Muito convém que crianças sejam mantidas na música, mesmo que não tenham o menor talento para a arte (o que, na verdade, sequer importa alguma coisa mesmo)! Se elas ainda não podem exercer de algum jeito algo de indispensável para a sociedade, pelo menos podem fazer sua parte e contribuir para o divertimento e a distração!

Seguramente outra bela vantagem da música sobre qualquer outra arte é que ela, em sua pureza (sem interferência da poesia), é completamente moral e, portanto, de forma alguma exerce influência prejudicial à tenra juventude⁹². Confiante, certo chefe de polícia atestou ao criador de um novo instrumento que ali não havia nada contrário à sociedade, à religião e aos bons costumes; com a mesma confiança, todo mestre de música pode assegurar de antemão ao papai e à mamãe de que a nova sonata não contém um pensamento imoral sequer. Quando os

⁹² Alude-se aqui à questão da autonomia estética da música, defendida no texto n. 4 (“A música instrumental de Beethoven”). Por não estar atrelada à palavra e, portanto, não estar sujeita às suas limitações, a música instrumental é considerada na reflexão romântica a arte mais elevada, superior à poesia. Aqui, entretanto, a defesa da música instrumental é feita por meio de argumentos bastante diferentes daqueles utilizados por Hoffmann no texto n. 4, o que caracteriza o tom irônico e cômico do trecho.

filhos crescem, então fica implícito que eles precisam afastar-se da prática da arte, já que tal coisa não fica bem a homens sérios e por meio dela as damas podem faltar com muita facilidade às obrigações da sociedade etc. Então, eles devem desfrutar do prazer pela música apenas passivamente, em apresentações de crianças ou de artistas profissionais.

Da disposição da arte, devidamente descrita, também decorre que os artistas – isto é, aquelas pessoas que (sem dúvida, muito insensatas!) dedicam sua vida inteira a uma atividade que serve apenas de descanso e distração – devem ser tidos como indivíduos inferiores e suportados apenas por colocarem a *miscere utili dulce*⁹³ em prática. Nenhum ser humano de razão saudável e inteligência madura irá considerar o melhor artista como sendo superior ao valoroso escrevente ou o artesão que remenda o estofado em cima do qual se senta o conselheiro no escritório ou o negociante no balcão. Pois aqui se intenciona o necessário; ali somente o agradável. Portanto, se tratamos o artista educada e amigavelmente, isso só é consequência de nossa cultura e nossa bonomia, que nos permite também nos entretermos e brincarmos com crianças e outras pessoas que nos divertem.

Alguns desses infelizes parasitas despertam muito tarde de seu equívoco e assim chegam realmente à loucura, o que se pode verificar facilmente nas suas declarações sobre a arte. Eles dizem, pois, que a arte permitiria ao ser humano vislumbrar seu princípio mais elevado e levá-lo de suas tolas atividades e ações da vida comum até o templo de Isis, onde a natureza falaria com ele em sons sagrados, nunca antes ouvidos, mas ainda assim compreensíveis. Estes loucos nutrem ainda opiniões estranhíssimas sobre a música: chamam-na de a mais romântica das artes, já que sua única ocupação seria o infinito, o misterioso sânscrito da natureza articulado em sons, que preencheria o peito do ser humano com um anseio infinito, e apenas nela ele entenderia a sublime canção das árvores, das flores, dos animais, das pedras, das águas!

As brincadeiras totalmente inúteis do contraponto, que não alegam em nada o ouvinte e, assim, fogem completamente ao verdadeiro objetivo da música, são pavorosamente chamadas por eles de combinações misteriosas e eles são capazes de compará-las com musgos, ervas e flores singularmente entrelaçados. Segundo eles, o talento ou, na língua desses tolos, o gênio da música arderia no peito daquele que exerce e nutre a arte e o consumiria com chamas inextinguíveis, enquanto um princípio inferior faria com que a centelha fosse encoberta ou desviada artificialmente. Já aqueles que, como já expus, julgam corretamente a verdadeira disposição da arte e da música, são chamados por eles de hereges ignorantes que deveriam permanecer eternamente fora do santuário da existência elevada. E, com isso, atestam sua

⁹³ *Miscere utile dulci*: termo que provém da *Ars poetica* de Horácio (verso 343: “Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci”) e que significa unir o útil ao doce (agradável).

loucura. Pois me pergunto com razão: quem é melhor? O funcionário público, o comerciante, aquele que vive de seu dinheiro, que come e bebe bem, passeia apropriadamente e que cumprimenta a todos com reverência? Ou então o artista, que precisa se refugiar em seu mundo fantástico de forma bastante miserável? Entretanto, tais tolos afirmam que isso seria algo muito especial na elevação poética sobre a vulgaridade e que assim muitas privações se transformariam em prazer. Mas os imperadores e reis com coroas de palha na cabeça são também felizes nos manicômios!

A melhor prova de que todos esses floreios não levam a nada e somente servem para acalmar a repreensão íntima por não se ter buscado realizar algo de concreto, é o fato de que quase ninguém se torna artista por livre e espontânea vontade e de que eles vieram e vêm cada vez mais da classe mais pobre. Nascidos de pais sem posses e de procedência obscura ou nascidos mesmo de artistas, eles são o que são por causa da necessidade, da ocasião, da falta de perspectiva de uma vida feliz nas classes de fato úteis. Isso será sempre assim, independentemente desses lunáticos. Se uma família abastada de altíssimo nível tiver a infelicidade de ter um filho que tenha inclinação especial para a arte ou, para usar a expressão patética desses insanos, que traga no peito a centelha divina que, ao encontro de resistência, se alastra consumindo tudo ao seu redor; e se ele realmente tem fantasias sobre a arte e a vida de artista, então um bom educador colocará com facilidade o jovem sujeito transviado no caminho correto fazendo uso de uma dieta intelectual ponderada – p. ex. a retirada de todo alimento fantástico e exagerado (a poesia e as chamadas composições intensas de Mozart, Beethoven etc.), como também repetindo constantemente a ideia sobre a disposição inferior de toda arte e do estado bastante inferior do artista, destituído de qualquer categoria, título ou riqueza – de modo que, no fim, esse jovem sentirá um real desdém pela arte e pelo artista, desdém que, sendo um verdadeiro remédio contra essa excentricidade, nunca poderá ser administrado o suficiente.

Aos pobres artistas que ainda não chegaram à loucura descrita acima, acredito realmente não dar um mau conselho quando lhes sugiro que, a fim de se livrarem um pouco de sua inclinação sem propósito, aprendam paralelamente algum ofício fácil: então eles certamente serão tidos como membros úteis da sociedade. Um especialista me disse que eu teria habilidade para a confecção de pantufas. Não me oponho em servir de modelo e iniciar o aprendizado com o grande Schnabler, Mestre de Confecção de Pantufas, que é, além do mais, meu padrinho.

Relendo por cima o que escrevi, penso ter retratado com precisão a loucura de muitos músicos e, com um horror oculto, sinto-me vinculado a eles. O diabo sussurra em meu ouvido que muito do que foi dito sinceramente lhes poderá talvez parecer ironia incurável; porém, asseguro mais uma vez: contra vós, depreciadores da música, que chamam o canto e a

brincadeira edificantes das crianças de gargantear inútil e que dizem compreender a música como uma arte misteriosa e sublime somente digna de vós, contra vós é que minhas palavras foram dirigidas. Com arma severa na mão, vos provei que a música é uma invenção maravilhosa e útil do esperto Tubalcaim⁹⁴, a qual anima e distrai as pessoas, promovendo a felicidade doméstica – a mais sublime inclinação de toda pessoa de cultura – de forma agradável e satisfatória.

⁹⁴ Tubalcaim: figura presente no Antigo Testamento, da descendência de Caim e filho de Lameque e Zilá, que teria sido o primeiro homem a utilizar cobre e ferro em construções.

4.

A música instrumental de Beethoven

Título original: *Beethovens Instrumentalmusik*

Data da primeira publicação: 9-11.12.1813

Local de publicação: *Zeitung für die elegante Welt*

Elaborado a partir das resenhas à *Quinta Sinfonia* e aos *Trios* Op. 70 de Beethoven (publicadas no *Allgemeine musikalische Zeitung* em 1810 e 1813, respectivamente), este texto tem como pontos centrais a defesa da música instrumental e da necessidade de reflexão na criação e recepção de música. Considerada inferior às outras artes pela sua incapacidade de imitar a natureza ou transmitir conceitos claros, a música instrumental passou ao longo do século XVIII por um processo de legitimação estética, consolidado principalmente com as reflexões acerca da autonomia da arte e com a valorização da interioridade subjetiva no Romantismo Alemão. Para Hoffmann, a “essência” da música estaria justamente em seu caráter indefinido e misterioso, que a tornaria capaz de expressar o “Infinito” ou o “Absoluto”, uma esfera ideal que transcende o mundo concreto e que não pode ser compreendida por meio de palavras. Ao denominar a música a mais “romântica” das artes, Hoffmann defende tanto seu caráter transcendente e espiritual, quanto a necessidade de reflexão por parte do compositor, intérprete e ouvinte. Beethoven estaria no auge de uma escala progressiva de “romantismo”, sucedendo Haydn e Mozart no tratamento “romântico” dado à música instrumental. Sua *Quinta Sinfonia* é tida como exemplo máximo de compreensão da essência da música.

Quando se fala da Música como uma arte autônoma, não deveria sempre se referir apenas à Música instrumental? Desprezando toda ajuda, toda mescla com outra arte (a poesia), ela exprime de forma pura sua essência característica, somente reconhecível nela. Ela é a mais romântica de todas as artes, quase se poderia dizer, a única verdadeiramente romântica, pois sua única ocupação é o Infinito⁹⁵. A lira de Orfeu abriu os portões do Orco⁹⁶. A Música abre ao ser humano um reino desconhecido, um mundo que nada tem em comum com o mundo exterior sensível que o circunda e no qual ele deixa para trás todos os sentimentos *determinados* para se entregar a um anseio inexprimível.

Será que haveis pelo menos suspeitado dessa ínsita essência, vós, pobres compositores instrumentais que se esforçam arduamente para representar certas sensações e até mesmo acontecimentos? Como pudestes ter a ideia de tratar plasticamente a Arte que diretamente se

⁹⁵ Sobre o emprego do adjetivo “romântico” (*romantisch*) por Hoffmann, cf. capítulo 1 desta dissertação.

⁹⁶ “Orco” se refere ao submundo ou “inferno” da mitologia romana, correspondente ao “Hades” da mitologia grega.

opõe à plasticidade? Vossas alvoradas, tempestades, Batailles des Trois Empereurs etc.⁹⁷ são, certamente, enganos ridículos e serão merecidamente punidas com o total esquecimento.

No canto, onde a poesia alude a certos afetos através da palavra, o poder mágico da Música atua como o maravilhoso elixir filosófico que, com algumas gotas, faz com que qualquer bebida seja mais saborosa e mais sublime. A Música reveste toda paixão – amor, ódio, ira, desespero etc., como nos é apresentado pela ópera – com a luz púrpura do Romantismo e mesmo aquilo que é sentido na vida nos leva além da vida para o Reino do Infinito⁹⁸.

Tão forte é a magia da Música que, tornando-se cada vez mais potente, ela precisou romper com todas as amarras de qualquer outra arte.

Decerto, não somente pela facilidade do meio de expressão (perfeição do instrumento, maior virtuosidade do instrumentista), mas também pelo profundo, pelo íntimo conhecimento da essência característica da Música, é que compositores geniais elevaram a Música instrumental ao nível atual.

Mozart e Haydn, os criadores da Música instrumental de hoje, foram os primeiros que nos mostraram a Arte em sua glória plena⁹⁹. Quem a contemplou com pleno amor e penetrou em sua íntima essência foi – Beethoven! As composições instrumentais de todos os três mestres respiram um mesmo espírito romântico que se encontra em uma mesma apreensão da essência própria da Arte. Entretanto, o caráter de suas composições distingue-se claramente. A expressão de um ânimo infantil e alegre predomina nas composições de Haydn. Suas sinfonias levam-nos a um imensurável bosque verde, a uma colorida e divertida reunião de pessoas felizes. Rapazes e moças desfilam dançando em rodas; crianças risonhas, espiando por de trás de árvores e de roseiras, brincam de jogar flores uns nos outros. Uma vida cheia de amor, cheia de felicidade como antes do pecado, em uma juventude eterna. Nenhum sofrimento, nenhuma dor, apenas um doce e melancólico desejo pela figura amada que paira ao longe na luz avermelhada do pôr do sol, não se aproximando nem desaparecendo. Enquanto permanece ali, não anoitece, pois ela própria é a luz do pôr do sol, que ilumina montanhas e bosques.

⁹⁷ “Batailles des Trois Empereurs” pode se referir à sinfonia de Jacques-Marie Beauvarlet-Charpentier (1766-1834), intitulada *La Bataille d’Austerlitz surnommé la Journée des trois Empereurs, symphonie militaire et historique à grand orchestre* (1806), ou à sinfonia de Louis-Emmanuel Jadin (1768-1853), com o mesmo título e composta no mesmo ano. Na resenha à *Quinta Sinfonia* (1810), Hoffmann cita ainda, no trecho correspondente, as sinfonias de Johann Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) que têm como base uma história (possivelmente as doze sinfonias a partir das *Metamorfoses* de Ovídio). (Cf. HOFFMANN, 1967, p. 34).

⁹⁸ A respeito do pensamento de Hoffmann sobre a relação entre palavra e música, em especial na ópera, cf. seu ensaio *Der Dichter und der Komponist* (“O poeta e o compositor”).

⁹⁹ Isso se deve especialmente ao desenvolvimento da forma sonata. Essa ideia já havia sido exposta em outras resenhas, como as dedicadas às 5ª e 6ª sinfonias de Friedrich Witt (Cf. HOFFMANN, 1967, p. 19; p. 23).

Mozart nos conduz às profundezas do Reino dos Espíritos. Um temor nos envolve. Mas, sem causar tormento, ele é mais um pressentimento do Infinito. Amor e melancolia soam em graciosas vozes de espíritos. Surge a noite em luz clara e púrpura e, com anseio inexprimível, seguimos as figuras que nos acenam gentilmente, convidando para suas rodas e voando pelas nuvens na infinita dança de esferas (A Sinfonia em Mi Bemol Maior de Mozart, conhecida pelo nome de “Canto do Cisne”)¹⁰⁰.

Também a Música instrumental de Beethoven nos descortina o Reino da Imensidão e do Incomensurável. Por esse reino, raios ardentes disparam na noite profunda e nós avistamos sombras gigantescas que ondulam para cima e para baixo. Elas se acercam cada vez mais de nós e *nos* exterminam, mas não à dor do anseio infinito. Nele, todo prazer, que se elevava rapidamente em jubilosos sons, cai ao chão e perece. E somente nessa dor – que consome em si o amor, a esperança, a alegria, mas sem destruí-los, e que parece explodir nosso peito com um uníssono de todas as paixões – é que nós continuamos a viver e nos tornamos extasiados videntes de espíritos!

O gosto romântico é raro. Mais raro ainda é o talento romântico. Eis provavelmente porque há tão poucos capazes de tocar a lira cujo som revela o maravilhoso mundo romântico.

Haydn capta romanticamente o humano na vida humana. Ele é mais comensurável, mais apreensível para a maioria.

Mozart recorre mais ao sobre-humano, ao maravilhoso que mora dentro do espírito.

A Música de Beethoven move a alavanca do temor, do arrepio, do pavor, da dor e assim desperta aquele anseio infinito, essência do Romantismo. Ele é, portanto, um compositor puramente romântico. Não seria, então, por esse motivo que ele tem menos êxito com a música vocal, que não proporciona o caráter do anseio indeterminado, mas apresenta apenas afetos que, sentidos no Reino do Infinito, são determinados por meio de palavras?

O imponente gênio de Beethoven oprime a plebe musical. Em vão ela se insurge contra ele. Mas os sábios juízes, entreolhando-se com nobres fisionomias, asseguram que, como homens de grande razão e profundo entendimento que são, eles são dignos de que se confie na sua palavra de que ao bom Beethoven não falta nem um pouco de uma rica e viva fantasia, mas ele não sabe como contê-la. Pois não se trataria ali nem um pouco de seleção e configuração dos pensamentos, mas, ao contrário, a partir do tal método genial, ele lançaria tudo do mesmo modo como a fantasia incandescente lhe inspira naquele momento. Mas, e se for apenas às vossas fracas visões que escapa a íntima estrutura profunda de toda composição de Beethoven?

¹⁰⁰ “Sinfonia em Mi Bemol Maior de Mozart”: Sinfonia n. 39, KV 543 (1788).

Se for apenas por vossa culpa que não compreendeis a linguagem do Mestre, compreensível ao devoto, e que a porta do santuário mais íntimo vos permaneceu fechada? Em verdade, totalmente comparável a Haydn e Mozart em matéria de reflexão, o Mestre separa seu Eu do Reino interior dos Sons e impõe-se sobre ele como senhor absoluto. Geômetras estéticos frequentemente queixaram-se da completa falta de unidade e coerência interna em Shakespeare, onde para a visão mais profunda uma bela árvore, folhas, flores e frutos crescem a partir de uma única semente. Da mesma forma, é apenas por meio de um mergulho muito profundo na Música instrumental de Beethoven que se revela sua elevada reflexão, inseparável do verdadeiro Gênio e nutrida pelo estudo da Arte.

Qual obra instrumental de Beethoven confirma tudo isso em um grau mais elevado do que a Sinfonia em Dó menor, imensuravelmente magnífica e profunda? Como essa maravilhosa composição conduz o ouvinte, em um clímax cada vez mais ascendente, em direção ao Reino espiritual do Infinito! Nada pode ser mais simples do que a ideia principal do primeiro *Allegro*, composta apenas de dois compassos, e que, começando em uníssono, nem mesmo define a tonalidade para o ouvinte. O caráter do anseio aflito e cheio de inquietude que esse movimento carrega em si¹⁰¹ coloca o melodioso tema secundário ainda mais em evidência! Oprimido e aflito pelo pressentimento da Imensidão como prestes a se aniquilar, o peito parece desesperado para tomar fôlego em sons cortantes¹⁰², mas logo uma figura amigável surge reluzente e ilumina a noite profunda e horripilante (O amável tema em sol maior que já havia sido introduzido pela trompa na tonalidade de mi bemol maior). Como é simples – que seja novamente dito – o tema que o Mestre coloca como base de todo o conjunto! E como é maravilhosa a forma como todas as frases secundárias e de transição se ordenam a ele por meio de suas proporções rítmicas, desenvolvendo cada vez mais o caráter do *Allegro* que o tema principal apenas esboçou.

Todas as frases são curtas, quase compostas somente de dois ou três compassos, e são ainda divididas em uma incessante troca entre os instrumentos de sopro e de cordas. Era de se esperar que de tais elementos pudesse surgir apenas algo fragmentário e inapreensível. Mas, ao invés disso, é justamente essa organização do todo, assim como a constante repetição de frases e acordes isolados, uma atrás da outra, que intensifica o sentimento de um anseio inefável até o mais alto grau. Além do fato de o tratamento contrapontístico atestar um profundo estudo da

¹⁰¹ Na resenha dedicada a essa obra, Hoffmann faz uma análise detalhada, evidenciando com exemplos musicais de que forma Beethoven consegue criar o “anseio” [Sehnsucht] e o “pressentimento do infinito” [Ahnung des Unendlichen], de que fala o autor. Um dos exemplos dados na análise do primeiro movimento é a fermata na dominante logo no quinto compasso, na exposição do tema principal, dando ao ouvinte “pressentimentos de mistérios desconhecidos”. (Cf. HOFFMANN, 1967, p. 37).

¹⁰² O exemplo dado por Hoffmann em sua resenha, no trecho correspondente, são os acordes tocados por toda a orquestra a partir do compasso 168 até o compasso 179.

Arte, também as frases de transição, as alusões constantes ao tema principal demonstram como o grande Mestre apreendeu o Todo com todos os traços passionais e examinou-o a fundo no espírito.

Não soa o suave tema do *Andante con moto* em lá bemol maior como uma graciosa voz espiritual que preenche nosso peito com esperança e consolo? Mas aqui também entra o terrível espírito, que arrebatava e apavora a alma no *Allegro*¹⁰³. Ameaçando a cada momento, ele emerge da nuvem carregada na qual desapareceu e de seus relâmpagos fogem rapidamente as amigáveis figuras que nos rodeavam.

O que devo dizer do Minueto¹⁰⁴? Ouçamos as modulações peculiares, as resoluções no acorde maior da dominante, retomada pelo baixo como tônica do tema seguinte em tonalidade menor! Ouçamos o próprio tema que sempre se alarga em alguns compassos! Não sois outra vez arrebatados por um anseio inefável cheio de inquietude, aquele pressentimento do maravilhoso Reino espiritual, onde o Mestre impera?

Mas o magnífico tema do movimento final brilha como uma ofuscante luz solar no alegre júbilo de toda a orquestra. Como são maravilhosos os desdobramentos contrapontísticos que se ligam aqui novamente ao todo! Pode bem ser que para muitos tudo pareça uma rapsódia genial, mas o ânimo de todo ouvinte sensível será de certo arrebatado profunda e internamente por um sentimento, por aquele anseio inefável e divinatório, e até o último acorde, até mesmo no momento após ele, este ouvinte não conseguirá sair do maravilhoso Reino espiritual, onde é envolvido por dor e prazer configurados em sons. A organização interna dos movimentos, seu desenvolvimento, orquestração, a forma como eles se sucedem uns aos outros, tudo segue para um único ponto. Mas em especial a íntima relação entre os temas é o que cria aquela unidade que sozinha é capaz de manter o ouvinte em *uma* disposição. Frequentemente, essa relação fica clara para o ouvinte quando ele a escuta a partir da ligação entre dois trechos¹⁰⁵ ou descobre um

¹⁰³ Ao analisar o segundo movimento em sua resenha, Hoffmann indica a semelhança deste com movimentos de sinfonias de Haydn, no que tange ao desenvolvimento do tema. Segundo o autor, o *Andante* não pode ser comparado ao primeiro *Allegro* em originalidade, mas seu caráter estaria integrado ao todo da obra, o que é demonstrado por meio da análise de suas modulações. (Cf. *Schriften der Musik*, p. 44-45).

¹⁰⁴ Charlton aponta para o emprego indevido do termo “minueto” (*Menuett*) para se referir ao terceiro movimento, cuja indicação recebida é a de *Allegro* (1989, p. 246). Entretanto, no dicionário musical de Koch (1802), contemporâneo de Hoffmann, encontramos a observação de que o termo “minueto” era frequentemente empregado, a partir da metade do século XVIII, para designar movimentos de sonatas ou sinfonias, apesar de em nada se assemelharem a um minueto no que diz respeito ao ritmo, ao andamento ou ao caráter de dança característico. Seu emprego dar-se-ia, provavelmente, por semelhanças no tratamento da melodia e, segundo Koch, teria sido Haydn aquele que ofereceu um modelo de “minueto” em suas sinfonias. Em sua resenha à *Quinta Sinfonia*, Hoffmann sugere que Beethoven teria seguido no terceiro movimento justamente o modelo estabelecido por Haydn. Cf. <http://www.koelnklavier.de/quellen/koch/menuet.html>. Último acesso: 22 de maio de 2020.

¹⁰⁵ O termo *Sätze* (no singular, *Satz*), usado no original, pode se referir tanto à frase musical quanto a um movimento de sinfonia ou sonata.

baixo em comum nos dois diferentes trechos. Mas uma relação mais profunda, que não pode ser demonstrada dessa forma, é comunicada apenas de espírito a espírito e é justamente isso o que predomina entre as passagens dos dois *Allegros* e do Minueto e o que anuncia majestosamente a genialidade reflexiva do Mestre.

Sublime Mestre, como tuas composições para piano marcaram profundamente meu espírito! Tudo o que não pertence a ti, ao sensato Mozart e ao grandioso gênio Sebastian Bach parece-me agora insípido e insignificante! Como foi grande meu prazer ao receber sua septuagésima obra, os dois magníficos *Trios*! Pois já sabia que, logo após um pouco de treino, os ouviria magnificamente. E hoje à noite eles saíram tão bem que até agora não consegui me desvencilhar de suas estruturas e seus desenvolvimentos, como alguém que caminha e se adentra cada vez mais nos labirintos de um bosque fantástico, entrelaçado com todo tipo de árvores, plantas estranhas e flores maravilhosas. As graciosas vozes de sereia de tuas frases, resplandecendo numa diversidade de cores, me atraíram cada vez mais adentro. A engenhosa dama que tocou magnificamente o *Trio* n. 1 a *mim*, o Mestre de Capela Kreisler, e diante de cujo piano ainda me sento e escrevo, permitiu-me enxergar claramente como somente aquilo que é oferecido pelo *espírito* deve ser estimado; todo o resto provém do mal.

Agora há pouco repeti de cor no piano algumas impressionantes modulações dos dois *Trios*. É bem verdade que o piano (*pianoforte*) continua sendo um instrumento mais propício à harmonia do que à melodia. A expressão mais refinada desse instrumento não consegue dar à melodia a vitalidade em mil nuances que o arco do violino ou o sopro dos metais é capaz de criar. O instrumentista luta em vão contra a dificuldade intransponível imposta pelo mecanismo que faz vibrar e soar as cordas com uma batida. Por outro lado, não há um só instrumento (com exceção da harpa, ainda muito mais limitada) que, como o piano, abrange com acordes plenos de notas o Reino da Harmonia e revela seus tesouros ao estudioso, nas mais maravilhosas formas e figuras. Se a fantasia do Mestre apreendeu todo um quadro de sons com ricos agrupamentos, luzes claras e sombreamento profundo, então ele pode trazê-la à vida no piano, fazendo-a emergir colorida e reluzente de seu mundo interior.

A partitura completa¹⁰⁶, esse verdadeiro livro musical de magia que em seus símbolos garante todas as maravilhas da Arte dos Sons, o coro misterioso dos mais diversos instrumentos, é reavivado no piano pelas mãos do Mestre. Uma peça bem apresentada a partir da partitura completa, com todas as vozes, é comparável à boa gravura em bronze feita a partir de uma

¹⁰⁶ No original: “vollstimmige Partitur” (Literalmente, “partitura com todas as vozes”). A apresentação gráfica da partitura completa ou grade para orquestra sinfônica (com as vozes, no caso de óperas, oratórios etc.) ainda estava em processo de desenvolvimento. Sua padronização ocorreria apenas em meados do século XIX.

grande pintura. O piano é, portanto, muitíssimo adequado para a improvisação, para a redução a partir da partitura completa, para sonatas individuais, acordes etc. Assim, os trios, quartetos, quintetos etc. – em que entram os instrumentos de cordas usuais – pertencem inteiramente ao domínio das composições para piano, porque, se compostas da forma correta, isto é, de fato para quatro vozes, cinco vozes etc., dependem inteiramente da elaboração harmônica, que impede por si mesma que instrumentos individuais se sobressaíam em passagens brilhantes.

Tenho uma verdadeira aversão a todos os concertos para piano, em sentido estrito do termo (os de Mozart e Beethoven não são tanto concertos, mas sim sinfonias com piano *obbligato*). Neles o virtuosismo individual do instrumentista deve ser explorado nas passagens de solo e na expressão da melodia. Porém, o melhor pianista no melhor instrumento esforça-se em vão por aquilo que o violinista, por exemplo, alcança com pouco esforço.

Depois do *tutti* uníssono de violinos e metais, todo solo soa rígido e apagado, e admira-se a habilidade dos dedos ou coisas do gênero, sem que a alma tenha sido realmente tocada.

Porém, como Mestre conseguiu apreender tão bem o espírito característico do instrumento e explorá-lo da forma mais apropriada!

Um tema *cantabile* e simples, porém fértil, que pode ser aproveitado nas mais variadas estruturas contrapontísticas, abreviações etc., está na base de todos os movimentos. Todos os temas secundários e todas as figuras estão intimamente relacionados com a ideia central, fazendo com que tudo se entrelace e se ordene em direção à mais elevada unidade entre todos os instrumentos. Assim é a estrutura do todo. Mas, nessa construção artificial, alternam-se em voos incessantes imagens maravilhosas, nas quais surgem alegria e dor, melancolia e deleite lado a lado e dentro um do outro. Figuras raras começam uma dança aérea, ora confluindo num ponto de luz, ora distanciando-se faiscantes e fulgurantes e então seguindo e perseguindo umas às outras em grupos variados. E, em meio a este reino espiritual descortinado, a alma enlevada escuta atenta o idioma desconhecido e compreende todos os mais misteriosos pressentimentos apreendidos por ela.

Apenas *aquele* compositor que consegue atingir o ânimo das pessoas por meio da Harmonia pode penetrar verdadeiramente em seus mistérios; para ele as proporções numéricas, que permanecem somente operações matemáticas mortas ao gramático sem gênio, são compostos mágicos dos quais ele faz emergir um mundo fantástico.

Apesar da tranquilidade que predomina principalmente no primeiro *Trio*, incluindo até mesmo o melancólico *Largo*, o gênio de Beethoven permanece sério e solene. É como se o Mestre quisesse dizer que nunca se pode falar de coisas profundas e misteriosas em palavras ordinárias, mas somente em palavras sublimes e maravilhosas, mesmo quando o espírito,

familiarizado com elas, se sente serena e alegremente elevado; a dança dos sacerdotes de Isis só pode ser um hino de grande júbilo.

Lá onde a música deve servir unicamente a si mesma e não a certa função dramática, a música instrumental deve deixar de lado todo tipo de divertimento insignificante, todo *lazzi* leviano¹⁰⁷. O ânimo profundo procura pelo pressentimento daquela felicidade que, vinda de uma terra desconhecida, é mais majestosa e mais bela do que aqui no mundo acanhado; que acende no peito uma vida interior cheia de encanto, uma expressão mais elevada do que aquela que míseras palavras, pertencentes apenas às enrijecidas paixões terrenas, podem proporcionar. Essa seriedade presente em toda Música instrumental e para piano de Beethoven bane todas as passagens vertiginosas em que ambas as mãos percorrem o piano de cima a baixo, todos os saltos estranhos, os *capriccios* burlescos, as notas erigidas até o alto dos céus com cinco e seis linhas suplementares, das quais estão repletas as composições para piano atuais.

Quando a questão é meramente a habilidade dos dedos, as composições para piano do Mestre não apresentam nenhuma dificuldade especial, visto que as poucas escalas rápidas, tercinas e coisas do gênero devem ser dominadas por todo instrumentista treinado. E ainda assim sua execução é bastante difícil. Alguns dos chamados virtuosos reprovam as composições para piano do Mestre com a acusação: “muito difícil!”, e ainda acrescentam: “e muito ingrato!”

No que tange a essa dificuldade, a execução correta e cômoda das composições de Beethoven exige nada menos que ele seja compreendido, que se adentre profundamente em seu ser, que na consciência da própria grandeza se tenha a ousadia de pisar no círculo das aparições mágicas conjuradas pela sua poderosa magia. Quem não sente essa grandeza dentro de si, quem não enxerga a sagrada Música senão como divertimento, como passatempo em horas vazias, útil para o estímulo momentâneo de ouvidos obtusos ou para a própria ostentação, que permaneça longe disso. Somente a alguém desse tipo cabe a acusação: “extremamente ingrato!” O verdadeiro artista vive apenas na obra que ele apreendeu e que agora apresenta segundo a intenção do Mestre. Ele recusa que sua personalidade de alguma forma se faça presente; todos os seus esforços são empregados para trazer à vida, brilhando em mil cores, todas as imagens e aparições grandiosas e graciosas que o Mestre encerrou com força mágica em sua obra, fazendo com que elas envolvam o ser humano em círculos luminosos e rutilantes e – inflamando sua fantasia, seu ânimo mais íntimo – o leve em rápidos voos ao longínquo Reino espiritual dos Sons.

¹⁰⁷ *Lazzi* (do italiano, “piadas”; singular: *Lazzo*) eram ações cômicas, na maior parte das vezes com mímicas, usadas na *Commedia dell'arte*.

5.

Reflexões extremamente dispersas

Título original: *Höchst zerstreute Gedanken*

Data da primeira publicação: 4-8.1.1814

Local de publicação: *Zeitung für die elegante Welt*

Composto de diversos fragmentos sobre a arte e o artista, este texto pode ser considerado uma “miniatura” da própria *Kreisleriana*. O leitor notará que, embora diferentes em muitos aspectos, as “reflexões dispersas” dialogam entre si e com os outros textos da coletânea, o que revela o ideal estético (nutrido não somente por Hoffmann, mas por vários românticos) de uma obra de arte cujos elementos heterogêneos e fragmentários formam um todo coeso. A unidade do todo a partir da heterogeneidade de suas partes é posta como programa estético no texto *Jacques Callot*, que abre o primeiro volume da *Fantasiestücke*. Vimos essa questão na análise da *Quinta Sinfonia*, em que Hoffmann aponta para a “íntima relação” entre as frases e temas de seus movimentos. Também em alguns dos fragmentos a seguir encontramos reflexões semelhantes, seja no comentário sobre a unidade entre a abertura e os atos da ópera em *Don Giovanni*, seja na reflexão sobre a correspondência entre cores e sons ou entre as artes, em especial entre música, pintura e arquitetura.

Mesmo quando ainda frequentava a escola, eu tinha o hábito de anotar algumas ideias que surgiam ao ler um livro, escutar uma música, observar uma pintura ou algo do gênero, ou também sobre qualquer coisa curiosa que me ocorria. Para tanto, havia mandado encadernar um pequeno livro e coloquei o título “Reflexões dispersas”. Meu primo, que morava comigo em um quarto e acompanhava meus esforços estéticos com uma ironia verdadeiramente maldosa, encontrou o livrinho e adicionou, ao “dispersas” do título, a palavrinha “extremamente”! Após ter em segredo me irritado o suficiente com meu primo e ter relido rapidamente aquilo que havia escrito, achei que – para meu grande desapontamento – muitas reflexões dispersas eram, de fato, extremamente dispersas; atirei o livro inteiro no fogo e prometi nunca mais escrever nada, mas sim digerir tudo internamente e deixar agindo, como deveria ser. Mas repasso minhas partituras e descubro, para meu não pequeno espanto, que agora, em anos bastante posteriores e, como é de se esperar, de mais sabedoria, cultivo o funesto hábito mais intensamente do que nunca. Pois não estão quase todas as páginas, quase todas as capas em branco rabiscadas com reflexões extremamente dispersas? Se um sincero amigo – quando eu de alguma forma tiver me despedido desta vida – considerar este meu espólio digno de algo e quiser mandar copiar e imprimir alguma coisa dele (como é de costume), peço-lhe a

misericórdia de atirar sem misericórdia as reflexões *muito* extremamente dispersas ao fogo; quanto às restantes, que mantenha, de certo modo como *captatio benevolentiae*¹⁰⁸, a legenda de estudante ao lado do acréscimo maldoso do primo.

Hoje em dia discute-se muito sobre nosso Sebastian Bach e sobre os antigos italianos e não se pôde de modo algum chegar a um consenso sobre quem seria superior. Sobre isso, um amigo espirituoso disse: “A música de Sebastian Bach está para a música dos antigos italianos assim como a Catedral de Estrasburgo está para a Basílica de São Pedro em Roma”¹⁰⁹.

Como essa imagem verdadeira e viva me impressionou de forma tão profunda! – Vejo nos motetos a oito vozes de Bach a construção audaz, maravilhosa, romântica da Catedral com todos os seus ornamentos fantásticos, que, se unindo artisticamente ao todo, se elevam imponentes e esplêndidos ao céu; da mesma forma, vejo nos cantos devotos de Benevoli e Perti¹¹⁰ as proporções puras, grandiosas da Basílica de São Pedro, que conferem a comensurabilidade até mesmo às maiores massas e elevam a alma ao preenchê-la com sagrado pavor.

Não apenas em sonho, mas também no estado de delírio que precede o adormecer, especialmente após escutar muita música, encontro uma correspondência das cores, sons e aromas. É como se todos, de forma igualmente misteriosa, fossem criados a partir do raio de luz e então se unissem em um concerto maravilhoso. O aroma do cravo vermelho-escuro age sobre mim com um especial poder mágico; sem pensar, mergulho em um estado onírico e escuto então ao longe, crescendo e novamente se esvaindo, os profundos sons do *bassethorn*¹¹¹.

¹⁰⁸ *Captatio benevolentiae*: expressão da retórica, que significa “conquista da benevolência”. Trata-se de um recurso usado para se conquistar a simpatia do leitor ou ouvinte.

¹⁰⁹ Na resenha de 1813 dedicada à *Missa em Dó Maior* de Beethoven, Hoffmann faz uma comparação semelhante, comparando, nesse caso, a catedral de Estrasburgo com as “composições fantásticas” de Mozart e Haydn, nas quais viveria o “puro romantismo” (Cf. HOFFMANN, 1967)

¹¹⁰ Orazio Benevoli (1605-1672): mestre de capela de várias igrejas, entre elas a Santa Maria Maggiore em Roma, e é considerado um dos principais nomes do barroco italiano, tendo composto diversas missas e motetes; Giacomo Perti (1661-1756): mestre de capela na Basílica de São Petrólio, em Bolonha, e regente na Academia Filarmônica de Bolonha. Compôs vários oratórios e óperas, além de missas e cantatas.

¹¹¹ *Bassethorn* (conhecido também como “cor de basset”, em francês, ou “corno di bassetto”, em italiano): instrumento da família da clarineta, afinado em fá. Seu registro é mais grave e seu timbre é mais “escuro”. Criado por volta de 1770, esse instrumento foi bastante utilizado por Mozart, mas posteriormente caiu em desuso (Cf. *Manual Ilustrado dos Instrumentos Musicais*, de L. Jenkins, 2009, p. 149).

Há momentos – principalmente quando imerso nas obras do grande Sebastian Bach – em que as proporções numéricas musicais, as regras místicas do contraponto suscitam em mim um horror profundo. – Música! – com misterioso arrepio, com pavor eu pronuncio o teu nome! – Sânscrito da Natureza articulado em sons! – O não-iniciado o repete balbuciando em sons infantis – o macaqueador herege afunda-se em seu próprio escárnio.

Sobre os grandes mestres contam-se frequentemente pequenas anedotas criadas tão infantilmente ou recontadas com ignorância tão estúpida que sempre quando as escuto me ofendo e me irrita. A historieta sobre a abertura do *Don Giovanni* de Mozart, por exemplo, é tão prosaicamente absurda que sempre me espanto como mesmo músicos – dos quais é esperado que possuam um pouco de entendimento – podem ousar contá-las, como aconteceu ainda hoje. Mozart teria adiado, dia após dia, a composição da abertura enquanto a ópera já estava pronta. Mesmo no dia anterior à apresentação, quando todos os preocupados amigos acreditavam que ele estivesse sentado em frente a sua escrivaninha, ele teria estado passeando alegremente. Enfim, de manhã cedinho no dia da apresentação, ele teria composto a abertura em poucas horas, de forma que as partes foram levadas ao teatro com a tinta ainda molhada. E então todos se enchem de espanto e admiração por Mozart ter composto tão rápido, sendo que essa admiração pode ser consagrada a qualquer copista apressado e veloz. Então, será que o Mestre não teria levado o *Don Giovanni* há muito tempo em sua alma – sua obra mais profunda, composta para seus amigos, ou seja, para aqueles que o compreendiam em sua intimidade? E será que em seu espírito ele não teria organizado e aprimorado o Todo, com todas as suas expressões majestosas cheias de personalidade, fazendo com que ele já estivesse ali como em uma fundição sem defeitos? Então, será que a abertura de todas as aberturas, na qual todos os motivos da ópera já estão indicados tão majestosa e vivamente, já não estaria tão pronta quanto o resto da obra no momento em que Mozart apanhou a pena para escrever?¹¹² Se tal anedota fosse verdadeira, então, com o atraso da escrita, Mozart provavelmente pregou uma peça em seus amigos, que teriam falado sempre da composição da abertura. Pois lhe deve ter parecido patética a preocupação de que ele poderia não encontrar a hora propícia para a atividade que era agora mecânica, a saber, a escrita da obra recebida no instante da consagração e apreendida no íntimo. Alguns quiseram achar no *Allegro* o vigilante Mozart acordando sobressaltado do

¹¹² Nesse trecho, vemos novamente a defesa da unidade da obra musical, em particular da ópera, com a antecipação de seus temas na abertura, o que era um procedimento novo na época (pelo menos fora da França) e que apenas há pouco tempo havia sido aceito (Cf. CHARLTON, 1989, p. 171).

sono em que ele teria caído sem querer enquanto compunha. Como existem pessoas tolas! Lembro-me que na apresentação do *Don Giovanni* alguém reclamava amargurado para mim de que a estátua e os demônios seriam pouquíssimo naturais. Perguntei sorrindo se ele então já não teria percebido que dentro do homem de branco se escondia um agente de polícia bastante esperto e que os demônios não seriam nada menos do que oficiais de justiça disfarçados; o inferno seria também nada menos que a prisão onde Don Giovanni seria confinado por causa de seus crimes e tudo deveria ser tomado como alegoria. Então ele estalou os dedos bastante contente, sorriu, se alegrou e teve pena dos outros que se deixavam enganar tão facilmente. Depois, quando falavam sobre as forças subterrâneas evocadas do Orco por Mozart, ele sorriu para mim de forma muitíssimo capciosa, em que eu retribuí igualmente. Ele pensava: “Nós sabemos o que sabemos!” E ele tinha toda razão!

Havia muito tempo que não me deleitava e me regozijava tanto como hoje à noite. Meu amigo entrou exaltado no quarto, correndo em minha direção, e anunciou que descobrira, em uma taberna do subúrbio, uma trupe de atores que encenava as grandes peças e tragédias. Nós fomos logo até lá e encontramos colado na porta do local um recado escrito que dizia, após a humilde e melancólica saudação da honrada Companhia de Teatro, que a escolha da peça dependia sempre do venerável público presente e que o dono se esforçaria por servir os honrados clientes sentados na frente com boa cerveja e tabaco. Dessa vez foi escolhida, segundo a sugestão do diretor, a *Johanna von Montfaucon*¹¹³. Surpreendi-me, porque a peça tem um efeito indescritível na forma como foi representada. Pois se pôde ver claramente que, na verdade, o poeta tinha em vista a ironia poética ou ainda ridicularizar o falso *pathos*, a poesia que não é poética. Neste sentido, a *Johanna* é uma das farsas mais divertidas que ele já escreveu. Os atores e atrizes haviam apreendido muito bem o sentido profundo da peça e organizado o cenário de forma louvável. Por exemplo, não foi mesmo uma ótima ideia que, ao Johanna pronunciar num desespero cômico as palavras “Que troveje!”, o diretor não poupasse despesas com colofônia¹¹⁴ e realmente fizesse com que trovejasse um pouco? Apesar do pequeno acidente na primeira cena – em que um castelo de aproximadamente seis pés, mesmo que construído de papel, caiu

¹¹³ *Johanna von Montfaucon*: peça popular de August von Kotzebue (1761-1819), encenada pela primeira vez em 1799 em Viena e cuja ação se passa na Idade Média. Numa resenha de 1814, Hoffmann critica os libretos de Kotzebue, principalmente em relação à estrutura e ao enredo, a “ideia do todo”, que no texto haveria um “demônio antimusical” do qual toda música fugiria: “posso afirmar que nunca meu íntimo esteve tão vazio de música quanto na leitura das óperas do Sr. K.” (Cf. HOFFMANN, 1967, p. 262)

¹¹⁴ “Colofônia” ou breu (no original, “Kolophonium”) era uma substância frequentemente utilizada no teatro na criação do efeito de chamadas ou de clarão causado por relâmpagos.

sem fazer qualquer barulho especial, tornando possível ver um barril de cerveja em cima do qual Johanna falava bastante afetuosa com o povo, ao invés de em cima de uma sacada ou à janela – as decorações estavam, mesmo assim, ótimas e espetaculares e as montanhas suíças foram igualmente tratadas com feliz ironia, segundo o sentido da peça. Do mesmo modo, o figurino também aludia à lição que o poeta quis dar aos pósteros-poetas por meio da representação de seus heróis. “Vede”, diz ele, “assim são os vossos heróis! Ao invés dos fortes e robustos cavaleiros dos belos dias de outrora, eles são os chorões e patéticos molengas da época atual que se comportam grosseiramente e acreditam que com isso já fizeram tudo!” Todos os cavaleiros que aparecem, o Estavajell, o Lasarra etc., usavam casacas comuns e tinham apenas um cinturão, bem como algumas penas nos chapéus. Desenrolou-se ainda um arranjo maravilhoso que merecia ser copiado pelos grandes palcos! Quero registrá-lo aqui para nunca o esquecer! Não pude admirar o suficiente a grande precisão na entrada e saída de cena, a harmonia do Todo, já que a escolha da peça havia sido deixada para o público e, portanto, a companhia tinha que dominar uma boa quantidade de peças sem nenhuma preparação especial. No final, num movimento cômico e, como se pôde notar, bastante involuntário de um ator no pano de fundo do cenário, percebi com olhos argutos que dos pés dos atores e atrizes saíam em direção à caixa do *souffleur*¹¹⁵ finas linhas que eram puxadas quando estes precisassem entrar ou sair do palco. Um bom diretor que queira que tudo ocorra no teatro segundo sua própria opinião e visão pessoal pode agora levar isso adiante. Assim como na cavalaria há para cada manobra os *chamados* com trompete, aos quais até mesmo os cavalos obedecem imediatamente, ele poderia criar diferentes puxões para cada pose, exclamação, grito, levantar e baixar de tom de voz etc., e aplicá-los proveitosamente junto ao *souffleur*.

Então o maior erro de um ator, a ser penalizado com a demissão imediata e com a morte civil, seria quando o diretor pudesse lhe acusar com razão de ter *saído da linha*, e o maior elogio a uma apresentação seria quando ele dissesse que *tudo seguiu linha por linha*.

Grandes poetas e artistas são também sensíveis à censura de seres inferiores e gostam até demais de serem elogiados, bem tratados, mimados. Acreditais, pois, que aquela vaidade que tão frequentemente vos acomete poderia habitar almas elevadas? Mas toda palavra amigável, todo esforço benevolente acalenta a voz interior que adverte incessantemente o verdadeiro artista:

¹¹⁵ *Souffleur* (do verbo francês “souffler”, sussurrar) ou “ponto” é o funcionário no teatro que durante a peça sussurra as falas aos atores, em caso de esquecimento, e os auxilia na movimentação no palco.

“Teu voo é ainda tão rasteiro, ainda tão tolhido pelas forças terrenas – bata com vigor as asas e eleva-te às estrelas luminosas!” – E levado pela voz, o artista constantemente vagueia e não consegue encontrar seu lar, até o apelo dos amigos guiá-lo novamente a todos os lugares.

Ao ler na Biblioteca Musical de Forkel a crítica baixa, injuriosa sobre a *Iphigenia in Aulis* de Gluck, meu ânimo é revirado pelas mais estranhas sensações¹¹⁶. Fico imaginando que o grande e majestoso homem, ao ler tal baboseira absurda, tenha sido acometido por um sentimento incômodo como alguém que passeia em um lindo parque por entre flores e botões e é atacado por cães que gritam, latem e que, sem conseguirem causar a ele o menor dano que seja, lhe são, porém, insuportavelmente desagradáveis. Mas da mesma forma que, após a vitória ter sido conquistada, gostamos de ouvir sobre os apertos e os perigos passados, justamente porque eles aumentam ainda mais seu esplendor, assim também se erguem a alma e o espírito, ainda observando os monstros que sucumbem em sua própria humilhação e sobre os quais o Gênio balança a bandeira da vitória. Consolai-vos, os não reconhecidos, vós que vos curvais à leviandade e à injustiça do espírito da época: a vós está prometida a indubitável vitória e ela é eterna, já que a batalha exaustiva é apenas transitória.

Conta-se que, depois que a querela entre os gluckistas e piccinistas esfriara um pouco, algum distinto admirador da arte conseguiu trazer Gluck e Piccini a um sarau. Então, o sincero alemão, ao ver terminada a briga maldosa, teria revelado todo o seu mecanismo de composição, todo o seu segredo de como elevar e tocar as pessoas, em especial os franceses mimados¹¹⁷: melodias em antigo estilo francês – elaboração alemã. Era isso. Mas ainda assim Piccini – sensato,

¹¹⁶ Trata-se, provavelmente, de referência a uma resenha publicada no primeiro volume da *Musikalisch-kritische Bibliothek* de Forkel, sobre o livro de Friedrich Riedel *Ueber die Musik des Ritters Christoph von Gluck* (1775). Em agosto de 1810, Hoffmann já havia escrito sua resenha sobre a ópera *Iphigenia in Aulis* (1774), de Christoph Willibald Gluck (1714-1787) e, mais tarde, voltaria a defender a qualidade de suas óperas no ensaio *Über einen Ausspruch Sacchini's, und über den sogenannten Effekt in der Musik* (1814) e se reportaria novamente à crítica mencionada no texto *Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis Oper Olympia* (1820).

¹¹⁷ Durante o século XVIII, houve em Paris uma série de querelas acerca da ópera: no início do século, travou-se uma disputa entre a ópera francesa e a italiana quanto à primazia dos estilos, devido ao sucesso de óperas italianas na França. Mais tarde, por volta de 1750, a disputa volta a aflorar na chamada “querela dos bouffons” e, vinte anos depois, dá-se o conflito entre os defensores de Gluck e de Niccolò Piccinni (1728-1800), conhecido como a “querela dos gluckistas e piccinistas”. Gluck é contratado pelo *Opéra de Paris* para compor seis óperas e implementa sua reforma da *opera seria*, começando em 1774 com a ópera *Iphigénie en Aulide* (ou, em alemão, *Iphigenie in Aulis*). Piccinni chega em Paris em 1776, atendendo a demanda pelo estilo de ópera italiana, e é então que se reinicia a discussão entre os apoiadores da ópera francesa, com a figura de Gluck, e da ópera italiana, com Piccinni.

sensível, grande ao seu modo (seu coro dos sacerdotes da noite em *Dido* ressoa em meu íntimo com suas notas arrepiantes) – não escreveu *Armide* e *Iphigenia*, como o fez Gluck! Basta, pois, saber exatamente como Rafael criou e realizou suas pinturas para ser também um Rafael?

Nenhuma conversa sobre a Arte podia surgir hoje. Nem mesmo a divina conversa fiada sobre nada com nada que eu gosto tanto de ter com as damas, já que para mim ela é como o acompanhamento aleatório a uma melodia secreta, mas claramente pressentida por todos – nem mesmo isso queria engrenar: tudo levava à política. Alguém disse que o ministro R. teria se recusado a escutar os concertos na Corte de S. Agora sei que tal ministro de fato é totalmente surdo de um dos ouvidos e no momento surgiu diante de meus olhos uma imagem em traços grotescos que não me largou a noite toda. Via o tal ministro rígido de pé no meio do quarto; o reles comerciante da cidade tal encontra-se infelizmente do lado surdo e o outro, do lado que escutava! Então eles faziam uso de todos os meios imagináveis, todos os estratagemas e histórias, um para fazer com que a Excelência se virasse, o outro com que a Excelência permanecesse parada, pois o sucesso da coisa dependia apenas disso. Mas a Excelência permanece fincada em seu lugar como um carvalho alemão; e a sorte está do lado daquele que se encontra do lado que escuta.

Qual artista alguma vez se afligiu por causa de acontecimentos políticos do dia? – ele vivia apenas para a sua Arte e apenas nela seguia pela vida; mas uma época difícil e azarada apoderou-se com punhos de ferro das pessoas e a dor tira dele sons que antes lhe eram desconhecidos.

Fala-se tanto da inspiração forçada pelos artistas por meio da fruição de bebidas fortes – são citados músicos e poetas que só podem trabalhar assim (pintores ficaram livres da acusação, até onde sei). Não acredito nisso, mas é certo que exatamente no estado de espírito feliz, quero dizer, na constelação favorável, quando o espírito passa da *incubação* para a *criação*, é que a bebida alcoólica promove a reviravolta mais intensa das ideias. Não é uma imagem muito nobre, mas a fantasia é para mim como uma roda de moinho que é movida mais rapidamente quando a corrente passa com maior força – o homem despeja vinho e a engrenagem em seu interior gira mais veloz! É magnífico que um nobre fruto contenha o segredo de como dominar o espírito

humano em suas ressonâncias mais íntimas de forma tão maravilhosa! – Mas o que nesse instante fumeja no copo diante de mim é uma certa bebida que é como um forasteiro cheio de mistérios que troca de nome por todos os cantos para permanecer desconhecido. Ela não tem uma denominação geral e é criada pelo processo de incendiar conhaque, araca e rum e fazer com que o açúcar disposto em uma grelha em cima do copo pingue dentro dele¹¹⁸. A preparação e a fruição moderada dessa bebida têm para mim algo de benéfico e aprazível. Quando a chama azul cintila em direção ao alto, vejo como as Salamandras sobem flamejando e faiscando e lutam contra os Espíritos da Terra que vivem no açúcar. Estes resistem bravamente; eles crepitam através do inimigo em luzes amarelas, mas o poder é muito grande: eles afundam estalando e sibilando. Os Espíritos da Água fogem, rodopiando para cima no vapor, enquanto os Espíritos da Terra abatem as Salamandras exaustas e as consomem no seu próprio reino; mas também elas sucumbem e pequenos espíritos recém-nascidos e atrevidos irradiam para o alto em vermelho flamejante. Nascidos da queda de Salamandras e Espíritos da Terra, eles têm o fervor daqueles e a força resistente destes. Se for realmente aconselhável derramar bebida alcóolica na roda interna da fantasia (do que estou convencido, já que há para o artista, imediatamente após o impulso veloz de ideias, certo bem-estar, uma alegria que facilita o trabalho), então poder-se-ia estabelecer devidamente certos princípios em relação às bebidas. Assim, no caso da música sacra, por exemplo, eu sugeriria vinhos antigos do Reno e da França; para a *opera seria*, vinhos borgonheses muito finos; para a ópera cômica, champanhe; para canções, vinhos italianos ardentes; já para uma composição extremamente romântica, como é a de *Don Giovanni*, uma taça moderada justamente dessa bebida criada de Salamandra e Espírito da Terra! – Porém deixo que cada um forme sua opinião e somente acho necessário observar, para mim mesmo, que o Espírito, nascido da luz e do fogo subterrâneo, domina o ser humano com tamanho atrevimento que chega a ser até mesmo perigoso. Não se deve confiar em sua afabilidade, visto que ele muda rapidamente a feição e, ao invés do benéfico e agradável amigo, torna-se o terrível tirano.

Hoje contaram a famosa anedota sobre o velho Rameau¹¹⁹. Dirigindo-se ao clérigo que o exortava à penitência na hora de sua morte com toda sorte de palavras duras e hostis e que não conseguia parar de pregar e gritar, ele teria dito seriamente: “Mas como pode Vossa

¹¹⁸ O preparo descrito assemelha-se ao da bebida *Feuerzangenbowle* (lit. ponche de alicates de fogo), ainda hoje consumida na Alemanha e na Áustria, especialmente em festas de final de ano.

¹¹⁹ Jean-Philippe Rameau (1683-1764), compositor e teórico francês.

Reverendíssima cantar tão desafinado!” Não pude aprovar as gargalhadas das minhas companhias, pois para mim a história tem algo de extremamente tocante! O velho Mestre da Arte musical, tendo se despedido de quase tudo terreno, tinha dedicado seu espírito completamente à divina música, de modo que toda impressão sensível vinda do exterior lhe era apenas uma dissonância que, interrompendo a harmonia pura que preenchia seu íntimo, o agonizava e retardava seu voo para o Mundo da Luz.

Em nenhuma outra Arte a teoria é tão fraca e insuficiente quanto na Música. As regras do contraponto se referem naturalmente apenas à estrutura harmônica. Uma frase trabalhada corretamente segundo essas regras é como o desenho do pintor esboçado corretamente segundo as regras da proporção. Mas no que tange à coloração, o músico está bastante desamparado; pois *isso* é a orquestração¹²⁰. Já em razão da imensa variedade de frases musicais é impossível ousar *uma regra sequer*. Mas, amparado por uma fantasia viva, depurada pela experiência, pode-se muito bem dar indicações que, estabelecidas sistematicamente, eu as chamaria de Mística dos Instrumentos. A arte de atuar em pontos apropriados, ora com toda a orquestra, ora com instrumentos individuais, é a *perspectiva musical*. Da mesma maneira, a música pode mais uma vez emprestar da pintura a expressão *tom*, e diferenciá-la de *tonalidade*. No segundo e mais elevado sentido, o *tom de uma peça* seria então seu caráter mais profundo, expresso por meio do tratamento especial do canto, do acompanhamento das figuras e melismas que se ajustam entre si.

É igualmente difícil fazer um bom último ato e uma cadência final eficiente. Ambos são geralmente cheios de firulas e a acusação “ele não consegue chegar a uma conclusão” é quase sempre bem merecida. Aos poetas e músicos não seria um mau conselho de que ambos, o último ato e o *finale*, sejam feitos *primeiro*. A abertura, assim como o prólogo, precisa necessariamente ser feita por último.

¹²⁰ O termo utilizado por Hoffmann é *Instrumentierung*, que designa a combinação de instrumentos ou grupo de instrumentos em qualquer tipo de obra musical. Em se tratando de obras para orquestra, não é “equivalente” ao termo “instrumentação”, que em português se refere geralmente ao estudo das características de cada instrumento.

6.

O maquinista perfeito

Título original: *Der vollkommene Maschinist*

Data da primeira publicação: 1814

Local de publicação: *Fantasiestücke* (vol. 1)

A partir de suas experiências na regência e produção de óperas, Hoffmann defende a necessidade de se criar a ilusão no teatro e na ópera através do chamado “Efeito Total” [Totaleffekt], ou seja, da unidade entre todos os elementos visuais e sonoros. O título alude à obra *Der vollkommene Capellmeister* [o mestre de capela perfeito], tratado de composição musical escrito por Johann Mattheson e publicado em 1739. Trata-se, portanto, de uma espécie de tratado, direcionado ao maquinista do teatro, responsável pelos efeitos especiais, bem como ao chamado decorador [Dekorateur], responsável pelo cenário e pelo figurino. Em tom irônico, sugere-se que estes deveriam se unir contra o compositor e o poeta (ou libretista) e evitar todo e qualquer efeito de ilusão, livrando o público do risco de caírem nas armadilhas da fantasia. Novamente, Hoffmann apresenta uma reflexão sobre a unidade na obra de arte, aqui especificamente na ópera, já que seria por meio da perfeita união entre música, texto e efeitos sonoros e visuais que podemos adentrar no “reino romântico da fantasia”.

Quando ainda era regente na ópera de ***, meus gostos e minhas inclinações me conduziam frequentemente ao teatro. Ocupava-me muito do cenário e da maquinaria e, no longo tempo em que observava em silêncio tudo o que via, germinavam-me resultados que eu gostaria de revelar em um pequeno tratado sob o título “O maquinista perfeito, de Johannes Kreisler etc.”, para o usufruto de decoradores e maquinistas, bem como do público em geral. Mas, como costuma acontecer no mundo, o tempo amortece a mais intensa das vontades e quem sabe se, no ócio apropriado que a importante obra teórica exige, terei disposição para realmente escrevê-la. Para, então, salvar do naufrágio pelo menos os primeiros princípios da magnífica teoria inventada por mim, suas ideias mais primorosas, escreverei, mesmo que de forma rapsódica, o tanto quanto me for possível, e assim penso também: *Sapienti sat!*¹²¹

Primeiramente, devo à minha estadia em *** o fato de ter me curado completamente de muitos enganos perigosos em que me afundava até então, bem como de ter perdido completamente o infantil apreço pelas pessoas que considerava então grandes e geniais. Ao lado de uma dieta intelectual rigorosa, mas muito salutar, minha saúde se deve (como me havia sido aconselhado) ao consumo assíduo da água extremamente clara e pura, que jorra – não, melhor

¹²¹ *Sapienti sat*: “para o sábio é suficiente” ou “ao bom entendedor, meia palavra basta”.

dizendo – que flui leve e silenciosamente de muitas fontes em ***, principalmente perto do teatro.

Assim, com verdadeira vergonha íntima, penso ainda no apreço, na veneração infantil que eu nutria pelos decoradores bem como pelos maquinistas do Teatro de **. Ambos partiam do mais tolo princípio de que o cenário e a maquinaria deveriam intervir imperceptivelmente na poesia e então, através do efeito total, o espectador deveria ser levado do teatro para a fantástica terra da poesia, como em asas invisíveis. Eles diziam que não bastaria utilizar cenários ordenados com profundo entendimento e gosto refinado, visando o máximo de ilusão; máquinas que agem no espectador com força mágica e inexplicável. Mas, principalmente, seria também necessário evitar tudo, mesmo algo insignificante, que fosse contrário ao efeito total. Não se trataria de um cenário posto de forma contrária à intenção do poeta; não – muitas vezes apenas uma árvore que aparece no momento errado, mesmo uma única corda pendurada destruiria toda a ilusão. Eles diziam ainda que – por meio de proporções grandiosas, de uma simplicidade nobre, da supressão artística de todos os recursos – é muito difícil comparar as dimensões fictícias do cenário com as reais (por exemplo, com as pessoas no palco) e assim descobrir o artifício de manter o espectador em sua ilusão reconfortante escondendo completamente o mecanismo das máquinas. Assim, até mesmo poetas, que em geral gostam de entrar no reino da fantasia, teriam dito: “Então os senhores acreditam que suas montanhas e palácios em telas de pano, suas frágeis tábuas pintadas nos iludem por um momento sequer? Que sua importância é tão grande?” – então tudo seria sempre culpa das limitações e inabilidades dos colegas pintores e construtores. Em vez de apreender seu trabalho em sentido poético elevado, eles teriam rebaixado o teatro a um patético teatro em miniatura, não importa quão grande fosse (o que, na verdade, não é tão relevante quanto se pensa). Na verdade, as florestas densas e lúgubres, as intermináveis colunatas, as catedrais góticas de tal decorador também tinham um efeito maravilhoso. Não lembrava nem um pouco pinturas ou telas; os trovões subterrâneos do maquinista, seus desmoronamentos, por sua vez, preenchiam o ânimo com horror e pavor; suas máquinas voadoras flutuavam leves e perfumadas.

Mas Céus! Como essas boas pessoas tinham, apesar de suas ninharias de sabedoria, uma linha de raciocínio completamente errada! Talvez, ao lerem isso, elas deixem de lado suas fantasias claramente nocivas e, como eu, voltem à razão. Gostaria de me dirigir agora a elas e lhes falar do gênero de representação teatral no qual se é mais exigente em relação a suas artes – quero dizer, a ópera! – Apesar de na verdade ter em mente apenas os maquinistas, os decoradores podem também aprender seu quinhão. Logo:

Caros senhores!

Caso ainda não tenham notado, gostaria de lhes revelar que poetas e músicos se encontram em uma união extremamente perigosa contra o público. Pois eles têm em vista nada menos do que retirar o espectador do mundo real, onde este está muito confortável, e então, ao separá-lo completamente de todos os seus conhecidos e amigos, atormentá-lo com todas as sensações e paixões possíveis, extremamente prejudiciais à saúde. Este deve rir, chorar, assustar-se, ter medo, apavorar-se, segundo a vontade deles; em poucas palavras, deve dançar conforme a sua música, como se costuma dizer. Quase sempre suas más intenções são bem sucedidas e as infelizes consequências de sua influência perniciosa já foram vistas inúmeras vezes. Se muitos de fato acreditaram por um momento nesse negócio fantástico no teatro, não lhes ocorreu sequer uma vez que as personagens não falam como as demais pessoas decentes, mas cantam. Muitas moças passaram noites, e mesmo alguns dias, sem conseguir tirar da mente as aparições devidamente conjuradas pelos poetas e pelos músicos e, portanto, sem conseguir tricotar ou bordar sensatamente.

Mas quem deve impedir esse disparate? Quem deve agir de tal forma que o teatro permaneça um descanso sensato; que tudo permaneça quieto e tranquilo; que nenhuma paixão psíquica ou física doentia seja suscitada? Quem deve fazê-lo? Ninguém menos que os senhores, meus caros! Aos senhores cabe a doce obrigação de se unirem contra os poetas e os músicos em prol da humanidade culta. Lutem corajosamente, a vitória é certa! Os senhores têm meios de sobra à sua disposição! O primeiro princípio do qual todos os seus esforços devem partir é: guerra ao poeta e ao músico; destruição de sua intenção maldosa de envolver o espectador com suas ilusões e de levá-lo para fora do mundo real. Disso resulta que, no mesmo grau em que tais pessoas utilizam de tudo o que é possível para fazer com que o espectador esqueça de que está no teatro, os senhores devem insistentemente lembrá-lo do teatro por meio de uma ordenação adequada do cenário e da maquinaria.

Os senhores já não me compreenderam? Seria necessário lhes dizer mais? Mas sei que estão tão presos às suas fantasminhas que, mesmo no caso de terem admitido meu princípio por correto, os senhores não teriam às mãos os meios mais simples que conduzem maravilhosamente ao objetivo intencionado. Portanto, devo dar-lhes, como se costuma dizer, um empurrãozinho. Os senhores não imaginam, por exemplo, que efeito irresistível tem um cenário introduzido erroneamente. Se aparece uma parte do quarto ou do salão em uma cripta sombria e a *Prima Donna* lastima-se do confinamento e do cárcere nas mais comoventes notas, então o espectador ri em segredo. Pois ele sabe que basta o maquinista acionar a campainha e

o cárcere acaba, visto que atrás já se encontra o alegre salão. Ainda melhor são as bambolinas¹²² colocadas de forma errada e as cortinas intermediárias aparecendo em cima, já que elas tiram de todo o cenário a chamada Verdade, que é aqui a ilusão mais prejudicial.

Existem casos, entretanto, em que poetas e músicos sabem tão bem aturdir os espectadores com suas artes infernais que estes não se dão conta de tudo. Completamente extasiados, como se estivessem em outro mundo, se entregam à isca sedutora do fantástico. Isso ocorre especialmente nas grandes cenas, talvez até mesmo com a participação de coros. Nessa situação desesperadora existe um recurso que sempre atingirá o objetivo intencionado. De forma bastante inesperada, em meio a um coro lúgubre agrupado às personagens principais num momento de enorme aflição, por exemplo, os senhores deixam cair de repente uma cortina intermediária, fazendo com que todas as pessoas em cena fiquem perplexas e se debandem, deixando os que estão no cenário de fundo totalmente incomunicáveis com aqueles que se encontram no proscênio. Recordo-me de ter visto em um *ballet* esse artifício sendo utilizado de forma eficaz, embora aplicado não tão corretamente. A *Prima Ballerina* apresentava um lindo solo, enquanto os figurantes estavam agrupados de um lado. Justamente quando ela permanecia no fundo do palco em uma posição magnífica e os expectadores não cansavam de exaltá-la, o maquinista deixou cair de repente uma cortina intermediária que a tirou de uma só vez dos olhos do público. Mas, infelizmente, era uma sala com uma grande porta no centro. Antes que pudéssemos nos dar conta do ocorrido, a resoluta bailarina atravessa a porta saltitando graciosamente e retoma seu solo, quando então a cortina intermediária sobe novamente, para o consolo dos figurantes. Aprendam com isso que a cortina intermediária não deve possuir nenhuma porta e deve, além do mais, contrastar fortemente com o cenário. Um pano de fundo de rua em um deserto pedregoso ou uma floresta sombria em um templo servirá muito bem.

Principalmente em monólogos ou árias engenhosas, é também bastante útil que uma bambolina caia ou um pano de fundo ameace desabar no palco ou realmente desabe. Pois, além de a atenção dos espectadores ser desviada da situação da peça, também a *Prima Donna* ou o *Primo Uomo*, que no instante talvez estivesse no palco e corresse perigo de ser gravemente ferido, estimula uma participação maior e ativa do público. Se no fim ambos cantarem mal, eles dizem: “pobre senhora, pobre homem, é por causa do susto que passaram”, e então todos aplaudem veementemente! Pode-se alcançar essa mesma finalidade, isto é, desviar a atenção dos espectadores das personagens da história para a personalidade dos atores, fazendo com que todos os andaimes do palco desmoronem. Isso me faz lembrar que numa apresentação de

¹²² Bambolinas (no original, *Soffitten*) são faixas de pano, geralmente pretas, que servem de acabamento para o palco, escondendo equipamentos e luzes presentes em sua parte superior.

*Camilla*¹²³ a passarela praticável e a escada que levam à cripta subterrânea desmoronaram no exato momento em que todos aqueles que chegavam apressados para salvar Camilla se encontravam bem ali em cima. Houve gritos, berros, lamentos do público e quando, enfim, foi anunciado do palco que ninguém havia sofrido danos significativos e que a ópera seria continuada, seu final foi assistido com enorme interesse. Porém, como é correto, isso não se deveu às personagens da peça, mas sim aos atores levados ao medo e espanto.

Por outro lado, é inadequado colocar os atores em perigo por detrás da cortina, pois todo o efeito é nulo se tudo não ocorre diante dos olhos do público. Portanto, as casas e as sacadas, de cujas janelas as personagens olham e onde as discussões ocorrem, devem ser construídas o mais baixo possível, de forma que para subir não sejam necessários nenhuma escada ou andaime muito elevado. Normalmente, aquele que acabou de falar da janela sai depois pela porta. E, para lhes mostrar a minha prontidão em compartilhar meus conhecimentos acumulados para o benefício dos senhores, apresento-lhes as dimensões de tal casa praticável com janela e porta, tal como foram usadas nos teatros em ***. Altura da porta: 5 pés. Distância até a janela: ½ pé. Altura da janela: 3 pés. Distância até o teto: ¼ de pé. Teto: ½ pé. Ao todo são 9 ½ pés¹²⁴. Nós tivemos um ator um tanto alto que, ao fazer o Bartolo no *Barbeiro de Sevilha*¹²⁵, precisava apenas subir em um banquinho para olhar através da janela. Certa vez, quando a porta se abriu acidentalmente embaixo, pôde-se ver suas longas pernas vermelhas. E, então, a única preocupação do público era como ele iria fazer para passar pela porta. Não seria útil adaptar as casas, torres, castelos ao tamanho dos atores?

É muito inadequado assustar os espectadores com um trovão repentino, um disparo ou algum outro estrondo repentino. Lembro-me ainda bem, meu caro Maquinista, de seu maldito trovão que rugia intenso e tenebroso como se viesse das profundezas das montanhas. Mas para que serve isso? Por acaso não sabe o senhor que um trovão muito mais gracioso pode ser produzido batendo os dois punhos num pelame de bezerro estirado em uma moldura? Ao invés de usar as chamadas máquinas de canhões ou atirar de fato, deve-se bater com força a porta do guarda-roupa. Com isso ninguém vai se assustar muito. Mas para proteger o espectador também do mínimo susto, o que faz parte dos deveres mais supremos e sagrados do maquinista, o seguinte procedimento é infalível. Quando soa um disparo ou é feito um trovão, geralmente

¹²³ *Camilla ossia il Sotterraneo: dramma serio-giocosso per musica* (1799) é uma ópera do compositor Ferdinando Paer (1771-1839) e do libretista Giuseppe Carpani (1751-1825).

¹²⁴ 9 ½ pés: em ambas as edições, de 1814 e 1819, consta o mesmo “erro” de soma.

¹²⁵ *Barbeiro de Sevilha* (título original: *Il Barbiere di Siviglia*) é uma *opera buffa* de Giovanni Paisiello (1740-1816), a partir do libreto de Giuseppe Petrosellini (1727-1799), estreada em 1782. É, portanto, anterior à ópera de Rossini, de 1816.

algum personagem grita no palco: “O que é isso? Que barulho! Que estrondo!”. Basta que o maquinista espere sempre primeiro por essas palavras e somente então faça disparar ou trovejar. Além do fato de o público ser devidamente alertado por meio dessas palavras, há também a comodidade de que os funcionários do teatro podem assistir tranquilamente à peça e não precisam fazer nenhum sinal especial para a operação necessária, já que a exclamação do ator ou cantor já lhes serve de sinal. Assim, no momento certo, eles podem atirar a porta do guarda-roupa ou bater com os dois punhos na pele de bezerro. O trovão dá um sinal para relampejar ao funcionário que está a postos como *Jupiter Fulgurans* com o seu trompete de latão¹²⁶. Visto que algo pode facilmente pegar fogo no urdimento, ele deve estar embaixo na bambolina e de tal modo perto do público que todos possam ver as chamas e, se possível, também o trompete, para que não restem dúvidas desnecessárias sobre como a coisa do relâmpago é feita. O que eu disse acima sobre o disparo serve também para o soar do trompete, a entrada da música etc.

Já falei de seu sutil trabalho aéreo, meu caro Maquinista! Mas por acaso é certo fazer uso de tanta reflexão, de tanta arte para dar à fraude a aparência da verdade, para que então o espectador acredite de bom grado na aparição celeste que paira em um nimbo de nuvens reluzentes? Mas até mesmo aqueles maquinistas que partem de princípios mais corretos acabam incidindo em outro erro. Eles deixam os fios devidamente à vista, mas fios tão finos que o público acaba por sofrer de inúmeros receios de que a divindade, o gênio etc. caia e quebre o braço ou a perna. A carruagem aérea ou a nuvem deve, portanto, estar pendurada por quatro fios bem grossos pintados de preto e ser levada para cima ou para baixo por meio de solavancos. Pois, dessa forma, mesmo a partir de assentos mais afastados, o espectador pode ver claramente o equipamento de segurança e julgar adequadamente a sua resistência, ficando tranquilo em relação ao percurso celeste.

O senhor certamente se envaideceu de seus mares ondulantes e espumosos, de seus lagos com reflexos ópticos. Decerto acreditou festejar o trinfo de sua arte, ao ter conseguido fazer refletir temporariamente as pessoas que caminham na ponte sobre o lago. É até verdade que esse último feito lhe conferiu alguma admiração. Entretanto, como já demonstrei, sua linha de raciocínio estava completamente errada! Um mar, um lago, um rio, em suma, toda água será mais bem representada da seguinte forma. São arranjadas duas tábuas, tão extensas quanto a largura do palco; seu lado superior deve ser provido de pontas e pintado de azul e branco, na forma de pequenas ondazinhas. Essas tábuas são penduradas uma atrás da outra por meio de cordas, numa altura que permita que o lado inferior toque um pouco o chão. Elas devem ser

¹²⁶ Trompete de latão: instrumento constituído de um recipiente de metal com substância inflamável, usado pelo maquinista na criação do efeito de clarão, por meio de um sopro no orifício do tubo acoplado.

então movimentadas para lá e para cá e, assim, o ruído rangente que causam ao roçar o chão significa o bater das ondas.

Sr. Decorador, o que devo dizer de suas luas lúgubres e misteriosas, se um maquinista competente é capaz de transformar qualquer pano de fundo em uma lua? Corta-se um buraco redondo em uma tábua quadrada, cola-se um papel e coloca-se uma luz na caixa pintada de vermelho, localizada atrás do mesmo. Esse mecanismo é baixado por meio de duas cordas grossas pintadas de preto e vejam só! É um luar!

Não estaria também completamente de acordo com o objetivo intencionado se – quando o público estiver em grande comoção – o maquinista sem querer fizer com que um dos grandes malfeitores caia no alçapão, cortando de uma vez toda nota que poderia colocar o espectador em uma extravagância ainda maior? Quanto à queda, gostaria ainda de observar que somente em caso extremo, ou seja, quando se está em jogo salvar o público, o ator pode ser colocado em perigo. Caso contrário, deve-se poupá-lo por meio de todos os recursos possíveis e somente fazê-lo cair quando ele se encontrar em posição e equilíbrio adequados. Mas já que ninguém além do próprio ator é capaz de saber disso, é errado fazer com que o *souffleur* dê o sinal com o sino. É bem melhor que o próprio ator, seja ele subtraído por forças infernais, seja desaparecendo como espírito, dê o sinal por meio de três ou quatro batidas fortes no chão com o pé e então desça de forma lenta e segura nos braços do funcionário do teatro que estiver embaixo. Espero que os senhores tenham me entendido bem agora e que ajam segundo o raciocínio correto e segundo os exemplos oferecidos por mim, visto que toda apresentação oferece mil oportunidades de vencer a luta contra o poeta e o músico.

Ao senhor, meu caro Decorador, aconselho ainda de passagem a não enxergar as bambolinas como um mal necessário, mas sim como o principal elemento, e a considerar, o máximo possível, cada uma como um todo fechado em si, desenhando nelas muitos detalhes. Em um cenário de rua, por exemplo, cada bambolina deve constituir uma casa saliente de três a quatro andares. Quando então as janelinhas e portinhas no proscênio forem tão pequenas que ficará claro que nenhuma das personagens presentes no palco poderia viver ali, por alcançarem quase o segundo andar, mas apenas uma raça liliputiana poderia entrar por essas portas e olhar através dessas janelas, então o grande objetivo que o decorador deve ter sempre em mente terá sido alcançado de forma mais fácil e graciosa por meio dessa suspensão de toda ilusão.

Se, ao contrário das expectativas, o princípio sobre o qual erijo toda a minha teoria da cenografia e maquinaria não lhe sejam aceitáveis, meus senhores, então preciso lhes atentar para o fato de que antes de mim um homem muito mais respeitável e digno apresentou a mesma coisa *in nuce*. Refiro-me a ninguém menos que o bom mestre tecelão Bottom, que também tenta

resguardar o público de qualquer medo, temor, em suma, de qualquer exaltação, na tragédia extremamente trágica de Píramo e Tisbe¹²⁷. A diferença é que tudo aquilo que os senhores devem realizar de essencial ele transfere à garganta que deve igualmente dizer no prólogo que as espadas não ocasionariam nenhum dano, que Píramo não morreu realmente e que na verdade Píramo não é Píramo, mas sim Bottom, o tecelão. Deixem que as palavras de ouro do sábio Bottom entrem em seus corações, proferidas ao se referir a Snug, o marceneiro, que deve representar um terrível leão:

“Sim, vós precisais mencionar seu nome, e seu rosto precisa ser visto por debaixo da juba do leão, e ele mesmo precisa falar assim ou mais ou menos assim: ‘Honradas senhoras ou honradíssimas senhoras, gostaria de pedir-vos, ou gostaria de solicitar-vos, ou gostaria de implorar-vos que não tenhais medo, não tremais. Dou minha vida pela vossa! Se vós pensardes que vim aqui como um leão, estaria arriscando minha pele. Não, não sou nada parecido com um leão; sou um homem como os outros’. E então deixais que ele lhes revele seu nome e lhes diga simplesmente que ele é Snug, o marceneiro”.

Presumo que os senhores tenham algum senso de alegoria e, portanto, encontrarão facilmente o meio de seguir também em sua arte o raciocínio apresentado por Bottom, o tecelão. A autoridade sobre a qual me apoio me resguarda de qualquer mal-entendido. Assim, espero que eu tenha semeado uma boa semente que dê talvez origem a uma Árvore do Conhecimento.

¹²⁷ Referência ao terceiro ato da peça de Shakespeare *Sonho de uma noite de verão*, em que há o ensaio de uma peça teatral, “Píramo e Tisbe”, cuja história foi contada por Ovídio em suas *Metamorfoses*.

Considerações finais

Tendo como ponto de partida o reconhecimento da relevância e da singularidade da crítica musical de E.T.A. Hoffmann – que, sobretudo nos textos da *Kreisleriana*, foi elaborada por meio da linguagem literária – e da lacuna existente na recepção desse aspecto de sua obra no Brasil, identificamos a necessidade de produzir uma tradução que cumpra o objetivo de divulgar, no contexto acadêmico brasileiro, as reflexões sobre música desenvolvidas nos textos da coletânea. Portanto, já na escolha inicial de tradução da obra, partimos do olhar ao texto de partida e de outro ao contexto de recepção da tradução, referentes às posturas retrospectiva e prospectiva que seriam conjugadas ao longo de todo o processo tradutório.

Ao adotarmos as teorias funcionais dos Estudos da Tradução como a base teórica que nortearia a tomada de decisões nesse processo, estabeleceu-se como principal critério para a tradução a sua funcionalidade, ou seja, o papel que o texto de chegada deve desempenhar no contexto de recepção. Entretanto, o estudo do desenvolvimento das teorias da abordagem funcional nos levou para a consideração de outro critério: o tradutor deveria não apenas buscar a adequação ao contexto de recepção, mas também ser leal ao autor do texto de partida.

Vimos que ser leal não é o mesmo que ser fiel. Segundo a visão tradicionalista sobre tradução, que coincide com o senso comum, o objetivo de todo processo tradutório seria a “imitação fiel” do original. Quando se fala em lealdade, porém, refere-se não à relação de semelhança entre textos, mas ao compromisso perante o produtor do texto de partida, bem como os leitores do texto de chegada, que têm determinadas expectativas quanto à tradução.

Desse modo, não seria esperado que o tradutor produzisse um texto “equivalente” ao original e reproduzisse na língua de chegada todos os aspectos formais e semânticos do texto – o que nem mesmo é factível, dada a impossibilidade de equivalência entre as línguas. Espera-se, ao contrário, que a tradução se assemelhe ao texto de partida em alguns de seus aspectos, que devem ser selecionados a partir da função que a tradução deve desempenhar. Assim, quando realizada segundo os princípios de lealdade e de funcionalidade (descritos pela teórica Christiane Nord), a tradução parte de uma análise dos aspectos do texto de partida que tem como lente o escopo da tradução e seu contexto de recepção.

Um dos objetivos deste trabalho foi demonstrar como a prospectividade e a retrospectividade podem ser aliadas levando em consideração as especificidades da tradução literária, da qual geralmente se espera a reprodução em grau máximo de todos os aspectos do

original. Admitindo a impossibilidade de tal “reprodução”, os aspectos do texto literário a serem priorizados deveriam ser localizados por meio de uma análise textual detalhada, o que deve estar condicionado ao escopo da tradução. Portanto, aplicamos o modelo de análise proposto por Nord a fim de, primeiramente, identificar os diferentes aspectos do texto de partida e, em seguida, selecionar aqueles relevantes segundo o contexto de chegada. Por meio da análise, também pudemos identificar os “problemas de tradução”, que, ao serem analisados à luz do escopo, puderam ser resolvidos de forma funcional. O resultado desse processo certamente não poderia ser uma tradução “equivalente” ao original – meta que, como vimos, é inatingível, considerando as singularidades das línguas e culturas – mas sim uma tradução que aproxime os leitores do texto e da cultura de partida, lhes oferecendo as “informações” que são relevantes a eles.

Vimos que os textos da *Kreisleriana* se encontram na fronteira entre a literatura e a crítica musical, o que nos levou a reconhecer um maior potencial de recepção da obra por parte de estudiosos da música ou mesmo de interessados pela reflexão filosófica acerca dessa arte. Assim, determinamos que a tradução deveria colocar em relevo a discussão sobre música presente nos textos e facilitar o entendimento da ligação dessa discussão com a crítica musical que o autor realizou em suas resenhas. Segundo a tipologia tradutória proposta por Nord, a tradução deveria ser do tipo documental, de modo a apresentar ao leitor aspectos do contexto de produção do texto de partida.

A análise textual auxiliou na identificação desses aspectos extratextuais, muitos dos quais puderam ser contemplados em notas de rodapé e nas introduções aos textos. Foi também por meio da análise textual que se deu a localização dos elementos de crítica musical presentes em cada um dos textos, para que assim pudéssemos realizar a tradução de tal modo que o pensamento do autor sobre música fosse posto em primeiro plano, não apenas nas notas explicativas, como também em cada escolha tradutória nos níveis lexical, sintático e pragmático: a terminologia musical empregada deveria ser acurada e legível para o leitor brasileiro especializado; o vocabulário característico das produções literárias e filosóficas do romantismo deveria ser traduzido de forma regular e coerente, a fim de que o leitor pudesse reconhecê-lo ao longo da leitura; a sintaxe prolixa não poderia dificultar a compreensão do texto, embora também não pudesse ser simplificada em demasia, visto se tratar de um aspecto estilístico importante; igualmente, o distanciamento histórico-cultural deveria ser marcado na tradução, porém de forma discreta (por meio dos pronomes de tratamento e algumas escolhas lexicais), para que o estranhamento exacerbado não comprometesse o funcionamento do tom irônico, tão característico da linguagem do autor.

Assim, diferentemente da aplicação de estratégias de tradução padrões para cada gênero textual, a aplicação do modelo de análise voltado à tradução possibilitou uma tomada de decisão mais consciente das peculiaridades próprias da mescla de gêneros textuais que a obra apresenta. Além disso, a identificação dos problemas de tradução e o confronto destes com o escopo permitiram que lidássemos com eles de forma “funcionalmente adequada”.

Entretanto, a consideração do escopo se deu de modo diferente em cada etapa do processo tradutório: na etapa inicial, a tradução foi feita de forma mais literal, no sentido de ser voltada mais para a compreensão do texto do que para a adequação ao contexto de chegada; já nas etapas intermediárias, buscou-se rearranjar a tradução a partir do escopo e da estratégia tradutória estabelecida; nas etapas finais, foram incluídas as notas de rodapé e as introduções, reforçando o caráter documental da tradução, e foi feita uma revisão sistemática dos principais aspectos localizados na análise textual. Portanto, verifica-se que o processo tradutório foi realizado segundo o princípio da recursividade, também apontado por Nord em sua proposta de análise textual.

Por fim, gostaríamos de assinalar o papel essencial da tradução na divulgação de um autor, já que ela possibilita sua recepção em contextos culturais nos quais sua obra – embora relevante – permaneceria inacessível à maioria. Esperamos, desse modo, que este trabalho não somente tenha contribuído para o estudo da aplicação das teorias funcionalistas na tradução literária, mas que, principalmente, possa propiciar a leitura e a discussão em torno da crítica musical de E.T.A. Hoffmann e de sua importância para o movimento romântico na música. Além disso, acreditamos que a obra possa ser de interesse de todos que já conheçam outras obras do autor e queiram ampliar seu entendimento acerca do elemento musical em sua obra.

Julgamos que as reflexões apresentadas nos textos possam ser lidas e entendidas para além do contexto histórico da época. Elas permanecem atuais, na medida em que nos fazem repensar nossa postura diante da arte, seja como consumidores (leitores, ouvintes etc.), como críticos/estudiosos ou como artistas. Por mais que tenha sido estabelecido um tipo ideal de leitor e uma leitura específica da obra – o que delineou a tradução em cada escolha no processo tradutório –, sua leitura permanece única para cada um. Assim, esperamos que a tradução possa ensejar diferentes leituras e percepções da obra, de modo a mantê-la viva entre aqueles que, como Hoffmann, admiram e se dedicam a “mais românticas de todas as artes”.

Referências

- AZENHA JUNIOR, João. Transferência cultural em tradução: Contextualização, desdobramentos, desafios. In: *TradTerm*, 16, 2010, p. 37-66.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BALDASSARRE, Antonio. Johannes Brahms and Johannes Kreisler. Creativity and Aesthetics of the Young Brahms Illustrated by the “Piano Trio in B-Major” Opus 8. *Acta Musicologica*, Vol. 72, Fasc. 2, 2000, p. 145-167.
- BECKER-ADDEN, Meike. **Nahtstellen**: strukturelle Analogien der “Kreisleriana“ von E. T. A. Hoffmann und Robert Schumann. Bielefeld: transcript Verlag, 2006.
- BEHLER, Ernst. **Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie**. Zum Ursprung dieser Begriffe. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.
- BORNHEIM, Gerd. Filosofia do romantismo. In: Guinsburg, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 75-111.
- BÜHLER, Karl. **Sprachtheorie**. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Jena: Gistav Fischer, 1934.
- CADUFF, Corina. **Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800**. München: Wilhelm Fink Verlag, 2003.
- CHANTLER, Abigail. **E. T. A. Hoffmann’s Musical Aesthetics**. Aldershot: Ashgate, 2006.
- CHARLTON, David (ed.). **E.T.A. Hoffmann’s Musical Writings**: Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- CHESTERMAN, A. **Readings in Translation Theory**. Helsinki: Finn Lectura, 1989.
- DAHLHAUS, Carl. E. T. A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenes. *Archiv für Musikwissenschaft* 38. Jahrg., H. 2., 1981, p. 79-92.
- DAHLHAUS, Carl. **Die Idee der absoluten Musik**. Kassel: Bärenreiter, 1994.
- GESS, Nicolas. *Kreisleriana Nro. 1-6 (1810-1814)*. In: LUBKOLL, Christine; NEUMEYER, Herold. (org.). **E.T.A. Hoffmann**: Leben, Werk, Wirkung. J.B. Metzler, 2015a, p. 16-20.
- GESS, Nicolas. *Kreisleriana (1814-1815)*. In: LUBKOLL, Christine; NEUMEYER, Herold. (org.). **E.T.A. Hoffmann**: Leben, Werk, Wirkung. J.B. Metzler, 2015b, p. 35-39.
- GESS, Nicola. **Gewalt der Musik**. Literatur und Musikkritik um 1800. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag, 2011.

GÜNZEL, Klaus. **E. T. A. Hoffmann**: Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten. Düsseldorf: Claassen, 1979.

GÖPFERISCH, Susanne. Text, Textsorte Texttyp. SNELL-HORNBY, Mary et al. (org.) **Handbuch Translation**. Tübingen: Stauffenburg, 2015, p. 61-63.

HERMANS, Theo. **The Manipulation of Literature**: Studies in Literary Translation. New York: Routledge, 2014 [1985].

HOFFMANN, E. T. A. Kreisleriana Nro. 1-6. In: **Fantasiestücke in Callot's Manier, Werke 1814**. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2006.

HÖRMANN, Yvonne: **Die Musikerfiguren E. T. A. Hoffmanns**. Ein mosaikartiges Konglomerat des romantischen Künstlerideals. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.

HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa. **Translatorisches Handeln**. Theorie und Methode. Helsinki: Suomalainen Tiedakatemia, 1984.

HÖNIG, Hans. Übersetzen zwischen Reflex und Reflexion - ein Model der übersetzungsrelevanten Textanalyse. In: SNELL-HORNBY, Mary. **Übersetzungswissenschaft - eine Neuorientierung**: zur Integrierung von Theorie und Praxis. Tübingen: Francke, 1986, p. 230-251.

HUCK, Oliver. E. T. A. Hoffmann und Beethovens Instrumental Musik. In: **E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 1994**: deutsche Romantik im europäischen Kontext. herausgegeben von Hartmut Steinecke.

JAKOBSON, R. "Linguistics and Poetics, Closing Statement". In SEBEOK, T. A. **Style in language**. Cambridge/Mass., 1960, p. 350-377.

KAWANO, Marta; CARVALHO, Bruno Berlendis. E. T. A. Hoffmann e a música instrumental de Beethoven. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 17, n. 16, 2012, p. 108-131.

KEIL, Werner. Das Musikalische Werk: Hoffmann als Komponist. KREMER, Detlef (org.). **E. T. A. Hoffmann**: Leben, Werk, Wirkung. Berlin: De Gruyter, 2009, p. 225-448.

KNÖFERL, Eva. Ritter Gluck. In: LUBKOLL, Christine; NEUMEYER, Herold. (org.). **E.T.A. Hoffmann**: Leben, Werk, Wirkung. J.B. Metzler, 2015.

KOLB, Jocelyne: E. T. A. Hoffmanns Kreisleriana: a la recherche d'une forme perdue? In: *Monatshefte*, v. 69, 1977, p. 34-44.

KOLLER, Werner. **Einführung in die Übersetzungswissenschaft**. Heidelberg/ Wiesbaden: Quelle & Meyer Verlag, 2004 [1979].

KREMER, Detlef. **Romantik**. Berlin: J.B. Metzler, 2007.

KUSSMAUL, Paul. Entwicklung miterlebt. In: PÖCKL, Wolfgang (org.). **Übersetzungswissenschaft, Dolmetschwissenschaft: Wege in eine neue Disziplin**. Wien: Edition Präsenz, 2004, p. 221-226.

KUSSMAUL, Paul. Text-Type Conventions and Translating: Some Methodological Issues. In: TROSBORG, Anna. **Typology and Translation**. Amsterdam: Benjamins, 1997, p. 67-83.

KUSSMAUL, Paul. **Verstehen und Übersetzen**. Ein Lehr- und Arbeitsbuch. 2. ed. atual. Tübingen: Narr, 2010 [2007].

LIEB, Claudia. Leben. In: LUBKOLL, Christine; NEUMEYER, Herold. (org.). **E.T.A. Hoffmann: Leben, Werk, Wirkung**. J.B. Metzler, 2015.

LUBKOLL, Christine. Fantasiestücke in Callot's Manier. In: LUBKOLL, Christine; NEUMEYER, Herold. (org.). **E.T.A. Hoffmann: Leben, Werk, Wirkung**. J.B. Metzler, 2015.

LUX, F. **Text, Situation, Textsorte**. Probleme der Textsortenanalyse, dargestellt am Beispiel der britischen Registerlinguistik. Mit einem Ausblick auf eine adäquate Textsortentheorie; (Diss. Bochum 1980) Tübingen 1981. (Tübinger Beiträge zur Linguistik 172).

MOREIRA, Marcelo Victor de Souza. **Estudos Funcionais da Tradução: rupturas e continuidades**. 2014. 252f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2014.

MUNDAY, Jeremy. **Introducing Translation Studies: Theories and Applications**. London/ New York: Routledge, 2008.

NEUMANN, Stella. **Textsorten und Übersetzen**. Eine Korpusanalyse Englischer und Deutscher Reiseführer. Bern: Peter Lang, 2003.

NORD, Christiane. **Textanalyse und Übersetzen: Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse**. Tübingen: Julius Groos Verlag, 2009 [1988].

NORD, Christiane. **Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática** (coordenação da tradução e adaptação de Meta Elisabeth Zipser). São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

NORD, Christiane. A Functional Typology of Translation. In: TROSBORG, Anna. **Typology and Translation**. Amsterdam: Benjamins, 1997, p. 43-66.

NORD, Christiane. Loyalität statt Treue: Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie. *Lebende Sprache*, Nr. 3/89, 1989, p. 100-105.

NORD, Christiane. **Translation as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2007.

NORD, Christiane. Textanalyse: pragmatisch/ funktional. In: SNELL-HORNBY, Mary et al. **Handbuch Translation**. Tübingen: Stauffenburg, 2015, p. 350-354.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (org.) **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 51-74.

PIKULIK, Lothar. **Romantik als Ungenügen an der Normalität**. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

PIKULIK, Lothar. **Frühromantik**. Epoche – Werke – Wirkung. München: C. H. Beck, 2000.

PYM, Anthony. **Explorando teorias da tradução**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

REISS, Katharina; VERMEER, Hans. **Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie**. Tübingen; Max Niemeyer Verlag, 1991 [1984].

REISS, Katharina. **Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik**. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen. München: Hueber, 1971.

REISS, Katharina. **Texttyp und Übersetzungsmethode**. Der operative Text. Kronberg: Scriptor, 1976.

REISS, Katharina. Type, Kind and Individuality of Text. Decision Making in Translation (Trad. Susan Kitron). In: VENUTI, L. **The Translation Studies Reader**. Londres: Routledge, 2004 [1981], p. 160-171.

REISS, Katharina. Methodische Fragen der übersetzungsrelevanten Textanalyse. *Lebende Sprachen* 1, 1984, p. 7-10.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, 2. ed.

ROSENFELD, Anatol. Saudade e Sehnsucht. In: **Letras e Leituras**. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 79-84.

RUTHNER, Simone. **A dimensão ecfrástica nos contos de E.T.A. Hoffmann**: um estudo propedêutico para a abordagem de narrativas metamusicais. 2016. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada). Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2016.

SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SNELL-HORNBY, Mary. **Translation Studies**. An Integrated Approach. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1988.

SNELL-HORNBY, Mary et al. (org.). **The Turns of Translation Studies**: New Paradigms or Shifting View Points? Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 2006.

STEINECKE, Hartmut. Hoffmanns Leben. In: KREMER, Dietlef (org.). **E. T. A. Hoffmann**: Leben, Werk, Wirkung. Berlin: De Gruyter, 2009, p. 1-17.

STOCKINGER, Claudia: Fantasiestücke in Callot's Manier (1814/15). In: KREMER, Detlef (org). **E. T. A. Hoffmann**. Leben, Werk, Wirkung. Berlin: De Gruyter, 2009, p. 87–100.

STOLZE, Radegundis. **Übersetzungstheorien**. Eine Einführung. Tübingen: Narr Verlag, 2011.

VERMES, Mónica. **Crítica e criação**: um estudo da *Kreisleriana* Op. 16 de Robert Schumann. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

VERMEER, Hans J. Skopos and Commission in Translational Action. (Trad. Andrew Chesterman). In: VENUTI, L. **The Translation Studies Reader**. Londres: Routledge, 2004, p. 221-232.

VIDEIRA, Mário. **A linguagem do inefável**: música e autonomia estética no Romantismo Alemão. 2009. Tese de doutorado. FFLCH.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e Arestas**: A prosa de ficção no romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

WILLIAMS, Raymond. O artista romântico. In: **Cultura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969, p. 53-70.

WILSS, Wolfram. Semiotik und Übersetzungswissenschaft. In: WILSS, W. (org). **Semiotik und Übersetzen**. Tübingen: Narr, 1980, p. 9-12.

WILSON, Philip. **Translation after Wittgenstein**. Tese (Doutorado em Filosofia em Tradução Literária). University of East Anglia, 2012.

Anexo

Versão bilíngue da tradução¹²⁸

¹²⁸ A tradução apresentada neste anexo não contém as notas de rodapé e introduções aos textos. O texto em alemão foi extraído do acervo digital do *Projeto Gutenberg* e adaptado segundo a edição da editora *Deutscher Klassiker*, utilizada na tradução. Para facilitar o cotejo, não foram mantidos os espaçamentos e a paragrafação utilizada na tradução (cf. capítulo 5 desta dissertação para a versão completa e original da tradução).

Kreisleriana

Nro. 1-6

Wo ist er her? – Niemand weiß es! – Wer waren seine Eltern? – Es ist unbekannt! – Wessen Schüler ist er? Eines guten Meisters, denn er spielt vortrefflich, und da er Verstand und Bildung hat, kann man ihn wohl dulden, ja ihm sogar den Unterricht in der Musik verstatten. Und er ist wirklich und wahrhaftig Kapellmeister gewesen, setzen die diplomatischen Personen hinzu, denen er einmal in guter Laune eine von der Direktion des ...r Hoftheaters ausgestellte Urkunde vorwies, in welcher er, der Kapellmeister Johannes Kreisler, bloß deshalb seines Amtes entlassen wurde, weil er standhaft verweigert hatte, eine Oper, die der Hofpoet gedichtet, in Musik zu setzen; auch mehrmals an der öffentlichen Wirtstafel von dem Primo Uomo verächtlich gesprochen und ein junges Mädchen, die er im Gesange unterrichtet, der Prima Donna in ganz ausschweifenden, wiewohl unverständlichen Redensarten vorzuziehen getrachtet; jedoch solle er den Titel als Fürstlich ...r Kapellmeister beibehalten, ja sogar zurückkehren dürfen, wenn er gewisse Eigenheiten und lächerliche Vorurteile, z. B. daß die wahre italienische

Kreisleriana

$N^{\text{os}}, 1-6$

De onde ele é? – Ninguém sabe! – Quem eram seus pais? – Ignora-se! – De quem é pupilo? – De um bom mestre, pois toca de forma excelente e, por ser inteligente e instruído, é até possível suportá-lo e mesmo lhe confiar as aulas de música. E, sem sombra de dúvidas, ele foi um Mestre de Capela, acrescentam os diplomáticos para quem mostrou – ao estar certa vez de bom humor – um documento emitido pela Direção do Teatro da Corte da cidade de..., no qual constava que ele, Mestre de Capela Johannes Kreisler, fora demitido de seu cargo apenas porque havia se recusado veementemente a compor a música de uma ópera escrita pelo Poeta da Corte; também por ter várias vezes falado com desdém do *Primo Uomo* numa taberna pública e tentado favorecer uma jovem moça a quem dava aulas de canto em detrimento da *Prima Donna*, por meio de expressões indelicadas, embora também incompreensíveis. Entretanto, poderia conservar o título de Mestre de Capela da Corte e até mesmo retornar, caso renunciasse completamente a certas peculiaridades e preconceitos ridículos, como o de que a verdadeira música italiana

Musik verschwunden sei usw. gänzlich abgelegt, und an die Vortrefflichkeit des Hofpoeten, der allgemein für den zweiten Metastasio anerkannt, willig glaube. – Die Freunde behaupteten, die Natur habe bei seiner Organisation ein neues Rezept versucht und der Versuch sei mißlungen, indem seinem überreizbaren Gemüte, seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Phantasie zu wenig Phlegma beigemischt und so das Gleichgewicht zerstört worden, das dem Künstler durchaus nötig sei, um mit der Welt zu leben und ihr Werke zu dichten, wie sie dieselben, selbst im höhern Sinn, eigentlich brauche. Dem sei, wie ihm wolle – genug, Johannes wurde von seinen inneren Erscheinungen und Träumen wie auf einem ewig wogenden Meer dahin – dorthin getrieben, und er schien vergebens den Port zu suchen, der ihm endlich *die* Ruhe und Heiterkeit geben sollte, ohne welche der Künstler nichts zu schaffen vermag. So kam es denn auch, daß die Freunde es nicht dahin bringen konnten, daß er eine Komposition aufschrieb oder, wirklich aufgeschrieben, unvernichtet ließ. Zuweilen komponierte er zur Nachtzeit in der aufregtesten Stimmung; – er weckte den Freund, der neben ihm wohnte, um ihm alles in der höchsten Begeisterung vorzuspielen, was er in unglaublicher Schnelle

teria desaparecido etc., e se concordasse em reconhecer a excelência do Poeta da Corte, que era admirado por todos como um segundo Metastasio.

Os amigos diziam que, ao formá-lo, a Natureza teria experimentado uma nova receita e a tentativa teria fracassado. Ao seu ânimo superexcitado, à sua fantasia incandescente que chegava a chamas destrutivas, teria sido misturada pouquíssima fleuma, arruinando o equilíbrio imprescindível ao artista para conviver com o mundo e lhe criar obras, como este de fato precisa, ou mesmo em sentido mais elevado. De qualquer modo, o certo é que Johannes era levado de um lado para o outro pelas suas visões interiores e pelos seus sonhos, como num mar eternamente revolto, e parecia procurar em vão pelo porto que deveria dar-lhe enfim a calma e a serenidade sem as quais o artista nada consegue criar. Então também acontecia que seus amigos não conseguiam fazer com que escrevesse uma composição ou que não a destruísse, em caso de tê-la de fato escrito. Às vezes, compunha à noite com extremo entusiasmo. Acordava o amigo que era seu vizinho para tocar com muita empolgação tudo o que havia escrito numa rapidez inacreditável – derramava lágrimas de alegria pela obra bem sucedida – enaltecia a si próprio como o mais feliz

aufgeschrieben – er vergoß Tränen der Freude über das gelungene Werk – er pries sich selbst als den glücklichsten Menschen, aber den andern Tag – lag die herrliche Komposition im Feuer. – Der Gesang wirkte beinahe verderblich auf ihn, weil seine Phantasie dann überreizt wurde und sein Geist in ein Reich entwich, wohin ihm niemand ohne Gefahr folgen konnte; dagegen gefiel er sich oft darin, stundenlang auf dem Flügel die seltsamsten Themas in zierlichen kontrapunktischen Wendungen und Nachahmungen, in den kunstreichsten Passagen auszuarbeiten. War ihm das einmal recht gelungen, so befand er sich mehrere Tage hindurch in heiterer Stimmung, und eine gewisse schalkhafte Ironie würzte das Gespräch, womit er den kleinen gemütlichen Zirkel seiner Freunde erfreute.

Auf einmal war er, man wußte nicht wie und warum, verschwunden. Viele behaupteten, Spuren des Wahnsinns an ihm bemerkt zu haben, und wirklich hatte man ihn mit zwei übereinander gestülpten Hüten und zwei Rastralen, wie Dolche in den roten Leibgürtel gesteckt, lustig singend zum Tore hinaushüpfen gesehen, wiewohl seine näheren Freunde nichts Besonderes bemerkt, da ihm gewaltsame Ausbrüche, von irgendeinem innern Gram erzeugt, auch schon sonst eigen gewesen.

dos homens. Mas no dia seguinte – a maravilhosa composição jazia no fogo.

O canto tinha um efeito quase deletério sobre ele, pois sua fantasia era então superexcitada e seu espírito fugia a um reino aonde ninguém podia segui-lo sem correr perigo. Em contrapartida, comprazia-se em trabalhar horas a fio, frente ao piano, nos mais estranhos temas com elegantes imitações e estruturas contrapontísticas, nas passagens das mais engenhosas. Uma vez conseguido isso, permanecia bem humorado por vários dias e certa ironia zombeteira temperava a conversa com a qual ele alegrava um pequeno círculo íntimo de amigos.

De repente, não se sabia como nem por quê, ele desaparecera. Muitos alegavam ter percebido nele alguns sinais de loucura, e realmente ele havia sido visto saltitando para fora dos portões enquanto cantava de forma engraçada, com dois chapéus, um em cima do outro, e com dois rastrais enfiados no cinturão vermelho como se fossem punhais, embora seus amigos mais próximos não tenham notado nada de especial, visto que surtos violentos, suscitados por alguma sorte de

Als nun alle Nachforschungen, wo er geblieben, vergebens und die Freunde sich über seinen kleinen Nachlaß an Musikalien und andern Schriften berieten, erschien das Fräulein von B. und erklärte, wie nur *ihr* allein es zukomme, diesen Nachlaß ihrem lieben Meister und Freunde, den sie keineswegs verloren glaube, zu bewahren. Ihr übergaben mit freudigem Willen die Freunde alles, was sie vorgefunden, und als sich auf den weißen Rückseiten mehrerer Notenblätter kleine, größtenteils humoristische Aufsätze, in günstigen Augenblicken mit Bleistift schnell hingeworfen, befanden, erlaubte die treue Schülerin des unglücklichen Johannes dem treuen Freunde, Abschrift davon zu nehmen und sie als anspruchslose Erzeugnisse einer augenblicklichen Anregung mitzuteilen.

1.

Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden

Sie sind alle fortgegangen. – Ich hätt' es an dem Zischeln, Scharren, Räuspern, Brummen durch alle Tonarten bemerken können: es war ein wahres Bienennest, das

tormento interior, já lhe haviam ocorrido outras vezes. Quando então todas as buscas pelo seu paradeiro haviam se mostrado em vão e seus amigos deliberavam sobre seu pequeno espólio de partituras e outros escritos, apareceu a senhorita de B., explicando como somente a *ela* cabia guardar esse espólio para seu querido mestre e amigo, a quem de forma alguma ela julgava perdido. Os amigos lhe passaram, de bom grado, tudo o que haviam encontrado e, como no verso de várias folhas de partitura havia pequenos ensaios, em geral humorísticos, escrevinhados rapidamente a lápis em momentos favoráveis, a fiel pupila do pobre Johannes permitiu que o fiel amigo fizesse uma cópia e os publicasse como produtos modestos de uma inspiração momentânea.

1.

Sofrimentos musicais do Mestre de Capela Johannes Kreisler

Eles foram todos embora – Pude perceber no chiar, no roçar, no pigarrear, no murmurar em todas as tonalidades: era um verdadeiro ninho de abelhas saindo da

vom Stocke abzieht, um zu schwärmen. Gottlieb hat mir neue Lichter aufgesteckt und eine Flasche Burgunder auf das Fortepiano hingestellt. Spielen kann ich nicht mehr, denn ich bin ganz ermattet; daran ist mein alter herrlicher Freund hier auf dem Notenpulte schuld, der mich schon wieder einmal, wie Mephistopheles den Faust auf seinem Mantel, durch die Lüfte getragen hat, und so hoch, daß ich die Menschlein unter mir nicht sah und merkte, unerachtet sie tollen Lärm genug gemacht haben mögen. – Ein hundsföttischer, nichtswürdig vergeudeter Abend! Aber jetzt ist mir wohl und leicht. – Hab ich doch gar während des Spielens meinen Bleistift hervorgezogen und Seite 63 unter dem letzten System ein paar gute Ausweichungen in Ziffern notiert mit der rechten Hand, während die Linke im Strome der Töne fortarbeitete! Hinten auf der leeren Seite fahr ich schreibend fort. Ich verlasse Ziffern und Töne, und mit wahrer Lust, wie der genesene Kranke, der nun nicht aufhören kann zu erzählen, was er gelitten, notiere ich hier umständlich die höllischen Qualen des heutigen Tees. Aber nicht für mich allein, sondern für alle, die sich hier zuweilen an meinem Exemplar der Johann Sebastian Bachschen Variationen für das Klavier, erschienen bei Nägeli in Zürich, ergötzen und erbauen, bei dem Schluß der 30. Variation meine

colmeia para enxamear. Gottlieb trocou as velas para mim e deixou em cima do piano uma garrafa de vinho borgonhês. Já não consigo tocar mais, pois estou exaurido; culpado disso é meu velho e magnífico amigo aqui no suporte de partitura, que – como fez Mefistófeles com Fausto sobre sua capa – mais uma vez me levou pelos ares, e tão alto que não via nem notava as pessoazinhas embaixo de mim, apesar de terem feito um barulho infernal além da conta.

Uma noite de cão, desperdiçada com nada que o valha! Mas agora me sinto leve e bem. Até mesmo enquanto tocava, apanhei meu lápis e anotei embaixo da última pauta na página 63 algumas boas modulações em cifras com a mão direita, enquanto a esquerda continuava trabalhando no fluxo das notas! Sigo escrevendo atrás da partitura, na página em branco. Abandono as cifras e as notas e, com vontade genuína, tal como o convalescente que não consegue parar de contar sobre aquilo de que sofreu, anoto de forma prolixa os tormentos infernais do chá de hoje. Mas não somente para mim, mas sim para todos aqueles que de vez em quando se deleitam e se edificarem com meu exemplar das Variações para Piano de Johann Sebastian Bach, publicado por Nägeli em Zurique, que então acharem minhas cifras ao final da 30ª Variação e, orientados pelo grande

Ziffern finden und, geleitet von dem großen lateinischen *Verte* (ich schreib es gleich hin, wenn meine Klageschrift zu Ende ist), das Blatt umwenden und lesen. Diese erraten gleich den wahren Zusammenhang; sie wissen, daß der Geheime Rat Röderlein hier ein ganz charmantes Haus macht und zwei Töchter hat, von denen die ganze elegante Welt mit Enthusiasmus behauptet, sie tanzten wie die Göttinnen, sprächen französisch wie die Engel und spielten und sangen und zeichneten wie die Musen. Der Geheime Rat Röderlein ist ein reicher Mann; er führt bei seinen vierteljährigen *Dinés* die schönsten Weine, die feinsten Speisen, alles ist auf den elegantesten Fuß eingerichtet, und wer sich bei seinen Tees nicht himmlisch amüsiert, hat keinen Ton, keinen Geist und vornehmlich keinen Sinn für die Kunst. Auf diese ist es nämlich auch abgesehen; neben dem Tee, Punsch, Wein, Gefrorenen etc. wird auch immer etwas Musik präsentiert, die von der schönen Welt ganz gemütlich so wie jenes eingenommen wird. Die Einrichtung ist so: nachdem jeder Gast Zeit genug gehabt hat, eine beliebige Zahl Tassen Tee zu trinken, und nachdem zweimal Punsch und Gefrorenes herumgegeben worden ist, rücken die Bedienten die Spieltische heran für den älteren, solideren Teil der Gesellschaft, der dem musikalischen das

Verte latino (vou escrevê-lo logo que acabar minha lamentação), virarem a página e lerem.

Estes logo adivinharão a real circunstância: eles sabem que o Conselheiro Röderlein promove aqui uma reunião muito charmosa e tem duas filhas que, segundo dizem entusiasmados todos do mundo elegante, dançam como deusas, falam francês como anjos e tocam, cantam e desenham como musas.

O Conselheiro Röderlein é um homem rico; em seus *dinés* quadrimestrais ele serve os melhores vinhos, os mais finos pratos, tudo é ordenado da forma mais elegante e aqueles que não se divertem divinamente em seus chás não têm nenhuma compostura, nenhum espírito e, principalmente, nenhum gosto pela Arte.

Isso porque também ela é tida em conta.

Ao lado do chá, ponche, vinho, aperitivos etc. sempre é apresentado um pouco de música, que – assim como os comes e bebes – é consumida muito confortavelmente pela sociedade elegante. Funciona assim: depois que cada convidado teve tempo o suficiente para tomar certa quantidade de xícaras de chá e após o ponche e os aperitivos terem sido oferecidos por duas vezes, os serviços aproximam as mesas de jogos à parte antiga e sólida da sociedade. À roda de

Spiel mit Karten vorzieht, welches auch in der Tat nicht solchen unnützen Lärm macht und wo nur einiges Geld erklingt. – Auf dies Zeichen schießt der jüngere Teil der Gesellschaft auf die Fräuleins Röderlein zu; es entsteht ein Tumult, in dem man die Worte unterscheidet: Schönes Fräulein, versagen Sie uns nicht den Genuß Ihres himmlischen Talents – o singe etwas, meine Gute. – Nicht möglich – Katarrh – der letzte Ball – nichts eingeübt. – O bitte, bitte – wir flehen etc. Gottlieb hat unterdessen den Flügel geöffnet und das Pult mit dem wohlbekannten Notenbuche beschwert. Vom Spieltisch herüber ruft die gnädige Mama: »Chantez donc, mes enfants!« Das ist das Stichwort *meiner* Rolle; ich stelle mich an den Flügel, und im Triumph werden die Röderleins an das Instrument geführt. Nun entsteht wieder eine Differenz: keine will zuerst singen. »Du weißt, liebe Nanette, wie entsetzlich heiser ich bin.« – »Bin ich es denn weniger, liebe Marie?« – »Ich singe so schlecht.« – »O Liebe, fange nur an etc.« Mein Einfall (ich habe ihn jedesmal!), beide möchten mit einem Duo anfangen, wird gewaltig beklatscht, das Buch durchblättert, das sorgfältig eingeschlagene Blatt endlich gefunden, und nun geht's los: »Dolce dell' anima etc.« – Das Talent der Fräulein Röderlein ist wirklich nicht das geringste. Ich bin nun fünf Jahre hier und viertelhalb

música ela prefere a roda de jogo, que de fato não faz esse barulho inútil e onde apenas tilinta algum dinheiro. A esse sinal, a parte jovem da sociedade corre para perto das senhoritas Röderlein; surge um tumulto em que se pode distinguir as palavras: “Bela senhorita, não nos negue o prazer de seu talento divino – ah cante algo, minha cara”. – “Não é possível – pigarro – o último baile – nada ensaiado”. – “Ah, por favor – nós imploramos” etc. Enquanto isso, Gottlieb abre o piano e arma a estante com o conhecidíssimo álbum de partituras.

Da mesa de jogos, a respeitável mãe grita: “Chantez donc, mes enfants!” Essa é a *minha* deixa: coloco-me à frente do piano e as Röderlein são conduzidas, triunfantes, ao instrumento. Agora surge novamente uma contenda: nenhuma quer cantar primeiro. “Querida Nanette, pois não estou terrivelmente rouca?” – “então eu estaria menos, querida Marie?” – “canto tão mal” – “Ah querida, vai primeiro” etc. Minha ideia de que as duas podem começar com um dueto (tenho-a toda vez!) é aplaudida com veemência. O livro é folheado, a folha cuidadosamente encapada é enfim encontrada, e então começa: “Dolce dell'anima” etc.

O talento das senhoritas Röderlein de fato não é dos piores. Estou há cinco anos aqui e há três anos e meio sou professor na casa

Jahre im Röderleinschen Hause Lehrer; für diese kurze Zeit hat es Fräulein Nanette dahin gebracht, daß sie eine Melodie, die sie nur zehnmal im Theater gehört und am Klavier dann höchstens noch zehnmal durchprobiert hat, so wegsingt, daß man gleich weiß, was es sein soll. Fräulein Marie faßt es schon beim achten Mal, und wenn sie öfters einen Viertelston tiefer steht, als das Piano, so hat das bei so einem pikanten Stumpfnäschen nicht eben viel zu bedeuten. – Nach dem Duett allgemeiner Beifallschorus! Nun wechseln Arien und Duettinos, und ich hämmere das tausendmal geleierte Akkompagnement frisch darauf los. Während des Gesanges hat die Finanzrätin Eberstein durch Räuspern und leises Mitsingen zu verstehen gegeben: Ich singe auch. Fräulein Nanette spricht: »Aber liebe Finanzrätin, nun mußt du uns auch deine göttliche Stimme hören lassen.« Es entsteht ein neuer Tumult. Sie hat den Katarrh – sie kann nichts auswendig! – Gottlieb bringt zwei Arme voll Musikalien herangeschleppt: da wird geblättert und geblättert. Erst will sie singen »Der Hölle Rache etc.«, dann »Hebe, sieh etc.«, dann »Ach ich liebte etc.«. In der Angst schlage ich vor »Ein Veilchen auf der Wiese etc.«. Aber sie ist fürs große Genre, sie will sich zeigen, es bleibt bei der Konstanze. – O schreie du, quieke, miaue, gurgle,

dos Röderlein. Nesse curto tempo, consegui que a senhorita Nanette cantasse uma melodia, escutada dez vezes no teatro e ensaiada ainda até dez vezes ao piano, de tal forma que se possa perceber logo do que se trata. A senhorita Marie consegue já na oitava vez e, se está frequentemente um quarto de tom abaixo do piano, isso no fim nem importa, com esse narizinho picante. –

Depois do dueto, coro geral de aplausos! Agora se alternam *ariettas* e *duettinos* e eu martelo energicamente o acompanhamento pela milésima vez. Durante a apresentação, a Conselheira de Finanças Eberstein deu a entender pigarreando e acompanhando com um canto baixinho: “também sei cantar”. Senhorita Nanette diz: “Mas, querida Conselheira, agora a senhora também precisa nos deixar ouvir sua divina voz”. Surge um novo tumulto. Está com pigarro, não sabe nada de cor! Gottlieb chega vergado sob o peso das partituras: folheia-se e folheia-se. Primeiro ela quer cantar “Der Hölle Rache” etc., depois “Hebe, sieh” etc., depois “Ach ich liebte” etc.. Apavorado, sugiro “Ein Veilchen auf der Wiese”. Mas ela gosta do gênero elevado, quer se mostrar e escolhe a ária da Constanze. – Oh, grite, pie, grunha, mie, gargareje, gema, tremule, trine à vontade;

stöhne, ächze, tremuliere, quinkeliere nur recht munter; ich habe den Fortissimozug getreten und orgle mich taub. – O Satan, Satan! welcher deiner höllischen Geister ist in diese Kehle gefahren, der alle Töne zwickt und zwingt und zerzt. Vier Saiten sind schon gesprungen, ein Hammer ist invalid. Meine Ohren gellen, mein Kopf dröhnt, meine Nerven zittern. Sind denn alle unreine Töne kreischender Marktschreier-Trompeten in diesen kleinen Hals gebannt? – Das hat mich angegriffen – ich trinke ein Glas Burgunder! – Man applaudierte unbändig, und jemand bemerkte, die Finanzrätin und Mozart hätten mich sehr ins Feuer gesetzt. Ich lächelte – etwas dumm, fürcht' ich. Nun erst regen sich alle Talente, bisher im Verborgenen blühend, und fahren wild durcheinander. Es werden musikalische Exzesse beschlossen: Ensembles, Finalen, Chöre sollen aufgeführt werden. Der Kanonikus Kratzer singt bekanntlich einen himmlischen Baß, wie der Tituskopf dort bemerkt, der selbst bescheiden anführt, er sei eigentlich nur ein zweiter Tenor, aber freilich Mitglied mehrerer Singe-Akademien. Schnell wird alles zum ersten Chor aus dem »Titus« organisiert. Das ging ganz herrlich! Der Kanonikus, dicht hinter mir stehend, donnerte über meinem Haupte den Baß, als säng' er mit obligaten Trompeten und Pauken in der Domkirche;

chego no fortíssimo e toco com tal força a ponto de me ensurdecer. –

Oh Satã, Satã! Qual de seus espíritos infernais entrou nesta garganta e agora aperta, espreme e puxa todas as notas? Já se passaram quatro páginas, um martelo está imprestável. Meus ouvidos retinam, minha cabeça estrondeia, meus nervos tremem. Estariam confinados nesta pequena garganta todos os sons impuros de trompetes esganiçados de ambulantes? – Isso me deixou acabado – bebo uma taça de vinho! – Aplaudiram desenfreadamente e alguém comentou que a Conselheira e Mozart teriam me afervorado demais. Dei um sorriso – um tanto tolo, eu temo. Somente agora aparecem todos os talentos – que até então floresciam escondidos – e se atropelam ferozmente. São feitos acordos de grandezas musicais: serão apresentados conjuntos, *finales*, coros. Como se sabe, o cônego Kratzer canta um baixo celestial, observou a cabeleira à moda de Tito ali, mencionando, humildemente, que ele próprio é na verdade apenas um segundo tenor, mas naturalmente participante de várias academias de canto. Rapidamente é organizado o primeiro coro de *Tito*. Como foi magnífico! Posto bem atrás de mim, o cônego trovejava o baixo sobre minha cabeça, como se cantasse na catedral com trompetes *obbligato* e tambores; alcançava

er traf die Noten herrlich, nur das Tempo nahm er in der Eil' fast noch einmal so langsam. Aber treu blieb er sich wenigstens in so fern, daß er durchs ganze Stück immer einen halben Takt nachschleppte. Die übrigen äußerten einen entschiedenen Hang zur antiken griechischen Musik, die bekanntlich die Harmonie nicht kennend, im Unisono ging; sie sangen alle die Oberstimme mit kleinen Varianten aus zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen, etwa um einen Viertelston. Diese etwas geräuschvolle Produktion erregte eine allgemeine tragische Spannung, nämlich einiges Entsetzen, sogar an den Spieltischen, die für den Moment nicht so wie zuvor melodramatisch mitwirken konnten durch in die Musik eingeflochtene deklamatorische Sätze, z. B. – Ach ich liebte – achtundvierzig – war so glücklich – ich passe – kannte nicht – Whist – der Liebe Schmerz – in der Farbe etc. – Es nahm sich recht artig aus. – (Ich schenke mir ein.) Das war die höchste Spitze der heutigen musikalischen Exposition: nun ist's aus! So dacht' ich, schlug das Buch zu und stand auf. Da tritt der Baron, mein antiker Tenorist, auf mich zu und sagt: »O bester Herr Kapellmeister, Sie sollen ganz himmlisch phantasieren; o phantasieren Sie uns doch eins! nur ein wenig! ich bitte!« Ich versetzte ganz

maravilhosamente as notas, apenas o *tempo* é que ele atrasava quase na mesma proporção de sua pressa. Mas, pelo menos, permanecia fiel a si mesmo, visto que ao longo da peça inteira sempre arrastava meio compasso. Os outros expressavam uma afeição declarada pela música grega antiga que, como sabemos, seguia em uníssonos por desconhecer a harmonia; eles cantavam todas as vozes agudas com pequenas variantes ocasionais de mais ou menos um quarto de tom acima ou abaixo. Essa apresentação algo barulhenta gerou uma tensão trágica geral, uma espécie de pavor, até mesmo nas mesas de jogos, que no momento não puderam colaborar em estilo melodramático com suas costumeiras frases declamatórias que se encaixam na música, como por exemplo: “ah eu amei – *quarenta e oito* – fui tão feliz – *eu passo* – não conhecia – *whist* – a dor do amor – *no naipe...*” etc. Pareceram muito cordiais (servi-me do vinho). Foi o ponto mais alto da exposição musical de hoje: agora acabou! Era o que havia pensado. Fechei o livro e me levantei. Então o barão, meu antigo tenor, chega até mim e diz: “Ah, meu excelentíssimo Mestre de Capela, dizem que o senhor improvisa fantasias magnificamente. Improvise alguma para nós! Só um pouco! Por favor!”. Redargui, bem seco, que a fantasia havia se esgotado em mim hoje.

trocken, die Phantasie sei mir heute rein ausgegangen; und indem wir so darüber sprechen, hat ein Teufel in der Gestalt eines Elegants mit zwei Westen im Nebenzimmer unter meinem Hut die Bachschen Variationen ausgewittert; der denkt, es sind so Variatiönchen: »Nel cor mi non più sento« – »Ah vous dirai-je, maman etc.«, und will haben, ich soll darauf losspielen. Ich weigere mich: da fallen sie alle über mich her. Nun so hört zu und berstet vor Langweile, denk ich und arbeite drauflos. Bei Nro. 3 entfernten sich mehrere Damen, verfolgt von Titusköpfen. Die Röderleins, weil der Lehrer spielte, hielten nicht ohne Qual aus bis Nro. 12. Nro. 15. schlug den Zweiwesten-Mann in die Flucht. Aus ganz übertriebener Höflichkeit blieb der Baron bis Nro. 30. und trank bloß viel Punsch aus, den Gottlieb für mich auf den Flügel stellte. Ich hätte glücklich geendet, aber diese Nro. 30, das Thema, riß mich unaufhaltsam fort. Die Quartblätter dehnten sich plötzlich aus zu einem Riesenfolio, wo tausend Imitationen und Ausführungen jenes Themas geschrieben standen, die ich abspielen mußte. Die Noten wurden lebendig und flimmerten und hüpfen um mich her – elektrisches Feuer fuhr durch die Fingerspitzen in die Tasten – der Geist, von dem es ausströmte, überflügelte die Gedanken – der ganze Saal hing voll

Enquanto conversávamos, um diabo na forma de um homem elegante com dois coletes encontrou as variações de Bach que estavam embaixo de meu chapéu no quarto contíguo.

Pensou tratar-se de pequenas variações: “Nel cor mi non più sento”, “Ah vous dirai-je, maman” etc., e pediu para que eu as tocasse logo. Recuso, mas todos caem em cima de mim.

Agora ouçam e morram de tédio, pensei e comecei o trabalho. Na variação n.3 saíram várias damas, seguidas de cabeleiras à moda de Tito. As Röderlein aguentaram – não sem nenhum sofrimento – até a n. 12, já que era o professor quem tocava. A n. 15 colocou o homem de dois coletes para correr. Com uma cortesia bastante exagerada, o barão permaneceu até a n. 30 e acabou com o ponche que Gottlieb havia colocado para mim em cima do piano. Eu teria parado de bom grado, mas essa n. 30, o tema, me arrastava sem parar. De repente, as pequenas folhas expandiram-se e se tornaram páginas gigantes em que estavam escritas mil imitações e execuções daquele tema, que eu devia tocar à primeira vista. As notas tornavam-se vivas e cintilavam e saltavam ao meu redor. Fogo eletrizante seguia das pontas dos dedos para as teclas. O espírito de que provinha excede os pensamentos – tomado por um forte aroma, todo o salão estava suspenso.

dichten Dufts, in dem die Kerzen düstrer und düstrer brannten – zuweilen sah eine Nase heraus, zuweilen ein paar Augen; aber sie verschwanden gleich wieder. So kam es, daß ich allein sitzen blieb mit meinem Sebastian Bach und von Gottlieb wie von einem *spiritu familiari* bedient wurde! – Ich trinke! – Soll man denn ehrliche Musiker so quälen mit Musik, wie ich heute gequält worden bin und so oft gequält werde? Wahrhaftig, mit keiner Kunst wird so viel verdammter Mißbrauch getrieben als mit der herrlichen, heiligen Musika, die in ihrem zarten Wesen so leicht entweiht wird! Habt ihr wahres Talent, wahren Kunstsinn: gut, so lernt Musik, leistet was der Kunst Würdiges und gebt dem Geweihten euer Talent hin im rechten Maß. Wollt ihr ohne das quinkelierern: nun, so tut's für euch und unter euch und quält nicht damit den Kapellmeister Kreisler und andere. – Nun könnte ich nach Hause gehen und meine neue Klaviersonate vollenden; aber es ist noch nicht eilf Uhr und eine schöne Sommernacht. Ich wette, neben mir beim Oberjägermeister sitzen die Mädchen am offenen Fenster und schreien mit kreischender, gellender, durchbohrender Stimme zwanzigmal: »Wenn mir dein Auge strahlet« – aber immer nur die erste Strophe, in die Straße hinein. Schrägüber martert einer die Flöte und hat dabei

As velas queimavam cada vez mais tênues – ora aparecia um nariz, ora um par de olhos; mas eles desapareciam logo em seguida. Então, por fim, fiquei sentado sozinho com meu Sebastian Bach e fui servido por Gottlieb como por um *spiritu familiari*!

– Bebo! – Deve-se, pois, torturar com música o músico honesto como fui hoje torturado e sou tantas vezes? De fato, contra nenhuma arte são feitos tantos malditos abusos quanto contra a sublime e santa Música, tão facilmente profanada em sua delicada essência! Tendes verdadeiro talento, verdadeira sensibilidade artística: bom, então aprendei Música, realizai algo de digno à Arte e entregai vosso talento ao Sagrado, na medida certa. Quereis, ao contrário, cacarejar: bem, então fazei isso para vós e entre vós e não torturem com isso o Mestre de Capela Kreisler ou outros. – Agora eu poderia voltar para casa e terminar a minha nova sonata para piano; mas não são nem onze horas e faz uma linda noite de verão. Aposto que ao lado, na casa do mestre superior de caça, as meninas estão sentadas à janela aberta e gritam em direção à rua, com voz esganiçada, estridente, perfurante, por vinte vezes “Wenn mir dein Auge strahlet”, mas somente a primeira estrofe. Do outro lado, alguém tortura uma flauta com pulmões iguais aos do sobrinho de

Lungen wie Rameaus Neffe, und in langen, langen Tönen macht der Nachbar Hornist akustische Versuche. Die zahlreichen Hunde der Gegend werden unruhig, und meines Hauswirts Kater, aufgeregt durch jenes süße Duett, macht dicht neben meinem Fenster (es versteht sich, daß mein musikalisch-poetisches Laboratorium ein Dachstübchen ist) der Nachbarskatze, in die er seit dem März verliebt ist, die chromatische Skala hinaufjammernd, zärtliche Geständnisse. Nach elf Uhr wird es ruhiger; so lange bleib ich sitzen, da ohnedies noch weißes Papier und Burgunder vorhanden, von dem ich gleich etwas genieße. – Es gibt, wie ich gehört habe, ein altes Gesetz, welches lärmenden Handwerkern verbietet, neben Gelehrten zu wohnen: sollten denn arme, bedrängte Komponisten, die noch dazu aus ihrer Begeisterung Gold münzen müssen, um ihren Lebensfaden weiterzuspinnen, nicht jenes Gesetz auf sich anwenden und die Schreihälse und Dudler aus ihrer Nähe verbannen können? Was würde der Maler sagen, dem man, indem er ein Ideal malte, lauter heterogene Fratzengesichter vorhalten wollte! Schlösse er die Augen, so würde er wenigstens ungestört das Bild in der Phantasie fortsetzen. Baumwolle in den Ohren hilft nicht, man hört doch den Mordspektakel; und dann die Idee, schon die Idee: jetzt singen sie – jetzt kommt das

Rameau; e o vizinho trompista faz experimentos acústicos com longas, longas notas. Os inúmeros cães das redondezas ficam agitados e o gato de meu senhorio – atiçado por um doce dueto e colado em minha janela (não é preciso dizer que meu laboratório poético-musical é um sótão) – faz afetuosas confissões miando lamentoso a escala cromática ascendente à gata do vizinho, pela qual está apaixonado desde março.

Depois das onze, fica mais silencioso. Até lá permaneço sentado, já que de todo modo ainda há papel em branco e vinho, de que igualmente desfruto um pouco. Pelo que ouvi dizer, existe uma antiga lei que proíbe trabalhadores manuais barulhentos de morar ao lado de eruditos. Não deveria tal lei também contemplar os pobres compositores atormentados – que precisam ainda fazer da inspiração seu ganha-pão para continuarem fiando a trama da vida – para que assim possam banir das redondezas as gargantas berrantes e os que suportam tudo isso? O que diria o pintor que, ao pintar um Ideal, é colocado à frente de caretas disformes? Se fecha os olhos, pode pelo menos continuar trabalhando em paz a imagem na sua imaginação.

Algodão nos ouvidos não ajuda. É possível ainda escutar o espetáculo mortal. E assim, apenas com um pensamento, um simples pensamento “agora eles vão cantar – agora

Horn etc. – der Teufel holt die sublimsten Gedanken! – Das Blatt ist richtig vollgeschrieben; auf dem vom Titel umgeschlagenen weißen Streifen will ich nur noch bemerken, warum ich hundertmal es mir vornahm, mich nicht mehr bei dem Geheimen Rat quälen zu lassen, und warum ich hundertmal meinen Vorsatz brach. – Freilich ist es Röderleins herrliche Nichte, die mich mit Banden an dies Haus fesselt, welche die Kunst geknüpft hat. Wer einmal so glücklich war, die Schlußszene der Gluckschen »Armida« oder die große Szene der Donna Anna im »Don Giovanni« von Fräulein Amalien zu hören, der wird begreifen, daß eine Stunde mit ihr am Piano Himmelsbalsam in die Wunden gießt, welche alle Mißtöne des ganzen Tages mir gequältem musikalischen Schulmeister schlugen. Röderlein, welcher weder an die Unsterblichkeit der Seele noch an den Takt glaubt, hält sie für gänzlich unbrauchbar für die höhere Existenz in der Teegesellschaft, da sie in dieser durchaus nicht singen will und denn doch wieder vor ganz gemeinen Leuten, z. B. simplen Musikern, mit einer Anstrengung singt, die ihr gar nicht einmal taugt; denn ihre langen, gehaltenen, schwellenden Harmonikatöne, welche mich in den Himmel tragen, hat sie, wie Röderlein meint, offenbar der Nachtigall abgehört,

vem a trompa” etc., o diabo toma as mais sublimes ideias! – A folha está completamente preenchida; apenas gostaria ainda de comentar na parte em branco atrás da folha do título o porquê de haver decidido por cem vezes não mais me deixar torturar na casa do Conselheiro e o porquê de haver desistido por cem vezes de minha intenção. Certamente é a magnífica sobrinha dos Röderlein que me prende a esta casa com laços atados pela Arte. Quem teve a felicidade de alguma vez escutar da senhorita Amalien a cena final de *Armida* de Gluck ou a grande cena da Donna Anna em *Don Giovanni* vai compreender que uma hora com ela ao piano é como passar um bálsamo divino nas feridas que todos os sons desafinados do dia inteiro causaram em mim, professor de música torturado. Röderlein, que não acredita nem na imortalidade da alma nem no compasso, acha que a moça é bastante inútil à existência mais elevada no chá, visto que não quer cantar de modo algum nessa ocasião. Porém, diante de pessoas comuns, p. ex., meros músicos, canta com um esforço que não serve para nada. Segundo Röderlein, seus longos, suspensos e ondulantes harmônicos que me levam até o céu teriam sido claramente copiados do rouxinol, que é uma criatura irracional, vive apenas em florestas e que não deve ser

die eine unvernünftige Kreatur ist, nur in Wäldern lebt und von dem Menschen, dem vernünftigen Herrn der Schöpfung, nicht nachgeahmt werden darf. Sie treibt ihre Rücksichtslosigkeit so weit, daß sie sich zuweilen sogar von Gottlieb auf der Violine akkompagnieren läßt, wenn sie Beethovensche oder Mozartsche Sonaten, aus denen kein Teeherr und Whistiker klug werden kann, auf dem Piano spielt. – Das war das letzte Glas Burgunder. – Gottlieb putzt mir die Lichter und scheint sich zu wundern über mein emsiges Schreiben. – Man hat ganz recht, wenn man diesen Gottlieb erst sechzehn Jahr alt schätzt. Das ist ein herrliches, tiefes Talent. Warum starb aber auch der Papa Torschreiber so früh; und mußte denn der Vormund den Jungen in die Liverei stecken? – Als Rode hier war, lauschte Gottlieb im Vorzimmer, das Ohr an die Saaltüre gedrückt, und spielte ganze Nächte; am Tage ging er sinnend, träumend umher, und der rote Fleck am linken Backen ist ein treuer Abdruck des Solitärs am Finger der Röderleinschen Hand, die, wie man durch sanftes Streicheln den somnambülen Zustand hervorbringt, durch starkes Schlagen ganz richtig entgegengesetzt wirken wollte. Nebst andern Sachen habe ich ihm die Sonaten von Corelli gegeben; da hat er unter den Mäusen in dem alten Oesterleinschen Flügel auf dem Boden

imitado pelo ser humano, senhor racional da criação.

Ela levaria tão longe sua falta de consideração a ponto de deixar às vezes Gottlieb acompanhá-la ao violino, enquanto toca ao piano sonatas de Beethoven ou Mozart, das quais nenhum anfitrião do chá ou do whisky pode tirar algum proveito. – Essa foi a última taça de vinho. – Gottlieb retirou as velas e parece estar surpreso com a minha escrita diligente. Tem-se muita razão em estimar que esse Gottlieb tenha só dezesseis anos. É um talento magnífico e profundo. Por que o papai Torschreiber tinha que morrer tão cedo e por que o tutor tinha que colocar o menino na criadagem?

– Quando Rode esteve aqui, Gottlieb escutava às escondidas na antecâmara, o ouvido pressionado contra a porta do salão, e tocava por noites inteiras; de dia, ele andava cantando, sonhando por aí, e a mancha vermelha na face esquerda é uma marca fiel do solitário do dedo de Röderlein, cuja mão pode gerar o estado de sonolência com uma leve carícia ou o efeito contrário com um tapa forte.

Junto com outras coisas, dei a ele as sonatas de Corelli; então ele lutou no sótão com os ratos dentro do antigo piano *Oesterlein*, até que nenhum estivesse mais

gewütet, bis keine mehr lebte, und mit Röderleins Erlaubnis auch das Instrument auf sein kleines Stübchen transloziert. – Wirf ihn ab, den verhaßten Bedientenrock, ehrlicher Gottlieb, und laß mich nach Jahren dich als den wackern Künstler an mein Herz drücken, der du werden kannst mit deinem herrlichen Talent, mit deinem tiefen Kunstsinn! – Gottlieb stand hinter mir und wischte sich die Tränen aus den Augen, als ich diese Worte laut aussprach. – Ich drückte ihm schweigend die Hand, wir gingen hinauf und spielten die Sonaten von Corelli.

2.

*Ombra adorata!**

*Wer kennt nicht Crescentini's herrliche Arie: *Ombra adorata*, die er zu der Oper *Romeo e Giulietta* von Zingarelli komponierte, und mit ganz eigenem Vortrage sang.

Wie ist doch die Musik so etwas höchst Wunderbares, wie wenig vermag doch der Mensch ihre tiefen Geheimnisse zu ergründen! – Aber wohnt sie nicht in der Brust des Menschen selbst und erfüllt sein Inneres so mit ihren holdseligen Erscheinungen, daß sein ganzer Sinn sich

vivo e, com a permissão de Röderlein, transportou o instrumento para seu pequeno quartozinho. Deixa de lado as odientas vestes de empregado, meu caro Gottlieb, e deixa-me, depois de anos, apertar-te contra o peito como o valoroso artista que podes ser com teu magnífico talento, com tua profunda sensibilidade artística! – Gottlieb estava de pé atrás de mim e enxugava as lágrimas dos olhos quando eu disse essas palavras em voz alta. – Calado, apertei sua mão, nós subimos e tocamos as sonatas de Corelli.

2.

*Ombra adorata!**

*Quem não conhece a magnífica ária *Ombra adorata*, composta por Crescentini para ópera *Romeu e Julieta*, de Zingarelli, e cantada por ele de forma única?

Que maravilha suprema é a Música! Como o ser humano é pouco capaz de perscrutar seus segredos profundos! – Mas, afinal, não mora a Música em seu peito e preenche seu íntimo com visões graciosas, de tal forma que toda a sua mente se volta a elas e já neste mundo uma nova e iluminada

ihnen zuwendet und ein neues verklärtes Leben ihn schon hienieden dem Drange, der niederdrückenden Qual des Irdischen entreißt? – Ja, eine göttliche Kraft durchdringt ihn, und mit kindlichem, frommen Gemüte sich *dem* hingebend, was der Geist in ihm erregt, vermag er die Sprache jenes unbekannten romantischen Geisterreichs zu reden, und er ruft, unbewußt, wie der Lehrling, der in des Meisters Zauberbuch mit lauter Stimme gelesen, alle die herrlichen Erscheinungen aus seinem Innern hervor, daß sie in strahlenden Reihentänzen das Leben durchfliegen und jeden, der sie zu schauen vermag, mit unendlicher, unnennbarer Sehnsucht erfüllen. –

Wie war meine Brust so beengt, als ich in den Konzertsaal trat. Wie war ich so gebeugt von dem Drucke aller der nichtswürdigen Erbärmlichkeiten, die wie giftiges, stechendes Ungeziefer den Menschen und wohl vorzüglich den Künstler in diesem armseligen Leben verfolgen und peinigen, daß er oft dieser ewig prickelnden Qual den gewaltsamen Stoß vorziehen würde, der ihn diesem und jedem andern irdischen Schmerze auf immer entzieht. – Du verstandest den wehmütigen Blick, den ich auf dich warf, mein treuer Freund! und hundertfältig sei es dir gedankt, daß du meinen Platz am Flügel einnahmst, indem ich mich in dem

vida retira-lhe a impetuosidade, o deprimente tormento terreno? – Sim, ele é tomado por um poder divino e, entregando-se àquilo que o Espírito lhe excita com ânimo ingênuo e devoto, ele é capaz de falar a língua daquele reino espiritual romântico e desconhecido. Inconsciente, como o aprendiz que leu em voz alta algo do livro de magia de seu mestre, ele chama todas as visões sublimes de dentro de seu ser e então elas voam através da vida em círculos de dança resplandecentes. Aquele que é capaz de vê-las é preenchido por um anseio infinito e inefável.

Meu peito estava tão angustiado quando entrei na sala de concerto! Eu estava tão abatido pela opressão de todas as indignas misérias! Semelhante a um bicho venenoso que aferroa, elas perseguem e mortificam o ser humano nesta vida miserável, principalmente o artista. Assim, no lugar dessa tortura de ardência eterna, ele preferiria muitas vezes o ferrão violento que o retiraria para sempre deste e de todos os outros sofrimentos terrenos. – Tu compreendeste o olhar melancólico que eu te direcionava, meu fiel amigo! E sou cem vezes grato a ti por ter tomado meu lugar ao piano, enquanto eu procurava me esconder no canto mais afastado do salão.

äußersten Winkel des Saals zu verbergen suchte. Welchen Vorwand hattest du denn gefunden, wie war es dir denn gelungen, daß nicht Beethovens große Sinfonie in c-Moll, sondern nur eine kurze, unbedeutende Ouvertüre irgendeines noch nicht zur Meisterschaft gelangten Komponisten aufgeführt wurde? – Auch dafür sei dir Dank gesagt aus dem Innersten meines Herzens. – Was wäre aus mir geworden, wenn, beinahe erdrückt von all dem irdischen Elend, das rastlos auf mich einstürmte seit kurzer Zeit, nun Beethovens gewaltiger Geist auf mich zugeschritten wäre und mich wie mit metallnen, glühenden Armen umfaßt und fortgerissen hätte in das Reich des Ungeheuern, des Unermeßlichen, das sich seinen donnernden Tönen erschließt. – Als die Ouvertüre in allerlei kindischem Jubel mit Pauken und Trompeten geschlossen hatte, entstand eine stille Pause, als erwarte man etwas recht Wichtiges. Das tat mir wohl, ich schloß die Augen, und indem ich in meinem Innern angenehmere Erscheinungen suchte, als die waren, die mich eben umgaben, vergaß ich das Konzert und mit ihm natürlicherweise auch seine ganze Einrichtung, die mir bekannt gewesen, da ich an den Flügel sollte. – Ziemlich lange mochte die Pause gedauert haben, als endlich das Ritornell einer Arie anfang. Es war sehr zart gehalten und

– Qual pretexto encontraste então, de que forma conseguiste com que, no lugar da grande Sinfonia em Dó menor de Beethoven, fosse apresentada uma curta, insignificante abertura de um compositor qualquer que ainda não atingiu a maestria? Também por isso sou grato a ti, do fundo do meu coração. O que teria sido de mim, quase esmagado pela miséria terrena que desde há pouco me assola incessantemente, se o espírito potente de Beethoven tivesse avançado em minha direção, me envolvido com braços metálicos, ardentes, e tivesse me levado para o Reino da Imensidão e do Incomensurável, contido em seus sons retumbantes?

Quando a abertura havia terminado com tímpano e trompetes em toda espécie de júbilo infantil, houve uma pausa silenciosa, como se algo de realmente importante fosse esperado. Isso me fez bem. Fechei os olhos e, ao procurar em meu íntimo visões mais agradáveis do que aquelas que então me rodeavam, esqueci-me do concerto e, conseqüentemente, de toda sua rotina, que me era conhecida, já que eu deveria voltar ao piano. – A pausa deve ter durado muito, quando finalmente começou o ritornelo de uma ária delicadamente conduzida. Em sons simples, mas que penetravam no fundo da

schien in einfachen, aber tief in das Innerste dringenden Tönen von der Sehnsucht zu reden, in der sich das fromme Gemüt zum Himmel aufschwingt und alles Geliebte wiederfindet, was ihm hienieden entrissen. – Nun strahlte wie ein himmlisches Licht die glockenhelle Stimme eines Frauenzimmers aus dem Orchester empor:

»Tranquillo io sono, fra poco teco sarò
mia vità!«

Wer vermag die Empfindung zu beschreiben, die mich durchdrang! – Wie löste sich der Schmerz, der in meinem Innern nagte, auf in wehmütige Sehnsucht, die himmlischen Balsam in alle Wunden goß. – Alles war vergessen, und ich horchte nur entzückt auf die Töne, die, wie aus einer andern Welt niedersteigend, mich tröstend umfingen.

Ebenso einfach wie das Rezitativ ist das Thema der folgenden Arie: »*Ombra adorata*«, gehalten; aber ebenso seelenvoll, ebenso in das Innerste dringend, spricht es den Zustand des Gemüts aus, das von der seligen Hoffnung, in einer höheren, besseren Welt bald alles ihm Verheißene erfüllt zu sehen, sich über den irdischen Schmerz hinwegschwingt. – Wie reiht sich in dieser einfachen Komposition alles so

alma, parecia falar sobre o anseio com o qual a alma devota se eleva ao céu e reencontra tudo aquilo que lhe é caro e que lhe foi tirado na Terra. Então, como uma luz celestial, a voz límpida de uma mulher brilhou, destacando-se da orquestra.

“Tranquillo io sono, fra poco teco sarò
mia vita!”

Quem é capaz de descrever a emoção de que fui tomado! – Como a dor que corroía meu íntimo se dissolveu num anseio melancólico, derramando bálsamo celestial em todas as feridas! Tudo havia sido esquecido e eu escutava, simplesmente enlevado, os sons que me envolviam e me consolavam, como se descessem de outro mundo.

Tão simples quanto o recitativo é o tema da ária seguinte, *Ombra adorata*; mas igualmente cheia de espírito, tocando igualmente na porção mais íntima do ser, ela fala do estado de ânimo daquele que se eleva sobre a dor terrena, na esperança bem-aventurada de em breve ver tudo o que lhe foi prometido ser realizado em um mundo melhor, superior. Tudo nessa simples composição segue de forma tão

kunstlos, so natürlich aneinander; nur in der Tonika und in der Dominante bewegen sich die Sätze, keine grelle Ausweichung, keine gesuchte Figur, der Gesang fließt dahin wie ein silberheller Strom zwischen leuchtenden Blumen. Aber ist dies nicht eben der geheimnisvolle Zauber, der dem Meister zu Gebote stand, daß er der einfachsten Melodie, der kunstlosesten Struktur diese unbeschreibliche Macht der unwiderstehlichsten Wirkung auf jedes empfängliche Gemüt zu geben vermochte? In den wundervoll hell und klar tönenden Melismen fliegt die Seele mit raschem Fittich durch die glänzenden Wolken – es ist der jauchzende Jubel verklärter Geister. – Die Komposition verlangt wie jede, die so tief im Innern von dem Meister gefühlt wurde, auch tief aufgefaßt und mit dem Gemüt, ich möchte sagen mit der rein ausgesprochenen Ahnung des Übersinnlichen, wie die Melodie es in sich trägt, vorgetragen zu werden. Auch wurde, wie der Genius des italienischen Gesanges es verlangt, sowohl in dem Rezitativ als in der Arie auf gewisse Verzierungen gerechnet; aber es ist nicht schön, daß wie durch eine Tradition die Art, wie der Komponist, der hohe Meister des Gesanges, Crescentini, die Arie vortrug und verzierte, fortgepflanzt wird, so daß es wohl niemand wagen dürfte, ungestraft wenigstens fremdartige Schnörkel

singela e natural! As frases se movimentam apenas na tônica e na dominante; nenhuma modulação gritante; nenhuma figura forçada; o canto flui como uma correnteza prateada entre flores luminosas. Mas não é justamente isso a magia secreta que esteve à disposição do Mestre para que ele pudesse dar à melodia mais simples, à estrutura mais singela, o poder indescritível do efeito mais irresistível sobre todo ânimo sensível? Nos melismas maravilhosamente claros e precisos a alma voa com asas céleres por entre as nuvens reluzentes – é o júbilo exaltado de espíritos iluminados.

A composição exige, como toda aquela que foi sentida pelo Mestre no fundo de seu íntimo, que seja também compreendida profundamente e apresentada com o ânimo, eu diria, com a ideia nítida de transcendência que a melodia contém em si. Como exige o Gênio do canto italiano, foram utilizados também certos ornamentos, tanto no recitativo quanto na ária; mas não é ótimo que a maneira com que o compositor Crescentini, o superior Mestre do Canto, apresentava e ornamentava a ária seja transmitida como se fosse uma tradição, de tal forma que ninguém possa sequer ousar adicionar um floreio estranho, não sem ao menos ser penalizado? Com que entendimento

hineinzubringen? – Wie verständig, wie das Ganze belebend hat Crescentini diese zufälligen Verzierungen angebracht – sie sind der glänzende Schmuck, welcher der Geliebten holdes Antlitz verschönert, daß die Augen heller strahlen und höherer Purpur Lippe und Wangen färbt.

Aber was soll ich von dir sagen, du herrliche Sängerin! – Mit dem glühenden Enthusiasmus der Italiener rufe ich dir zu: »Du von dem Himmel Gesegnete!«* Denn wohl ist es der Segen des Himmels, der deinem frommen, innigen Gemüte vergönnt, das im Innersten Empfundene hell und herrlich klingend ertönen zu lassen. – Wie holde Geister haben mich deine Töne umfassen, und jeder sprach: »Richte dein Haupt auf, du Gebeugter! Ziehe mit uns, ziehe mit uns in das ferne Land, wo der Schmerz keine blutende Wunde mehr schlägt, sondern die Brust, wie im höchsten Entzücken, mit unnennbarer Sehnsucht erfüllt!« –

Ich werde dich nie mehr hören; aber wenn die Nichtswürdigkeit auf mich zutritt und, mich für ihresgleichen haltend, den Kampf des Gemeinen mit mir bestehen, wenn die Albernheit mich betäuben, des Pöbels ekelhafter Hohn mich mit giftigem Stachel verletzen will, dann wird in *deinen* Tönen mir eine tröstende Geisterstimme zulispeln:

Crescentini colocou esses ornamentos ocasionais, dando vida ao todo! Eles são a joia radiante que embeleza o gracioso semblante da amada, fazendo com que seus olhos brilhem mais forte e que um púrpuro mais intenso pinte seus lábios e sua face.

Mas o que devo dizer de ti, cantora magnífica? Com o entusiasmo dos italianos clamo a ti: “Ó tu que és abençoada pelo Céu!”*. Pois deve ter sido a benção do Céu que concedeu ao teu ânimo piedoso e afetuoso que deixasse soar de forma clara e sublime aquilo que é sentido na porção mais íntima da alma. Como graciosos espíritos, teus sons me envolveram e cada um dizia: “Levante tua cabeça, encurvado! Venha conosco, venha conosco ao país distante, onde a dor não atinge mais nenhuma ferida aberta, mas enche o peito de inefável anseio, como num elevado arrebatamento!”.

Nunca mais te escutarei. Porém, quando a baixeza avançar para cima de mim e, considerando-me seu semelhante, quiser travar comigo a batalha vulgar; quando a estupidez quiser me aturdir, as vaías nojentas da plebe quiserem me ferir com ferrão venenoso; então por meio de teus sons uma consoladora voz espiritual sussurrará a mim:

»Tranquillo io sono, fra poco teco sarò
mia vità!«

In einer nie gefühlten Begeisterung
erhebe ich mich dann mächtigen Fluges
über die Schmach des Irdischen; alle Töne,
die in der wunden Brust im Blute des
Schmerzes erstarrt, leben auf und bewegen
und regen sich und sprühen wie funkelnde
Salamander blitzend empor; und ich
vermag sie zu fassen, zu binden, daß sie,
wie in einer Feuergarbe zusammenhaltend,
zum flammenden Bilde werden, das deinen
Gesang – dich – verklärt und verherrlicht.

*Unserer deutschen Sängerin: Häser, die
sich nun leider der Kunst ganz entzogen, riefen
die Italiäner zu: che sei benedetta dal cielo!

3.

Gedanken über den hohen Wert der Musik

Es ist nicht zu leugnen, daß in neuerer
Zeit, dem Himmel sei's gedankt! der
Geschmack an der Musik sich immer mehr
verbreitet, so daß es jetzt gewissermaßen
zur guten Erziehung gehört, die Kinder
auch Musik lehren zu lassen, weshalb man
denn in jedem Hause, das nur irgend etwas

“Tranquillo io sono, fra poco teco sarò
mia vita!”

Numa inspiração nunca antes sentida,
elevo-me em um poderoso voo sobre os
opróbrios terrenos; todos os sons,
imobilizados no sangue do peito ferido,
revivem, movimentam-se, deslocam-se e
faíscam esfuziantes em direção ao alto,
como salamandras rutilantes; e consigo
apanhá-las e uni-las, de modo que, como
em um feixe de fogo, elas se tornem uma
imagem flamejante que ilumina e glorifica
a ti e a teu canto.

* Nossa cantora alemã Häser, que infelizmente
renunciou em definitivo à sua arte, era recebida
pelos italianos com exclamações de “Che sei
benedetta dal cielo!”

3.

Reflexões sobre o elevado valor da música

É inegável que em nossa época
(graças aos céus!) o gosto pela música
alastra-se cada vez mais, de tal forma que
agora, de certo modo, o ensino de música
às crianças também faz parte de uma boa
educação, razão pela qual em toda casa que
se preze encontra-se um piano ou pelo
menos um violão. Existem, aqui ou ali,

bedeuten will, ein Klavier, wenigstens eine Gitarre findet. Nur wenige Verächter der gewiß schönen Kunst gibt es noch hie und da, und diesen eine tüchtige Lektion zu geben, das ist jetzt mein Vorsatz und Beruf.

Der Zweck der Kunst überhaupt ist doch kein anderer, als dem Menschen eine angenehme Unterhaltung zu verschaffen und ihn so von den ernstern oder vielmehr den einzigen ihm anständigen Geschäften, nämlich solchen, die ihm Brot und Ehre im Staat erwerben, auf eine angenehme Art zu zerstreuen, so daß er nachher mit gedoppelter Aufmerksamkeit und Anstrengung zu dem eigentlichen Zweck seines Daseins zurückkehren, d. h. ein tüchtiges Kammrad in der Walkmühle des Staats sein und (ich bleibe in der Metapher) haspeln und sich trillen lassen kann. Nun ist aber keine Kunst zur Erreichung dieses Zwecks tauglicher als die Musik. Das Lesen eines Romans oder Gedichts, sollte auch die Wahl so glücklich ausfallen, daß es durchaus nichts phantastisch Abgeschmacktes, wie mehrere der allerneuesten, enthält und also die Phantasie, die eigentlich der schlimmste und mit aller Macht zu ertötende Teil unserer Erbsünde ist, nicht im mindesten anregt – dieses Lesen, meine ich, hat doch das Unangenehme, daß man gewissermaßen genötigt wird, an das zu denken, was man liest: dies ist aber

apenas alguns poucos depreciadores da indubitável bela arte; e é minha intenção e dever dar-lhes uma valorosa lição.

A finalidade da arte em geral não é outra senão proporcionar ao ser humano um divertimento agradável e distraí-lo aprazivelmente dos afazeres sérios, ou antes, dos únicos decentes, ou seja, aqueles que lhe conferem pão e honra na sociedade. Desse modo, ele pode depois retornar com o dobro de atenção e esforço à verdadeira finalidade de sua existência, isto é, ser um eficiente trabalhador no moinho da sociedade e (permaneço na metáfora) rodar e se deixar girar. E nenhuma arte está mais apta a atingir essa finalidade do que a música. A leitura de um romance ou de um poema, mesmo que a escolha seja de tal modo feliz que não haja absolutamente nenhum mau gosto fantástico, como é o caso da maioria dos mais recentes, e mesmo que a fantasia – que na verdade é a pior parte de nosso pecado original e deve ser extinta com toda força – não seja, portanto, em nada estimulada, essa leitura tem mesmo assim o inconveniente de que se é constrangido, de certo modo, a pensar sobre aquilo que se lê. Isso é, porém, claramente contrário à finalidade da distração. O mesmo é válido para a leitura em voz alta: sendo a atenção inteiramente

offenbar dem Zweck der Zerstreuung entgegen. Dasselbe gilt von dem Vorlesen in *der* Art, daß, die Aufmerksamkeit ganz davon abwendend, man sehr leicht einschläft oder in ernste Gedanken sich vertieft, die, nach der von jedem ordentlichen Geschäftsmanne zu beobachtenden Geistesdiät, zyklisch eine Weile ruhen müssen. Das Beschauen eines Gemäldes kann nur sehr kurz dauern: denn das Interesse ist ja doch verloren, sobald man erraten hat, was es vorstellen soll. – Was nun aber die Musik betrifft, so können nur jene heillosen Verächter dieser edeln Kunst leugnen, daß eine gelungene Komposition, d. h. eine solche, die sich gehörig in Schranken hält und eine angenehme Melodie nach der andern folgen läßt, ohne zu toben oder sich in allerlei kontrapunktischen Gängen und Auflösungen närrisch zu gebärden, einen wunderbar bequemen Reiz verursacht, bei dem man des Denkens ganz überhoben ist, oder der doch keinen ernsten Gedanken aufkommen, sondern mehrere ganz leichte, angenehme – von denen man nicht einmal sich bewußt wird, was sie eigentlich enthalten, gar lustig wechseln läßt. Man kann aber weiter gehen und fragen: wem ist es verwehrt, auch während der Musik mit dem Nachbar ein Gespräch über allerlei Gegenstände der politischen und moralischen Welt anzuknüpfen und so

desviada dela, é fácil adormecer ou então sermos absorvidos por pensamentos sérios que devem ser regularmente pausados por um momento, segundo a dieta intelectual a ser seguida por todo homem de negócios decente.

A observação de um quadro pode durar um pouco apenas, pois o interesse é perdido tão logo adivinhamos o que ele procura representar. Porém, no que tange à música, somente aqueles incuráveis depreciadores dessa nobre arte são capazes de negar que uma composição bem-sucedida – isto é, aquela que se mantém devidamente nos trilhos e que faz seguir uma melodia agradável atrás da outra, sem agitar-se ou delirar loucamente em todo tipo de resoluções e desenvolvimentos contrapontísticos – causa um agradável estímulo que nos exime de qualquer pensamento ou, melhor, que não deixa nenhum pensamento sério surgir, mas que permite que se alternem divertidamente vários outros bem leves e agradáveis, de cujo real conteúdo nem ficamos sabendo.

Entretanto, pode-se ir além e questionar: por que proibir alguém de puxar, durante a música, uma conversa com o vizinho sobre toda sorte de assuntos do mundo político e moral e assim alcançar, de modo agradável, uma dupla

einen doppelten Zweck auf eine angenehme Weise zu erreichen? Im Gegenteil ist dies gar sehr anzuraten, da die Musik, wie man in allen Konzerten und musikalischen Zirkeln zu bemerken Gelegenheit haben wird, das Sprechen ungemein erleichtert. In den Pausen ist alles still, aber mit der Musik fängt der Strom der Rede an zu brausen und schwillt mit den Tönen, die hineinfallen, immer mehr und mehr an. Manches Frauenzimmer, deren Rede sonst nach jenem Ausspruch: Ja, ja! und: Nein, nein! ist, gerät während der Musik in das übrige, was nach demselben Ausspruch zwar vom Übel sein soll, hier aber offenbar vom Guten ist, da ihr deshalb manchmal ein Liebhaber oder gar ein Ehegemahl, von der Süßigkeit der ungewohnten Rede berauscht, ins Garn fällt. – Himmel, wie unabsehbar sind die Vorteile einer schönen Musik! – Euch, ihr heillosen Verächter der edlen Kunst, führe ich nun in den häuslichen Zirkel, wo der Vater, müde von den ernsten Geschäften des Tages, im Schlafrock und in Pantoffeln fröhlich und guten Muts zum Murki seines ältesten Sohnes seine Pfeife raucht. Hat das ehrliche Röschen nicht bloß seinetwegen den Dessauer Marsch und »Blühe liebes Veilchen« einstudiert, und trägt sie es nicht so schön vor, daß der Mutter die hellen Freudentränen auf den Strumpf fallen, den

finalidade? Pelo contrário, isso é deveras aconselhável, visto que a música facilita muitíssimo a fala, como se tem a oportunidade de observar em todos os concertos e círculos musicais. Na pausa, tudo está quieto, mas com a música uma corrente de conversa começa a fluir e avoluma-se cada vez mais com o cair das notas. Muitas moças, cuja fala se resume geralmente, segundo certo ditado, a “sim, sim” e “não, não”, durante a música são levadas ao excesso, o que segundo o mesmo ditado deveria ser proveniente do mal, aqui, porém, é visivelmente do bem, já que às vezes um amante ou até mesmo um marido lhe cai nas redes, embevecido pela doçura da fala tão rara.

Céus, as vantagens da música são ilimitadas! Vós, incuráveis depreciadores da nobre arte, agora vos guio ao círculo doméstico, onde o pai, cansado dos assuntos sérios do dia, fuma contente seu cachimbo em roupa de dormir e em pantufas, ao som do *murki* de seu filho mais velho. Não teria a Rosinha imaculada aprendido a *Marcha Dessau* e a “Blühe liebes Veilchen” só por sua causa? E ela não a canta tão lindamente que dos olhos da mãe caem puras lágrimas de alegria em cima da meia que ela está remendando? Por fim, não lhe teria sido mais penoso o

sie eben stopft? Würde ihm nicht endlich das hoffnungsvolle, aber ängstliche Gequäke des jüngsten Sprößlings beschwerlich fallen, wenn nicht der Klang der lieben Kindermusik das Ganze im Ton und Takt hielte? – Ist dein Sinn aber ganz dieser häuslichen Idylle, dem Triumph der einfachen Natur, verschlossen, so folge mir in jenes Haus mit hellerleuchteten Spiegelfenstern. Du trittst in den Saal; die dampfende Teemaschine ist der Brennpunkt, um den sich die eleganten Herren und Damen bewegen. Spieltische werden gerückt, aber auch der Deckel des Fortepiano fliegt auf, und auch hier dient die Musik zur angenehmen Unterhaltung und Zerstreuung. Gut gewählt, hat sie durchaus nichts Störendes, denn selbst die Kartenspieler, obschon mit etwas Höherem, mit Gewinn und Verlust, beschäftigt, dulden sie willig.

– Was soll ich endlich von den großen, öffentlichen Konzerten sagen, die die herrlichste Gelegenheit geben, musikalisch begleitet, diesen oder jenen Freund zu sprechen oder, ist man noch in den Jahren des Übermuts, mit dieser oder jener Dame süße Worte zu wechseln – wozu ja sogar die Musik noch ein schickliches Thema geben kann. Diese Konzerte sind die wahren Zerstreuungsplätze für den Geschäftsmann und dem Theater sehr vorzuziehen, da dieses zuweilen

grasnido aflito (ainda que também cheio de esperança) do rebento mais jovem, se na execução da amável música infantil não tivessem sido mantidos a afinação e o andamento?

Mas se teus sentidos estiverem inteiramente obtusos a esse idílio doméstico, ao triunfo da simples natureza, então me acompanhe àquela casa com janelas de vidro iluminadas. Entramos no salão; a chaleira fumegante está no centro em cujo entorno senhores e damas elegantes se movimentam. São arrumadas as mesas de jogos, mas também é levantada a tampa do piano, pois aqui a música serve igualmente de agradável diversão e distração. Se bem escolhida, ela não incomoda em nada, pois até mesmo os jogadores de cartas – embora ocupados com algo mais elevado, com os ganhos e perdas – suportam-na de bom grado.

O que devo dizer, por fim, dos grandes concertos públicos, que oferecem uma maravilhosa oportunidade de conversar com esse ou aquele amigo com acompanhamento musical? Ou, no caso daqueles que ainda estão nos anos de exuberância, uma oportunidade de trocar palavras doces com essa ou aquela dama – para isso até a música pode dar ainda um assunto apropriado. Esses concertos são o verdadeiro lugar de distração para o homem de negócios e deve-se dar muito

Vorstellungen gibt, die den Geist unerlaubterweise auf etwas ganz Nichtiges und Unwahres fixieren, so daß man Gefahr läuft, in die Poesie hineinzugeraten, wovor sich denn doch jeder, dem seine bürgerliche Ehre am Herzen liegt, hüten muß!

– Kurz, es ist, wie ich gleich anfangs erwähnte, ein entscheidendes Zeichen, wie sehr man jetzt die wahre Tendenz der Musik erkennt, daß sie so fleißig und mit so vielem Ernst getrieben und gelehrt wird. Wie zweckmäßig ist es nicht, daß die Kinder, sollten sie auch nicht das mindeste Talent zur Kunst haben, worauf es ja auch eigentlich gar nicht ankommt, doch zur Musik angehalten werden, um so, wenn sie sonst noch nicht obligat in der Gesellschaft wirken dürfen, doch wenigstens das Ihrige zur Unterhaltung und Zerstreuung beitragen zu können!

– Wohl ein glänzender Vorzug der Musik vor jeder andern Kunst ist es auch, daß sie in ihrer Reinheit (ohne Einmischung der Poesie) durchaus moralisch und daher in keinem Fall von schädlichem Einfluß auf die zarte Jugend ist. Jener Polizeidirektor attestierte keck dem Erfinder eines neuen Instruments, daß darin nichts gegen den Staat, die Religion und die guten Sitten enthalten sei; mit derselben Keckheit kann jeder Musikmeister dem Papa und der Mama im voraus versichern, die neue

mais preferência a eles do que ao teatro, pois este oferece, de vez em quando, representações que fixam o espírito ilicitamente em coisas irrealis e sem valor, correndo-se o risco de se cair na poesia, da qual deve se resguardar todo aquele que preze por sua honra civil!

Em suma, como mencionei logo no início, um sinal crucial de como agora se reconhece a verdadeira disposição da música está no fato de ela ser praticada e ensinada muito diligentemente e com muita seriedade. Muito convém que crianças sejam mantidas na música, mesmo que não tenham o menor talento para a arte (o que, na verdade, sequer importa alguma coisa mesmo)! Se elas ainda não podem exercer de algum jeito algo de indispensável para a sociedade, pelo menos podem fazer sua parte e contribuir para o divertimento e a distração!

Seguramente outra bela vantagem da música sobre qualquer outra arte é que ela, em sua pureza (sem interferência da poesia), é completamente moral e, portanto, de forma alguma exerce influência prejudicial à tenra juventude. Confiante, certo chefe de polícia atestou ao criador de um novo instrumento que ali não havia nada contrário à sociedade, à religião e aos bons costumes; com a mesma confiança, todo mestre de música pode assegurar de antemão ao papai e à mamãe

Sonate enthalte nicht *einen* unmoralischen Gedanken. Werden die Kinder älter, so versteht es sich von selbst, daß sie von der Ausübung der Kunst abstrahieren müssen, da für ernste Männer so etwas sich nicht wohl schicken will und Damen darüber sehr leicht höhere Pflichten der Gesellschaft etc. versäumen können. Diese genießen dann das Vergnügen der Musik nur passiv, indem sie sich von Kindern oder Künstlern von Profession vorspielen lassen. – Aus der richtig angegebenen Tendenz der Kunst fließt auch von selbst, daß die Künstler, d. h. diejenigen Personen, welche (freilich töricht genug!) ihr ganzes Leben einem, nur zur Erholung und Zerstreuung dienenden Geschäfte widmen, als ganz untergeordnete Subjekte zu betrachten und nur darum zu dulden sind, weil sie das *miscere utili dulce* in Ausübung bringen. Kein Mensch von gesundem Verstande und gereiften Einsichten wird den besten Künstler so hoch schätzen als den wackern Kanzelisten, ja den Handwerksmann, der das Polster stopfte, worauf der Rat in der Schoßstube oder der Kaufmann im Comptoir sitzt, da hier das Notwendige, dort nur das Angenehme beabsichtigt wird. Wenn man daher mit dem Künstler höflich und freundlich umgeht, so ist das nur eine Folge unserer Kultur und unserer Bonhommie, die uns ja auch mit Kindern

de que a nova sonata não contém um pensamento imoral sequer. Quando os filhos crescem, então fica implícito que eles precisam afastar-se da prática da arte, já que tal coisa não fica bem a homens sérios e por meio dela as damas podem faltar com muita facilidade às obrigações da sociedade etc. Então, eles devem desfrutar do prazer pela música apenas passivamente, em apresentações de crianças ou de artistas profissionais.

Da disposição da arte, devidamente descrita, também decorre que os artistas – isto é, aquelas pessoas que (sem dúvida, muito insensatas!) dedicam sua vida inteira a uma atividade que serve apenas de descanso e distração – devem ser tidos como indivíduos inferiores e suportados apenas por colocarem a *miscere utili dulce* em prática. Nenhum ser humano de razão saudável e inteligência madura irá considerar o melhor artista como sendo superior ao valoroso escrevente ou o artesão que remenda o estofo em cima do qual se senta o conselheiro no escritório ou o negociante no balcão. Pois aqui se intenciona o necessário; ali somente o agradável. Portanto, se tratamos o artista educada e amigavelmente, isso só é consequência de nossa cultura e nossa bonomia, que nos permite também nos entretermos e brincarmos com crianças e outras pessoas que nos divertem.

und andern Personen, die Spaß machen, schön tun und tändeln läßt. Manche von diesen unglücklichen Schwärmern sind zu spät aus ihrem Irrtum erwacht und darüber wirklich in einigen Wahnsinn verfallen, welches man aus ihren Äußerungen über die Kunst sehr leicht abnehmen kann. Sie meinen nämlich, die Kunst ließe dem Menschen sein höheres Prinzip ahnen und führe ihn aus dem törichten Tun und Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempel, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spräche. Von der Musik hegen diese Wahnsinnigen nun vollends die wunderlichsten Meinungen; sie nennen sie die romantischste aller Künste, da ihr Vorwurf nur das Unendliche sei, die geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur, die die Brust des Menschen mit unendlicher Sehnsucht erfülle, und nur in ihr verstehe er das hohe Lied der – Bäume, der Blumen, der Tiere, der Steine, der Gewässer! – Die ganz unnützen Spielereien des Kontrapunkts, die den Zuhörer gar nicht aufheitern und so den eigentlichen Zweck der Musik ganz verfehlen, nennen sie schauerlich geheimnisvolle Kombinationen und sind imstande, sie mit wunderlich verschlungenen Moosen, Kräutern und Blumen zu vergleichen. Das Talent oder, in der Sprache dieser Toren, der Genius der

Alguns desses infelizes parasitas despertam muito tarde de seu equívoco e assim chegam realmente à loucura, o que se pode verificar facilmente nas suas declarações sobre a arte. Eles dizem, pois, que a arte permitiria ao ser humano vislumbrar seu princípio mais elevado e levá-lo-ia de suas tolas atividades e ações da vida comum até o templo de Isis, onde a natureza falaria com ele em sons sagrados, nunca antes ouvidos, mas ainda assim compreensíveis. Estes loucos nutrem ainda opiniões estranhíssimas sobre a música: chamam-na de a mais romântica das artes, já que sua única ocupação seria o infinito, o misterioso sânscrito da natureza articulado em sons, que preencheria o peito do ser humano com um anseio infinito, e apenas nela ele entenderia a sublime canção das árvores, das flores, dos animais, das pedras, das águas!

As brincadeiras totalmente inúteis do contraponto, que não alegram em nada o ouvinte e, assim, fogem completamente ao verdadeiro objetivo da música, são pavorosamente chamadas por eles de combinações misteriosas e eles são capazes de compará-las com musgos, ervas e flores singularmente entrelaçados. Segundo eles, o talento ou, na língua desses tolos, o gênio da música arderia no peito daquele que

Musik, glühe, sagen sie, in der Brust des die Kunst üben und hegenden Menschen und verzehre ihn, wenn das gemeinere Prinzip den Funken künstlich überbauen oder ableiten wolle, mit unauslöschlichen Flammen. Diejenigen, welche denn doch, wie ich es erst ausgeführt habe, ganz richtig über die wahre Tendenz der Kunst und der Musik insbesondere urteilen, nennen sie unwissende Frevler, die ewig von dem Heiligtum des höhern Seins ausgeschlossen bleiben müßten, und beurkunden dadurch ihre Tollheit. Denn ich frage mit Recht: wer ist besser daran, der Staatsbeamte, der Kaufmann, der von seinem Gelde Lebende, der gut ißt und trinkt, gehörig spazieren fährt und den alle Menschen mit Ehrfurcht grüßen, oder der Künstler, der sich ganz kümmerlich in seiner phantastischen Welt behelfen muß? Zwar behaupten jene Toren, daß es eine ganz besondere Sache um die poetische Erhebung über das Gemeine sei und manches Entbehren sich dann umwandte in Genuß; allein die Kaiser und Könige im Irrenhause mit der Strohkrone auf dem Haupt sind auch glücklich! Der beste Beweis, daß alle jene Floskeln nichts in sich tragen, sondern nur den innern Vorwurf, nicht nach dem Soliden gestrebt zu haben, beschwichtigen sollen, ist dieser, daß beinahe kein Künstler es aus reiner,

exerce e nutre a arte e o consumiria com chamas inextinguíveis, enquanto um princípio inferior faria com que a centelha fosse encoberta ou desviada artificialmente. Já aqueles que, como já expus, julgam corretamente a verdadeira disposição da arte e da música, são chamados por eles de hereges ignorantes que deveriam permanecer eternamente fora do santuário da existência elevada. E, com isso, atestam sua loucura. Pois me pergunto com razão: quem é melhor? O funcionário público, o comerciante, aquele que vive de seu dinheiro, que come e bebe bem, passeia apropriadamente e que cumprimenta a todos com reverência? Ou então o artista, que precisa se refugiar em seu mundo fantástico de forma bastante miserável? Entretanto, tais tolos afirmam que isso seria algo muito especial na elevação poética sobre a vulgaridade e que assim muitas privações se transformariam em prazer. Mas os imperadores e reis com coroas de palha na cabeça são também felizes nos manicômios!

A melhor prova de que todos esses floreios não levam a nada e somente servem para acalmar a repreensão íntima por não se ter buscado realizar algo de concreto, é o fato de que quase ninguém se torna artista por livre e espontânea vontade

freier Wahl wurde, sondern sie entstanden und entstehen noch immer aus der ärmern Klasse. Von unbegüterten, obskuren Eltern oder wieder von Künstlern geboren, machte sie die Not, die Gelegenheit, der Mangel an Aussicht auf ein Glück in den eigentlichen nützlichen Klassen zu dem, was sie wurden. Dies wird denn auch jenen Phantasten zum Trotz ewig so bleiben. Sollte nämlich eine begüterte Familie höheren Standes so unglücklich sein, ein Kind zu haben, das ganz besonders zur Kunst organisiert wäre oder das, nach dem lächerlichen Ausdruck jener Wahnwitzigen, den göttlichen Funken, der im Widerstande verzehrend um sich greift, in der Brust trüge, sollte es wirklich ins Phantasieren für Kunst und Künstlerleben geraten – so wird ein guter Erzieher durch eine kluge Geistesdiät, z. B. durch das gänzliche Entziehen aller phantastischen, übertreibenden Kost (Poesien und sogenannter starker Kompositionen von Mozart, Beethoven usw.), sowie durch die fleißig wiederholte Vorstellung der ganz subordinierten Tendenz jeder Kunst und des ganz untergeordneten Standes der Künstler, ohne allen Rang, Titel und Reichtum, sehr leicht das verirrte junge Subjekt auf den rechten Weg bringen, so daß es am Ende eine rechte Verachtung gegen Kunst und Künstler spürt, die als wahres Remedium gegen jede

e de que eles vieram e vêm cada vez mais da classe mais pobre. Nascidos de pais sem posses e de procedência obscura ou nascidos mesmo de artistas, eles são o que são por causa da necessidade, da ocasião, da falta de perspectiva de uma vida feliz nas classes de fato úteis. Isso será sempre assim, independentemente desses lunáticos. Se uma família abastada de altíssimo nível tiver a infelicidade de ter um filho que tenha inclinação especial para a arte ou, para usar a expressão patética desses insanos, que traga no peito a centelha divina que, ao encontro de resistência, se alastra consumindo tudo ao seu redor; e se ele realmente tem fantasias sobre a arte e a vida de artista, então um bom educador colocará com facilidade o jovem sujeito transviado no caminho correto fazendo uso de uma dieta intelectual ponderada – p. ex. a retirada de todo alimento fantástico e exagerado (a poesia e as chamadas composições intensas de Mozart, Beethoven etc.), como também repetindo constantemente a ideia sobre a disposição inferior de toda arte e do estado bastante inferior do artista, destituído de qualquer categoria, título ou riqueza – de modo que, no fim, esse jovem sentirá um real desdém pela arte e pelo artista, desdém que, sendo um verdadeiro remédio contra essa excentricidade, nunca poderá ser administrado o suficiente.

Exzentrizität nie weit genug getrieben werden kann. – Den armen Künstlern, die noch nicht in den oben beschriebenen Wahnwitz verfallen sind, glaube ich wirklich nicht übel zu raten, wenn ich ihnen, um sich doch nur etwas aus ihrer zwecklosen Tendenz herauszureißen, vorschlage, noch nebenher irgendein leichtes Handwerk zu erlernen: sie werden gewiß dann schon als nützliche Mitglieder des Staats etwas gelten. Mir hat ein Kenner gesagt, ich hätte eine geschickte Hand zum Pantoffelmachen, und ich bin nicht abgeneigt, mich als Prototypus in die Lehre bei dem hiesigen Pantoffelmachermeister Schnabler, der noch dazu mein Herr Pate ist, zu begeben. – Das überlesend, was ich geschrieben, finde ich den Wahnwitz mancher Musiker sehr treffend geschildert, und mit einem heimlichen Grausen fühle ich mich mit ihnen verwandt. Der Satan raunt mir ins Ohr, daß ihnen manches so redlich Gemeinte wohl gar als heillose Ironie erscheinen könne; allein ich versichere nochmals: gegen euch, ihr Verächter der Musik, die ihr das erbauliche Singen und Spielen der Kinder unnützes Quinkeliersen nennt und die Musik als eine geheimnisvolle, erhabene Kunst nur ihrer würdig hören wollt, gegen euch waren meine Worte gerichtet, und mit ernster Waffe in der Hand habe ich euch bewiesen, daß die Musik eine herrliche, nützliche

Aos pobres artistas que ainda não chegaram à loucura descrita acima, acredito realmente não dar um mau conselho quando lhes sugiro que, a fim de se livrarem um pouco de sua inclinação sem propósito, aprendam paralelamente algum ofício fácil: então eles certamente serão tidos como membros úteis da sociedade. Um especialista me disse que eu teria habilidade para a confecção de pantufas. Não me oponho em servir de modelo e iniciar o aprendizado com o grande Schnabler, Mestre de Confecção de Pantufas, que é, além do mais, meu padrinho.

Relendo por cima o que escrevi, penso ter retratado com precisão a loucura de muitos músicos e, com um horror oculto, sinto-me vinculado a eles. O diabo sussurra em meu ouvido que muito do que foi dito sinceramente lhes poderá talvez parecer ironia incurável; porém, asseguro mais uma vez: contra vós, depreciadores da música, que chamam o canto e a brincadeira edificantes das crianças de gargantear inútil e que dizem compreender a música como uma arte misteriosa e sublime somente digna de vós, contra vós é que minhas palavras foram dirigidas. Com arma severa na mão, vos provei que a música é uma invenção maravilhosa e útil do esperto Tubalcaim, a qual anima e

Erfindung des aufgeweckten Tubalkain sei, welche die Menschen aufheitere, zerstreuen und daß sie so das häusliche Glück, die erhabenste Tendenz jedes kultivierten Menschen, auf eine angenehme, befriedigende Weise befördere.

4.

Beethovens Instrumentalmusik

Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hilfe, jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie) verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht? – Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. – Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt und in der er alle *bestimmten Gefühle* zurückläßt, um sich einer *unaussprechlichen Sehnsucht* hinzugeben.

distrain as pessoas, promovendo a felicidade doméstica – a mais sublime inclinação de toda pessoa de cultura – de forma agradável e satisfatória.

4.

A música instrumental de Beethoven

Quando se fala da Música como uma arte autônoma, não deveria sempre se referir apenas à Música instrumental? Desprezando toda ajuda, toda mescla com outra arte (a poesia), ela exprime de forma pura sua essência característica, somente reconhecível nela. Ela é a mais romântica de todas as artes, quase se poderia dizer, a única verdadeiramente romântica, pois sua única ocupação é o Infinito. A lira de Orfeu abriu os portões do Orco. A Música abre ao ser humano um reino desconhecido, um mundo que nada tem em comum com o mundo exterior sensível que o circunda e no qual ele deixa para trás todos os *sentimentos determinados* para se entregar a um *anseio inexprimível*.

Habt ihr dies **eigentümliche Wesen** auch wohl nur geahnt, ihr armen Instrumentalkomponisten, die ihr euch mühsam abquältet, bestimmte Empfindungen, ja sogar Begebenheiten darzustellen? – Wie konnte es euch denn nur einfallen, die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln? Eure Sonnaufgänge, eure Gewitter, eure Batailles des trois Empereurs usw. waren wohl gewiß gar lächerliche Verirrungen und sind wohlverdienterweise mit gänzlichem Vergessen bestraft.

In dem Gesange, wo die Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik wie das wunderbare Elixier der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlicher und **herrlicher** machen. Jede Leidenschaft – Liebe – Haß – Zorn – Verzweiflung etc., wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das **Reich des Unendlichen**.

So stark ist der Zauber der Musik, und, immer mächtiger werdend, mußte er jede Fessel einer andern Kunst zerreißen.

Gewiß nicht allein in der Erleichterung der Ausdrucksmittel (Vervollkommnung

Será que haveis pelo menos suspeitado dessa **ínsita essência**, vós, pobres compositores instrumentais que se esforçam arduamente para representar certas sensações e até mesmo acontecimentos? Como pudestes ter a ideia de tratar plasticamente a Arte que diretamente se opõe à plasticidade? Vossas alvoradas, tempestades, Batailles des Trois Empereurs etc. são, certamente, enganos ridículos e serão merecidamente punidas com o total esquecimento.

No canto, onde a poesia alude a certos afetos através da palavra, o poder mágico da Música atua como o maravilhoso elixir filosofal que, com algumas gotas, faz com que qualquer bebida seja mais saborosa e mais **sublime**. A Música reveste toda paixão – amor, ódio, ira, desespero etc., como nos é apresentado pela ópera – com a luz púrpura do Romantismo e mesmo aquilo que é sentido na vida nos leva além da vida para o **Reino do Infinito**.

Tão forte é a magia da Música que, tornando-se cada vez mais potente, ela precisou romper com todas as amarras de qualquer outra arte.

Decerto, não somente pela facilidade do meio de expressão (perfeição

der Instrumente, größere Virtuosität der Spieler), sondern in dem tieferen, innigeren Erkennen des eigentümlichen Wesens der Musik liegt es, daß geniale Komponisten die Instrumentalmusik zu der jetzigen Höhe erhoben.

Mozart und Haydn, die Schöpfer der jetzigen Instrumentalmusik, zeigten uns zuerst die Kunst in ihrer vollen Glorie; wer sie da mit voller Liebe anschaute und eindrang in ihr innigstes Wesen, ist – Beethoven! – Die Instrumentalkompositionen aller drei Meister atmen einen gleichen romantischen Geist, welches in dem gleichen innigen Ergreifen des eigentümlichen Wesens der Kunst liegt; der Charakter ihrer Kompositionen unterscheidet sich jedoch merklich. – Der Ausdruck eines kindlichen, heitern Gemüts herrscht in Haydns Kompositionen. Seine Sinfonien führen uns in unabsehbare grüne Haine, in ein lustiges buntes Gewühl glücklicher Menschen. Jünglinge und Mädchen schweben in Reihentänzen vorüber; lachende Kinder, hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauschend, werfen sich neckend mit Blumen. Ein Leben voll Liebe, voll Seligkeit wie vor der Sünde, in ewiger Jugend; kein Leiden, kein Schmerz, nur ein süßes, wehmütiges Verlangen nach der geliebten Gestalt, die in der Ferne im

do instrumento, maior virtuosidade do instrumentista), mas também pelo profundo, pelo íntimo conhecimento da essência característica da Música, é que compositores geniais elevaram a Música instrumental ao nível atual.

Mozart e Haydn, os criadores da Música instrumental de hoje, foram os primeiros que nos mostraram a Arte em sua glória plena. Quem a contemplou com pleno amor e penetrou em sua íntima essência foi – Beethoven! As composições instrumentais de todos os três mestres respiram um mesmo espírito romântico que se encontra em uma mesma apreensão da essência própria da Arte. Entretanto, o caráter de suas composições distingue-se claramente.

A expressão de um ânimo infantil e alegre predomina nas composições de Haydn. Suas sinfonias levam-nos a um imensurável bosque verde, a uma colorida e divertida reunião de pessoas felizes. Rapazes e moças desfilam dançando em rodas; crianças risonhas, espiando por de trás de árvores e de roseiras, brincam de jogar flores uns nos outros. Uma vida cheia de amor, cheia de felicidade como antes do pecado, em uma juventude eterna. Nenhum sofrimento, nenhuma dor, apenas um doce e melancólico desejo pela figura amada que paira ao longe na luz avermelhada do

Glanz des Abendrotes daherschwebt, nicht näher kommt, nicht verschwindet, und solange sie da ist, wird es nicht Nacht, denn sie selbst ist das Abendrot, von dem Berg und Hain erglühen. – In die **Tiefen des Geisterreichs** führt uns Mozart. **Furcht** umfängt uns, aber ohne Marter ist sie mehr Ahnung des Unendlichen.

Liebe und **Wehmut** tönen in holden Geisterstimmen; die Nacht geht auf in hellem Purpurschimmer, und in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir nach den Gestalten, die, freundlich uns in ihre Reihen winkend, in ewigem Sphärentanze durch die Wolken fliegen. (Mozarts Sinfonie in Es-Dur, unter dem Namen des Schwanengesanges bekannt.)

So öffnet uns auch Beethovens Instrumentalmusik das Reich des **Ungeheuern** und **Unermeßlichen**. Glühende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht, und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf- und abwogen, enger und enger uns einschließen und *uns* vernichten, aber nicht den **Schmerz** der unendlichen Sehnsucht, in welcher jede Lust, die schnell in jauchzenden Tönen emporgestiegen, hinsinkt und untergeht, und nur in diesem Schmerz, der Liebe, Hoffnung, Freude in sich verzehrend, aber nicht zerstörend, unsere Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklänge aller

pôr do sol, não se aproximando nem desaparecendo. Enquanto permanece ali, não anoitece, pois ela própria é a luz do pôr do sol, que ilumina montanhas e bosques.

Mozart nos conduz às **profundezas do Reino dos Espíritos**. Um **temor** nos envolve. Mas, sem causar tormento, ele é mais um pressentimento do Infinito.

Amor e **melancolia** soam em graciosas vozes de espíritos. Surge a noite em luz clara e púrpura e, com anseio inexprimível, seguimos as figuras que nos acenam gentilmente, convidando para suas rodas e voando pelas nuvens na infinita dança de esferas (A Sinfonia em Mi Bemol Maior de Mozart, conhecida pelo nome de “Canto do Cisne”).

Também a Música instrumental de Beethoven nos descortina o Reino da **Imensidão** e do **Incomensurável**. Por esse reino, raios ardentes disparam na noite profunda e nós avistamos sombras gigantescas que ondulam para cima e para baixo. Elas se acercam cada vez mais de nós e *nos* exterminam, mas não à **dor** do anseio infinito. Nele, todo prazer, que se elevava rapidamente em jubilosos sons, cai ao chão e perece. E somente nessa dor – que consome em si o amor, a esperança, a alegria, mas sem destruí-los, e que parece explodir nosso peito com um uníssono de todas as paixões – é que nós continuamos a

Leidenschaften zersprengen will, leben wir fort und sind entzückte **Geisterseher!** –

Der romantische Geschmack ist selten, noch seltener das romantische Talent, daher gibt es wohl so wenige, die jene Lyra, deren Ton das wundervolle Reich des Romantischen aufschließt, anzuschlagen vermögen.

Haydn faßt das Menschliche im menschlichen Leben romantisch auf; er ist **kommensurabler**, faßlicher für die Mehrzahl.

Mozart nimmt mehr das **Übermenschliche**, das **Wunderbare**, welches im innern Geiste wohnt, in Anspruch.

Beethovens Musik bewegt die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist. Er ist daher **ein rein romantischer Komponist**, und mag es nicht daher kommen, daß ihm Vokalmusik, die den Charakter des unbestimmten Sehns nicht zuläßt, sondern nur durch Worte bestimmte Affekte, als in dem Reiche des Unendlichen empfunden, darstellt, weniger gelingt?

Den musikalischen Pöbel drückt Beethovens mächtiger Genius; er will sich vergebens dagegen auflehnen. – Aber die

viver e nos tornamos extasiados **videntes de espíritos!**

O gosto romântico é raro. Mais raro ainda é o talento romântico. Eis provavelmente porque há tão poucos capazes de tocar a lira cujo som revela o maravilhoso mundo romântico.

Haydn capta romanticamente o humano na vida humana. Ele é mais **comensurável**, mais apreensível para a maioria.

Mozart recorre mais ao **sobre-humano**, ao **maravilhoso** que mora dentro do espírito.

A Música de Beethoven move a alavanca do temor, do arrepio, do pavor, da dor e assim desperta aquele anseio infinito, essência do Romantismo. Ele é, portanto, **um compositor puramente romântico**. Não seria, então, por esse motivo que ele tem menos êxito com a música vocal, que não proporciona o caráter do anseio indeterminado, mas apresenta apenas afetos que, sentidos no Reino do Infinito, são determinados por meio de palavras?

O imponente gênio de Beethoven oprime a plebe musical. Em vão ela se insurge contra ele. Mas os sábios juízes, entreolhando-se com nobres fisionomias,

weisen Richter, mit vornehmer Miene um sich schauend, versichern, man könne es ihnen als Männer von großem Verstande und tiefer Einsicht aufs Wort glauben, es fehle dem guten B. nicht im mindesten an einer sehr reichen, lebendigen Phantasie, aber er verstehe sie nicht zu zügeln! Da wäre denn nun von Auswahl und Formung der Gedanken gar nicht die Rede, sondern er werfe nach der sogenannten genialen Methode alles so hin, wie es ihm augenblicklich die im Feuer arbeitende Phantasie eingebe. Wie ist es aber, wenn nur *eurem* schwachen Blick der innere tiefe Zusammenhang jeder Beethovenschen Komposition entgeht? Wenn es nur an *euch* liegt, daß ihr des Meisters, dem Geweihten verständliche, Sprache nicht versteht, wenn euch die Pforte des innersten Heiligtums verschlossen blieb? – In Wahrheit, der Meister, an Besonnenheit Haydn und Mozart ganz an die Seite zu stellen, trennt sein Ich von dem innern Reich der Töne und gebietet darüber als unumschränkter Herr. Ästhetische Meßkünstler haben oft im Shakespeare über gänzlichen Mangel innerer Einheit und inneren Zusammenhanges geklagt, indem dem tieferen Blick ein schöner Baum, Blätter, Blüten und Früchte, aus einem Keim treibend, erwächst; so entfaltet sich auch nur durch ein sehr tiefes Eingehen in

asseguram que, como homens de grande razão e profundo entendimento que são, eles são dignos de que se confie na sua palavra de que ao bom Beethoven não falta nem um pouco de uma rica e viva fantasia, mas ele não sabe como contê-la.

Pois não se trataria ali nem um pouco de seleção e configuração dos pensamentos, mas, ao contrário, a partir do tal método genial, ele lançaria tudo do mesmo modo como a fantasia incandescente lhe inspira naquele momento.

Mas, e se for apenas às *vossas* fracas visões que escapa a íntima estrutura profunda de toda composição de Beethoven? Se for apenas por *vossa* culpa que não compreendeis a linguagem do Mestre, compreensível ao devoto, e que a porta do santuário mais íntimo vos permaneceu fechada?

Em verdade, totalmente comparável a Haydn e Mozart em matéria de reflexão, o Mestre separa seu Eu do Reino interior dos Sons e impõe-se sobre ele como senhor absoluto.

Geômetras estéticos frequentemente queixaram-se da completa falta de unidade e coerência interna em Shakespeare, onde para a visão mais profunda uma bela árvore, folhas, flores e frutos crescem a partir de uma única semente. Da mesma forma, é apenas por meio de um mergulho muito profundo na Música instrumental de

Beethovens Instrumentalmusik die hohe Besonnenheit, welche vom wahren Genie unzertrennlich ist und von dem Studium der Kunst genährt wird. Welches Instrumentalwerk Beethovens bestätigt dies alles wohl in höherm Grade als die über alle Maßen herrliche tiefsinnige Sinfonie in c-Moll. Wie führt diese wundervolle Komposition in einem fort und fort steigenden Klimax den Zuhörer unwiderstehlich fort in das Geisterreich des Unendlichen. Nichts kann einfacher sein, als der nur aus zwei Takten bestehende Hauptgedanke des ersten Allegros, der, anfangs im Unisono, dem Zuhörer nicht einmal die Tonart bestimmt. Den Charakter der ängstlichen, unruhvollen Sehnsucht, den dieser Satz in sich trägt, setzt das melodiose Nebenthema nur noch mehr ins klare! – Die Brust, von der Ahnung des Ungeheuern, Vernichtung drohenden gepreßt und beängstet, scheint sich in schneidenden Lauten gewaltsam Luft machen zu wollen, aber bald zieht eine freundliche Gestalt glänzend daher und erleuchtet die tiefe, grauenvolle Nacht. (Das liebliche Thema in G-Dur, das erst von dem Horn in Es-Dur berührt wurde.) – Wie einfach – noch einmal sei es gesagt – ist das Thema, das der Meister dem Ganzen zum Grunde legte, aber wie wundervoll reihen sich ihm alle Neben- und Zwischensätze durch ihr rhythmisches

Beethoven que se revela sua elevada reflexão, inseparável do verdadeiro Gênio e nutrida pelo estudo da Arte.

Qual obra instrumental de Beethoven confirma tudo isso em um grau mais elevado do que a Sinfonia em Dó menor, imensuravelmente magnífica e profunda? Como essa maravilhosa composição conduz o ouvinte, em um clímax cada vez mais ascendente, em direção ao Reino espiritual do Infinito! Nada pode ser mais simples do que a ideia principal do primeiro *Allegro*, composta apenas de dois compassos, e que, começando em uníssono, nem mesmo define a tonalidade para o ouvinte. O caráter do anseio aflito e cheio de inquietude que esse movimento carrega em si coloca o melodioso tema secundário ainda mais em evidência! Oprimido e aflito pelo pressentimento da Imensidão como prestes a se aniquilar, o peito parece desesperado para tomar fôlego em sons cortantes, mas logo uma figura amigável surge reluzente e ilumina a noite profunda e horripilante (O amável tema em sol maior que já havia sido introduzido pela trompa na tonalidade de mi bemol maior).

Como é simples – que seja novamente dito – o tema que o Mestre coloca como base de todo o conjunto! E como é maravilhosa a forma como todas as frases secundárias e de transição se ordenam a ele por meio de

Verhältnis so an, daß sie nur dazu dienen, den Charakter des Allegros, den jenes Hauptthema nur andeutete, immer mehr und mehr zu entfalten. Alle Sätze sind kurz, beinahe alle nur aus zwei, drei Takten bestehend, und noch dazu verteilt in beständigem Wechsel der Blas- und der Saiteninstrumente; man sollte glauben, daß aus solchen Elementen nur etwas Zerstückeltes, Unfaßbares entstehen könne, aber statt dessen ist es eben jene Einrichtung des Ganzen sowie die beständige, aufeinander folgende Wiederholung der Sätze und einzelner Akkorde, die das Gefühl einer unnennbaren Sehnsucht bis zum höchsten Grade steigert. Ganz davon abgesehen, daß die kontrapunktische Behandlung von dem tiefen Studium der Kunst zeugt, so sind es auch die Zwischensätze, die beständigen Anspielungen auf das Hauptthema, welche dartun, wie der hohe Meister das Ganze mit allen den leidenschaftlichen Zügen im Geist auffaßte und durchdachte. – Tönt nicht wie eine holde Geisterstimme, die unsre Brust mit Hoffnung und Trost erfüllt, das liebliche Thema des *Andante con moto* in As-Dur? – Aber auch hier tritt der furchtbare Geist, der im Allegro das Gemüt ergriff und ängstete, jeden Augenblick drohend aus der Wetterwolke hervor, in der er verschwand, und vor seinen Blitzen entfliehen schnell die freundlichen

seus proporções rítmicas, desenvolvendo cada vez mais o caráter do *Allegro* que o tema principal apenas esboçou.

Todas as frases são curtas, quase compostas somente de dois ou três compassos, e são ainda divididas em uma incessante troca entre os instrumentos de sopro e de cordas. Era de se esperar que de tais elementos pudesse surgir apenas algo fragmentário e inapreensível. Mas, ao invés disso, é justamente essa organização do todo, assim como a constante repetição de frases e acordes isolados, uma atrás da outra, que intensifica o sentimento de um anseio inefável até o mais alto grau.

Além do fato de o tratamento contrapontístico atestar um profundo estudo da Arte, também as frases de transição, as alusões constantes ao tema principal demonstram como o grande Mestre apreendeu o Todo com todos os traços passionais e examinou-o a fundo no espírito. Não soa o suave tema do *Andante con moto* em lá bemol maior como uma graciosa voz espiritual que preenche nosso peito com esperança e consolo? Mas aqui também entra o terrível espírito, que arrebatava e apavora a alma no *Allegro*. Ameaçando a cada momento, ele emerge da nuvem carregada na qual desapareceu e de seus relâmpagos fogem rapidamente as amigáveis figuras que nos rodeavam.

Gestalten, die uns umgaben. – Was soll ich von der Menuett sagen? – Hört die eignen Modulationen, die Schlüsse in dem dominanten Akkorde Dur – den der Baß als Tonika des folgenden Themas in Moll aufgreift – das immer sich um einige Takte erweiternde Thema selbst! Ergreift euch nicht wieder jene unruhvolle, unnennbare Sehnsucht, jene Ahnung des wunderbaren Geisterreichs, in welchem der Meister herrscht? Aber wie blendendes Sonnenlicht strahlt das prächtige Thema des Schlußsatzes in dem jauchzenden Jubel des ganzen Orchesters. – Welche wunderbare kontrapunktische Verschlingungen verknüpfen sich hier wieder zum Ganzen. Wohl mag manchem alles vorüberrauschen wie eine geniale Rhapsodie, aber das Gemüt jedes sinnigen Zuhörers wird gewiß von einem Gefühl, das eben jene unnennbare ahnungsvolle Sehnsucht ist, tief und innig ergriffen, und bis zum Schlußakkord, ja noch in den Momenten nach demselben wird er nicht heraustreten können aus dem wunderbaren Geisterreiche, wo Schmerz und Lust, in Tönen gestaltet, ihn umfingen. – Die Sätze ihrer innern Einrichtung nach, ihre Ausführung, Instrumentierung, die Art, wie sie aneinandergereiht sind, alles arbeitet auf einen Punkt hinaus; aber vorzüglich die innige Verwandtschaft der Themas untereinander ist es, welche jene

O que devo dizer do Minueto? Ouçamos as modulações peculiares, as resoluções no acorde maior da dominante, retomada pelo baixo como tônica do tema seguinte em tonalidade menor! Ouçamos o próprio tema que sempre se alarga em alguns compassos! Não sois outra vez arrebatados por um anseio inefável cheio de inquietude, aquele pressentimento do maravilhoso Reino espiritual, onde o Mestre impera? Mas o magnífico tema do movimento final brilha como uma ofuscante luz solar no alegre júbilo de toda a orquestra. Como são maravilhosos os desdobramentos contrapontísticos que se ligam aqui novamente ao todo! Pode bem ser que para muitos tudo pareça uma rapsódia genial, mas o ânimo de todo ouvinte sensível será de certo arrebatado profunda e internamente por um sentimento, por aquele anseio inefável e divinatório, e até o último acorde, até mesmo no momento após ele, este ouvinte não conseguirá sair do maravilhoso Reino espiritual, onde é envolvido por dor e prazer configurados em sons.

A organização interna dos movimentos, seu desenvolvimento, orquestração, a forma como eles se sucedem uns aos outros, tudo segue para um único ponto. Mas em especial a íntima relação entre os temas é o que cria aquela unidade que sozinha é capaz de manter o ouvinte em

Einheit erzeugt, die nur allein vermag den Zuhörer in *einer* Stimmung festzuhalten. Oft wird diese Verwandtschaft dem Zuhörer klar, wenn er sie aus der Verbindung zweier Sätze heraushört oder in den zwei verschiedenen Sätzen gemeinen Grundbaß entdeckt, aber eine tiefere Verwandtschaft, die sich auf jene Art nicht dartut, spricht oft nur aus dem Geiste zum Geiste, und eben diese ist es, welche unter den Sätzen der beiden Allegros und der Menuett herrscht und die besonnene Genialität des Meisters herrlich verkündet. –

Wie tief haben sich doch deine herrlichen Flügel-Kompositionen, du hoher Meister! meinem Gemüte eingepägt; wie schal und nichtsbedeutend erscheint mir doch nun alles, was nicht dir, dem sinnigen Mozart und dem gewaltigen Genius Sebastian Bach angehört. – Mit welcher Lust empfang ich dein siebzigstes Werk, die beiden herrlichen Trios, denn ich wußte ja wohl, daß ich sie nach weniger Übung bald gar herrlich hören würde. Und so gut ist es mir ja denn heute abend geworden, so daß ich noch jetzt wie einer, der in den mit allerlei seltenen Bäumen, Gewächsen und wunderbaren Blumen umflochtenen Irrgängen eines phantastischen Parks wandelt und immer tiefer und tiefer hineingerät, nicht aus den wundervollen Wendungen und Verschlingungen deiner

uma disposição. Frequentemente, essa relação fica clara para o ouvinte quando ele a escuta a partir da ligação entre dois trechos ou descobre um baixo em comum nos dois diferentes trechos. Mas uma relação mais profunda, que não pode ser demonstrada dessa forma, é comunicada apenas de espírito a espírito e é justamente isso o que predomina entre as passagens dos dois *Allegros* e do Minueto e o que anuncia majestosamente a genialidade reflexiva do Mestre.

Sublime Mestre, como tuas composições para piano marcaram profundamente meu espírito! Tudo o que não pertence a ti, ao sensato Mozart e ao grandioso gênio Sebastian Bach parece-me agora insípido e insignificante! Como foi grande meu prazer ao receber sua septuagésima obra, os dois magníficos *Trios*! Pois já sabia que, logo após um pouco de treino, os ouviria magnificamente. E hoje à noite eles saíram tão bem que até agora não consegui me desvencilhar de suas estruturas e seus desenvolvimentos, como alguém que caminha e se adentra cada vez mais nos labirintos de um bosque fantástico, entrelaçado com todo tipo de árvores, plantas estranhas e flores maravilhosas. As graciosas vozes de sereia de tuas frases,

Trios herauszukommen vermag. Die holden Sirenenstimmen deiner in bunter Mannigfaltigkeit prangenden Sätze locken mich immer tiefer und tiefer hinein. – Die geistreiche Dame, die heute *mir*, dem Kapellmeister Kreisler, recht eigentlich zu Ehren das Trio Nro. 1 gar herrlich spielte und vor deren Flügel ich noch sitze und schreibe, hat es mich recht deutlich einsehen lassen, wie nur das, was der *Geist* gibt, zu achten, alles übrige aber vom Übel ist. –

Eben jetzt habe ich auswendig einige frappante Ausweichungen der beiden Trios auf dem Flügel wiederholt. – Es ist doch wahr, der Flügel (Flügel-Pianoforte) bleibt ein mehr für die Harmonie als für die Melodie brauchbares Instrument. Der feinste Ausdruck, dessen das Instrument fähig ist, gibt der Melodie nicht das regsame Leben in tausend und tausend Nuancierungen, das der Bogen des Geigers, der Hauch des Bläasers hervorzubringen imstande ist. Der Spieler ringt vergebens mit der unüberwindlichen Schwierigkeit, die der Mechanismus, der die Saiten durch einen Schlag vibrieren und ertönen läßt, ihm entgegensetzt. Dagegen gibt es (die noch immer weit beschränktere Harfe abgerechnet) wohl kein Instrument, das so wie der Flügel in vollgriffigen Akkorden das Reich der Harmonie umfaßt und seine Schätze in den wunderbarsten

resplandecendo numa diversidade de cores, me atraíram cada vez mais adentro. A engenhosa dama que tocou magnificamente o *Trio* n. 1 a *mim*, o Mestre de Capela Kreisler, e diante de cujo piano ainda me sento e escrevo, permitiu-me enxergar claramente como somente aquilo que é oferecido pelo *espírito* deve ser estimado; todo o resto provém do mal.

Agora há pouco repeti de cor no piano algumas impressionantes modulações dos dois *Trios*. É bem verdade que o piano (*pianoforte*) continua sendo um instrumento mais propício à harmonia do que à melodia. A expressão mais refinada desse instrumento não consegue dar à melodia a vitalidade em mil nuances que o arco do violino ou o sopro dos metais é capaz de criar. O instrumentista luta em vão contra a dificuldade intransponível imposta pelo mecanismo que faz vibrar e soar as cordas com uma batida. Por outro lado, não há um só instrumento (com exceção da harpa, ainda muito mais limitada) que, como o piano, abrange com acordes plenos de notas o Reino da Harmonia e revela seus tesouros ao estudioso, nas mais maravilhosas formas e figuras. Se a fantasia do Mestre apreendeu todo um quadro de sons com ricos

Formen und Gestalten dem Kenner entfaltet. Hat die Phantasie des Meisters ein ganzes Tongemälde mit reichen Gruppen, hellen Lichtern und tiefen Schattierungen ergriffen, so kann er es am Flügel ins Leben rufen, daß es aus der innern Welt farbecht und glänzend hervortritt. Die vollstimmige Partitur, dieses wahre musikalische Zauberbuch, das in seinen Zeichen alle Wunder der Tonkunst, den geheimnisvollen Chor der mannigfaltigsten Instrumente bewahrt, wird unter den Händen des Meisters am Flügel belebt, und ein in dieser Art gut und vollstimmig vorgetragenes Stück aus der Partitur möchte dem wohlgeratnen Kupferstich, der einem großen Gemälde entnommen, zu vergleichen sein. Zum Phantasieren, zum Vortragen aus der Partitur, zu einzelnen Sonaten, Akkorden usw. ist daher der Flügel vorzüglich geeignet, so wie nächst dem Trios, Quartetten, Quintetten etc., wo die gewöhnlichen Saiteninstrumente hinzutreten, schon deshalb ganz in das Reich der Flügelkomposition gehören, weil, sind sie in der wahren Art, d. h. wirklich vierstimmig, fünfstimmig usw. komponiert, hier es ganz auf die harmonische Ausarbeitung ankommt, die das Hervortreten einzelner Instrumente in glänzenden Passagen von selbst ausschließt.

agrupamentos, luzes claras e sombreamento profundo, então ele pode trazê-la à vida no piano, fazendo-a emergir colorida e reluzente de seu mundo interior.

A partitura completa, esse verdadeiro livro musical de magia que em seus símbolos garante todas as maravilhas da Arte dos Sons, o coro misterioso dos mais diversos instrumentos, é reavivado no piano pelas mãos do Mestre. Uma peça bem apresentada a partir da partitura completa, com todas as vozes, é comparável à boa gravura em bronze feita a partir de uma grande pintura. O piano é, portanto, muitíssimo adequado para a improvisação, para a redução a partir da partitura completa, para sonatas individuais, acordes etc. Assim, os trios, quartetos, quintetos etc. – em que entram os instrumentos de cordas usuais – pertencem inteiramente ao domínio das composições para piano, porque, se compostas da forma correta, isto é, de fato para quatro vozes, cinco vozes etc., dependem inteiramente da elaboração harmônica, que impede por si mesma que instrumentos individuais se sobressaíam em passagens brilhantes.

Einen wahren Widerwillen hege ich gegen all die eigentlichen Flügelkonzerte. (Mozartsche und Beethovensche sind nicht sowohl Konzerte als Sinfonien mit obligatem Flügel.) Hier soll die Virtuosität des einzelnen Spielers in Passagen und im Ausdruck der Melodie geltend gemacht werden; der beste Spieler auf dem schönsten Instrumente strebt aber vergebens nach *dem*, was z. B. der Violinist mit leichter Mühe erringt.

Jedes Solo klingt nach dem vollen Tutti der Geiger und Bläser steif und matt, und man bewundert die Fertigkeit der Finger u. dergl., ohne daß das Gemüt recht angesprochen wird.

Wie hat doch der Meister den eigentümlichsten Geist des Instruments aufgefaßt und in der dafür geeignetsten Art gesorgt!

Ein einfaches, aber fruchtbares, zu den verschiedensten kontrapunktischen Wendungen, Abkürzungen usw. taugliches, singbares Thema liegt jedem Satze zum Grunde, alle übrigen Nebenthemata und Figuren sind dem Hauptgedanken innig verwandt, so daß sich alles zur höchsten Einheit durch alle Instrumente verschlingt und ordnet. So ist die Struktur des Ganzen; aber in diesem künstlichen Bau wechseln in rastlosem Fluge die wunderbarsten Bilder, in denen

Tenho uma verdadeira aversão a todos os concertos para piano, em sentido estrito do termo (os de Mozart e Beethoven não são tanto concertos, mas sim sinfonias com piano *obbligato*). Neles o virtuosismo individual do instrumentista deve ser explorado nas passagens de solo e na expressão da melodia. Porém, o melhor pianista no melhor instrumento esforce-se em vão por aquilo que o violinista, por exemplo, alcança com pouco esforço.

Depois do *tutti* uníssono de violinos e metais, todo solo soa rígido e apagado, e admira-se a habilidade dos dedos ou coisas do gênero, sem que a alma tenha sido realmente tocada.

Porém, como Mestre conseguiu apreender tão bem o espírito característico do instrumento e explorá-lo da forma mais apropriada!

Um tema *cantabile* e simples, porém fértil, que pode ser aproveitado nas mais variadas estruturas contrapontísticas, abreviações etc., está na base de todos os movimentos. Todos os temas secundários e todas as figuras estão intimamente relacionados com a ideia central, fazendo com que tudo se entrelace e se ordene em direção à mais elevada unidade entre todos os instrumentos. Assim é a estrutura do todo. Mas, nessa construção artificial, alternam-se em voos incessantes imagens maravilhosas, nas quais surgem alegria e

Freude und Schmerz, Wehmut und Wonne neben- und ineinander hervortreten. Seltsame Gestalten beginnen einen luftigen Tanz, indem sie bald zu einem Lichtpunkt vorschweben, bald funkelnd und blitzend auseinanderfahren und sich in mannigfachen Gruppen jagen und verfolgen; und mitten in diesem aufgeschlossenen Geisterreiche horcht die entzückte Seele der unbekannten Sprache zu und versteht alle die geheimsten Ahnungen, von denen sie ergriffen. –

Nur *der* Komponist drang wahrhaft in die Geheimnisse der Harmonie ein, der durch sie auf das Gemüt des Menschen zu wirken vermag; ihm sind die Zahlenproportionen, welche dem Grammatiker ohne Genius nur tote, starre Rechenexempel bleiben, magische Präparate, denen er eine Zauberwelt entsteigen läßt.

Unerachtet der Gemütlichkeit, die vorzüglich in dem ersten Trio, selbst das wehmutsvolle Largo nicht ausgenommen, herrscht, bleibt doch der Beethovensche Genius ernst und feierlich. Es ist, als meinte der Meister, man könne von tiefen, geheimnisvollen Dingen, selbst wenn der Geist, mit ihnen innig vertraut, sich freudig und fröhlich erhoben fühlt, nie in gemeinen, sondern nur in erhabenen, herrlichen Worten reden; das Tanzstück

dor, melancolia e deleite lado a lado e dentro um do outro. Figuras raras começam uma dança aérea, ora confluindo num ponto de luz, ora distanciando-se faiscantes e fulgurantes e então seguindo e perseguindo umas às outras em grupos variados. E, em meio a este reino espiritual descortinado, a alma enlevada escuta atenta o idioma desconhecido e compreende todos os mais misteriosos pressentimentos apreendidos por ela.

Apenas *aquele* compositor que consegue atingir o ânimo das pessoas por meio da Harmonia pode penetrar verdadeiramente em seus mistérios; para ele as proporções numéricas, que permanecem somente operações matemáticas mortas ao gramático sem gênio, são compostos mágicos dos quais ele faz emergir um mundo fantástico.

Apesar da tranquilidade que predomina principalmente no primeiro *Trio*, incluindo até mesmo o melancólico *Largo*, o gênio de Beethoven permanece sério e solene. É como se o Mestre quisesse dizer que nunca se pode falar de coisas profundas e misteriosas em palavras ordinárias, mas somente em palavras sublimes e maravilhosas, mesmo quando o espírito, familiarizado com elas, se sente serena e alegremente elevado; a dança dos

der Isispriester kann nur ein hochjauchzender Hymnus sein.

Die Instrumentalmusik muß da, wo sie nur durch sich als Musik wirken und nicht vielleicht einem bestimmten dramatischen Zweck dienen soll, alles unbedeutend Spaßhafte, alle tändelnden Lazzi vermeiden. Es sucht das tiefe Gemüt für die Ahnungen der Freudigkeit, die herrlicher und schöner als hier in der beengten Welt, aus einem unbekannten Lande herübergekommen, ein inneres, wonnevolles Leben in der Brust entzündet, einen höheren Ausdruck, als ihn geringe Worte, die nur der befangenen irdischen Lust eigen, gewähren können. Schon dieser Ernst aller Beethovenschen Instrumental- und Flügelmusik verbannt alle die halsbrechenden Passagen auf und ab mit beiden Händen, alle die seltsamen Sprünge, die possierlichen Capriccios, die hoch in die Luft gebauten Noten mit fünf- und sechsstrichigem Fundament, von denen die Flügelkompositionen neuester Art erfüllt sind. —

Wenn von bloßer Fingerfertigkeit die Rede ist, haben die Flügelkompositionen des Meisters gar keine besondere Schwierigkeit, da die wenigen Läufe, Triolenfiguren u. d. m. wohl jeder geübte Spieler in der Hand haben muß; und doch ist ihr Vortrag bedingt recht schwer. Mancher sogenannte Virtuose verwirft des

sacerdotes de Isis só pode ser um hino de grande júbilo.

Lá onde a música deve servir unicamente a si mesma e não a certa função dramática, a música instrumental deve deixar de lado todo tipo de divertimento insignificante, todo *lazzi* leviano. O ânimo profundo procura pelo pressentimento daquela felicidade que, vinda de uma terra desconhecida, é mais majestosa e mais bela do que aqui no mundo acanhado; que acende no peito uma vida interior cheia de encanto, uma expressão mais elevada do que aquela que míseras palavras, pertencentes apenas às enrijecidas paixões terrenas, podem proporcionar. Essa seriedade presente em toda Música instrumental e para piano de Beethoven bane todas as passagens vertiginosas em que ambas as mãos percorrem o piano de cima a baixo, todos os saltos estranhos, os *capriccios* burlescos, as notas erigidas até o alto dos céus com cinco e seis linhas suplementares, das quais estão repletas as composições para piano atuais.

Quando a questão é meramente a habilidade dos dedos, as composições para piano do Mestre não apresentam nenhuma dificuldade especial, visto que as poucas escalas rápidas, tercinas e coisas do gênero devem ser dominadas por todo instrumentista treinado. E ainda assim sua execução é bastante difícil. Alguns dos

Meisters Flügelkomposition, indem er dem Vorwurfe: sehr schwer! noch hinzufügt: und sehr undankbar! –

Was nun die Schwierigkeit betrifft, so gehört zum richtigen, bequemen Vortrag Beethovenscher Komposition nichts Geringeres, als daß man ihn begreife, daß man tief in sein Wesen eindringe, daß man im Bewußtsein eigner Weihe es kühn wage, in den Kreis der magischen Erscheinungen zu treten, die sein mächtiger Zauber hervorruft. Wer diese Weihe nicht in sich fühlt, wer die heilige Musik nur als Spielerei, nur zum Zeitvertreib in leeren Stunden, zum augenblicklichen Reiz stumpfer Ohren oder zur eignen Ostentation tauglich betrachtet, der bleibe ja davon. Nur einem solchen steht auch der Vorwurf: und höchst undankbar! zu. Der echte Künstler lebt nur in dem Werke, das er in dem Sinne des Meisters aufgefaßt hat und nun vorträgt. Er verschmäh't es, auf irgendeine Weise seine Persönlichkeit geltend zu machen, und all sein Dichten und Trachten geht nur dahin, alle die herrlichen, holdseligen Bilder und Erscheinungen, die der Meister mit magischer Gewalt in sein Werk verschloß, tausendfarbig glänzend ins rege Leben zu rufen, daß sie den Menschen in lichten, funkelnden Kreisen umfassen und, seine Phantasie, sein innerstes Gemüt

chamados virtuosos reprovam as composições para piano do Mestre com a acusação: “muito difícil!”, e ainda acrescentam: “e muito ingrato!”

No que tange a essa dificuldade, a execução correta e cômoda das composições de Beethoven exige nada menos que ele seja compreendido, que se adentre profundamente em seu ser, que na consciência da própria grandeza se tenha a ousadia de pisar no círculo das aparições mágicas conjuradas pela sua poderosa magia. Quem não sente essa grandeza dentro de si, quem não enxerga a sagrada Música senão como divertimento, como passatempo em horas vazias, útil para o estímulo momentâneo de ouvidos obtusos ou para a própria ostentação, que permaneça longe disso. Somente a alguém desse tipo cabe a acusação: “extremamente ingrato!” O verdadeiro artista vive apenas na obra que ele apreendeu e que agora apresenta segundo a intenção do Mestre. Ele recusa que sua personalidade de alguma forma se faça presente; todos os seus esforços são empregados para trazer à vida, brilhando em mil cores, todas as imagens e aparições grandiosas e graciosas que o Mestre encerrou com força mágica em sua obra, fazendo com que elas envolvam o ser humano em círculos luminosos e rutilantes e – inflamando sua fantasia, seu ânimo mais íntimo – o leve em

entzündend, ihn raschen Fluges in das ferne Geisterreich der Töne tragen.

5.

Höchst zerstreute Gedanken

Schon als ich noch auf der Schule war, hatte ich die Gewohnheit, manches, was mir bei dem Lesen eines Buchs, bei dem Anhören einer Musik, bei dem Betrachten eines Gemäldes oder sonst gerade einfiel oder auch was mir selbst Merkwürdiges begegnet, aufzuschreiben. Ich hatte mir dazu ein kleines Buch binden lassen und den Titel vorgesetzt: Zerstreute Gedanken. – Mein Vetter, der mit mir auf einer Stube wohnte und mit wahrhaft boshafter Ironie meine ästhetischen Bemühungen verfolgte, fand das Büchelchen und setzte auf dem Titel dem Worte: Zerstreute, das Wörtlein: Höchst! vor. Zu meinem nicht geringen Verdrusse fand ich, als ich mich über meinen Vetter im stillen sattgeärgert hatte und das, was ich geschrieben, noch einmal überlas, manchen zerstreuten Gedanken wirklich und in der Tat *höchstzerstreut*, warf das ganze Buch ins Feuer und gelobte nichts mehr aufzuschreiben, sondern alles im Innern digerieren und wirken zu lassen, wie es sollte. – Aber ich sehe meine Musikalien durch und finde zu meinem nicht geringen Schreck, daß ich die üble

rápidos voos ao longínquo Reino espiritual dos Sons.

5.

Reflexões extremamente dispersas

Mesmo quando ainda frequentava a escola, eu tinha o hábito de anotar algumas ideias que surgiam ao ler um livro, escutar uma música, observar uma pintura ou algo do gênero, ou também sobre qualquer coisa curiosa que me ocorria. Para tanto, havia mandado encadernar um pequeno livro e coloquei o título “Reflexões dispersas”. Meu primo, que morava comigo em um quarto e acompanhava meus esforços estéticos com uma ironia verdadeiramente maldosa, encontrou o livrinho e adicionou, ao “dispersas” do título, a palavrinha “extremamente”! Após ter em segredo me irritado o suficiente com meu primo e ter relido rapidamente aquilo que havia escrito, achei que – para meu grande desapontamento – muitas reflexões dispersas eram, de fato, extremamente dispersas; atirei o livro inteiro no fogo e prometi nunca mais escrever nada, mas sim digerir tudo internamente e deixar agindo, como deveria ser. Mas repasso minhas partituras e descubro, para meu não pequeno espanto, que agora, em anos bastante posteriores e, como é de se

Gewohnheit nun in viel späteren und, wie man denken möchte, weiseren Jahren stärker als je treibe. Denn sind nicht beinahe alle leere Blätter, alle Umschläge mit höchst zerstreuten Gedanken bekritzelt? – Sollte nun einmal, bin ich auf diese oder jene Art dahingeschieden, ein treuer Freund diesen meinen Nachlaß ordentlich für was halten oder gar (wie es denn wohl manchmal zu geschehen pflegt) manches davon abschreiben und drucken lassen, so bitte ich ihn um die Barmherzigkeit, ohne Barmherzigkeit die *höchst* zerstreuten Gedanken dem Feuer zu übergeben und rücksichts der übrigen es gewissermaßen als *captatio benevolentiae* bei der schülerhaften Aufschrift nebst dem boshaften Zusatze des Vettters bewenden zu lassen.

Man stritt heute viel über unsern Sebastian Bach und über die alten Italiener, man konnte sich durchaus nicht vereinigen, *wem* der Vorzug gebühre. Da sagte mein geistreicher Freund: »Sebastian Bachs Musik verhält sich zu der Musik der alten Italiener ebenso wie der Münster in Straßburg zu der Peterskirche in Rom.«

Wie tief hat mich das wahre, lebendige Bild ergriffen! – Ich sehe in Bachs achtstimmigen Motetten den kühnen, wundervollen, romantischen Bau des

esperar, de mais sabedoria, cultivo o funesto hábito mais intensamente do que nunca. Pois não estão quase todas as páginas, quase todas as capas em branco rabiscadas com reflexões extremamente dispersas? Se um sincero amigo – quando eu de alguma forma tiver me despedido desta vida – considerar este meu espólio digno de algo e quiser mandar copiar e imprimir alguma coisa dele (como é de costume), peço-lhe a misericórdia de atirar sem misericórdia as reflexões *muito* extremamente dispersas ao fogo; quanto às restantes, que mantenha, de certo modo como *captatio benevolentiae*, a legenda de estudante ao lado do acréscimo maldoso do primo.

Hoje em dia discute-se muito sobre nosso Sebastian Bach e sobre os antigos italianos e não se pôde de modo algum chegar a um consenso sobre quem seria superior. Sobre isso, um amigo espirituoso disse: “A música de Sebastian Bach está para a música dos antigos italianos assim como a Catedral de Estrasburgo está para a Basílica de São Pedro em Roma”.

Como essa imagem verdadeira e viva me impressionou de forma tão profunda! – Vejo nos motetos a oito vozes de Bach a

Münsters mit all den phantastischen Verzierungen, die, künstlich zum Ganzen verschlungen, stolz und prächtig in die Lüfte emporsteigen; sowie in Benevolis, in Pertis frommen Gesängen die reinen grandiosen Verhältnisse der Peterskirche, die selbst den größten Massen die Kommensurabilität geben und das Gemüt erheben, indem sie es mit heiligem Schauer erfüllen.

Nicht sowohl im Traume als im Zustande des Delirierens, der dem Einschlafen vorhergeht, vorzüglich wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich eine Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte. Es kommt mir vor, als wenn alle auf die gleiche geheimnisvolle Weise durch den Lichtstrahl erzeugt würden und dann sich zu einem wundervollen Konzerte vereinigen müßten. – Der Duft der dunkelroten Nelken wirkt mit sonderbarer magischer Gewalt auf mich; unwillkürlich versinke ich in einen träumerischen Zustand und höre dann wie aus weiter Ferne die anschwellenden und wieder verfließenden tiefen Töne des Bassetthorns.

Es gibt Augenblicke – vorzüglich wenn ich viel in des großen Sebastian Bachs

construção audaz, maravilhosa, romântica da Catedral com todos os seus ornamentos fantásticos, que, se unindo artisticamente ao todo, se elevam imponentes e esplêndidos ao céu; da mesma forma, vejo nos cantos devotos de Benevoli e Perti as proporções puras, grandiosas da Basílica de São Pedro, que conferem a comensurabilidade até mesmo às maiores massas e elevam a alma ao preenchê-la com sagrado pavor.

Não apenas em sonho, mas também no estado de delírio que precede o adormecer, especialmente após escutar muita música, encontro uma correspondência das cores, sons e aromas. É como se todos, de forma igualmente misteriosa, fossem criados a partir do raio de luz e então se unissem em um concerto maravilhoso. O aroma do cravo vermelho-escuro age sobre mim com um especial poder mágico; sem pensar, mergulho em um estado onírico e escuto então ao longe, crescendo e novamente se esvaindo, os profundos sons do *bassetthorn*.

Há momentos – principalmente quando imerso nas obras do grande Sebastian Bach

Werken gelesen –, in denen mir die musikalischen Zahlenverhältnisse, ja die mystischen Regeln des Kontrapunkts ein inneres Grauen erwecken. – Musik! – mit geheimnisvollem Schauer, ja mit Grausen nenne ich dich! – Dich! in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur! – Der Ungeweihte lallt sie nach in kindischen Lauten – der nachäffende Frevler geht unter im eignen Hohn!

Von großen Meistern werden häufig Anekdotchen aufgetischt, die so kindisch erfunden oder mit so alberner Unwissenheit nacherzählt sind, daß sie mich immer, wenn ich sie anhören muß, kränken und ärgern. So ist z. B. das Geschichtchen von Mozarts Ouvertüre zum »Don Juan« so prosaisch toll, daß ich mich wundern muß, wie sie selbst Musiker, denen man einiges Einsehen nicht absprechen mag, in den Mund nehmen können, wie es noch heute geschah. – Mozart soll die Komposition der Ouvertüre, als die Oper längst fertig war, von Tage zu Tage verschoben haben und noch den Tag vor der Aufführung, als die besorgten Freunde glaubten, nun säße er am Schreibtische, ganz lustig spazierengefahren sein. Endlich am Tage der Aufführung, am frühen Morgen, habe er in wenigen Stunden die Ouvertüre *komponiert*, so daß die Partien

– em que as proporções numéricas musicais, as regras místicas do contraponto suscitam em mim um horror profundo. – Música! – com misterioso arrepio, com pavor eu pronuncio o teu nome! – Sânscrito da Natureza articulado em sons! – O não-iniciado o repete balbuciando em sons infantis – o macaqueador herege afunda-se em seu próprio escárnio.

Sobre os grandes mestres contam-se frequentemente pequenas anedotas criadas tão infantilmente ou recontadas com ignorância tão estúpida que sempre quando as escuto me ofendo e me irrita. A historieta sobre a abertura do *Don Giovanni* de Mozart, por exemplo, é tão prosaicamente absurda que sempre me espanto como mesmo músicos – dos quais é esperado que possuam um pouco de entendimento – podem ousar contá-las, como aconteceu ainda hoje. Mozart teria adiado, dia após dia, a composição da abertura enquanto a ópera já estava pronta. Mesmo no dia anterior à apresentação, quando todos os preocupados amigos acreditavam que ele estivesse sentado em frente a sua escrivaninha, ele teria estado passeando alegremente. Enfim, de manhã cedinho no dia da apresentação, ele teria composto a abertura em poucas horas, de forma que as partes foram levadas ao teatro

noch naß in das Theater getragen wären. Nun gerät alles in Erstaunen und Bewunderung, wie Mozart so schnell komponiert hat, und doch kann man jedem rüstigen schnellen Notenschreiber ebendieselbe Bewunderung zollen. – Glaubt ihr denn nicht, daß der Meister den »Don Juan«, sein tiefstes Werk, das er für *seine Freunde*, d. h. für solche, die ihn in seinem Innersten verstanden, komponierte, längst im Gemüte trug, daß er im Geist das Ganze mit allen seinen herrlichen charaktervollen Zügen ordnete und ründete, so daß es wie in einem fehlerfreien Gusse dastand? – Glaubt ihr denn nicht, daß die Ouvertüre aller Ouvertüren, in der alle Motive der Oper schon so herrlich und lebendig angedeutet sind, nicht ebensogut fertig war als das ganze Werk, ehe der große Meister die Feder zum Aufschreiben ansetzte? – Ist jene Anekdote wahr, so hat Mozart wahrscheinlich seine Freunde, die immer von der *Komposition* der Ouvertüre gesprochen hatten, mit dem Verschieben des Aufschreibens geneckt, da ihre Besorgnis, er möchte die günstige Stunde zu dem nunmehr mechanisch gewordenen Geschäft, nämlich das in dem Augenblick der Weihe empfangene und im Innern aufgefaßte Werk aufzuschreiben, nicht mehr finden, ihm lächerlich erscheinen mußte. – Manche haben in dem Allegro des

com a tinta ainda molhada. E então todos se enchem de espanto e admiração por Mozart ter composto tão rápido, sendo que essa admiração pode ser consagrada a qualquer copista apressado e veloz. Então, será que o Mestre não teria levado o *Don Giovanni* há muito tempo em sua alma – sua obra mais profunda, composta para seus amigos, ou seja, para aqueles que o compreendiam em sua intimidade? E será que em seu espírito ele não teria organizado e aprimorado o Todo, com todas as suas expressões majestosas cheias de personalidade, fazendo com que ele já estivesse ali como em uma fundição sem defeitos? Então, será que a abertura de todas as aberturas, na qual todos os motivos da ópera já estão indicados tão majestosa e vivamente, já não estaria tão pronta quanto o resto da obra no momento em que Mozart apanhou a pena para escrever? Se tal anedota fosse verdadeira, então, com o atraso da escrita, Mozart provavelmente pregou uma peça em seus amigos, que teriam falado sempre da composição da abertura. Pois lhe deve ter parecido patética a preocupação de que ele poderia não encontrar a hora propícia para a atividade que era agora mecânica, a saber, a escrita da obra recebida no instante da consagração e apreendida no íntimo. Alguns quiseram achar no *Allegro* o vigilante Mozart acordando sobressaltado

überwachten Mozarts Auffahren aus dem Schlafe, in den er komponierend unwillkürlich versunken, finden wollen! – Es gibt närrische Leute! – Ich erinnere mich, daß bei der Aufführung des »Don Juan« einer einmal mir bitter klagte, das sei doch entsetzlich unnatürlich mit der Statue und mit den Teufeln! Ich antwortete ihm lächelnd, ob er denn nicht längst bemerkt hätte, daß in dem weißen Mann ein ganz verflucht pfiffiger Polizeikommissar stecke und daß die Teufel nichts wären als verummte Gerichtsdienere; die Hölle wäre auch weiter nichts als das Stockhaus, wo Don Juan seiner Vergehungen wegen eingesperrt werden würde, und so das Ganze allegorisch zu nehmen. – Da schlug er ganz vergnügt ein Schnippchen nach dem andern und lachte und freute sich und bemitleidete die andern, die sich so grob täuschen ließen. – Nachher, wenn von den unterirdischen Mächten, die Mozart aus dem Orkus hervorgerufen habe, gesprochen wurde, lächelte er mich überaus pfiffig an, welches ich ihm ebenso erwiderte. –

Er dachte: Wir wissen, was wir wissen! und er hatte wahrlich recht!

Seit langer Zeit habe ich mich nicht so rein ergötzt und erfreut als heute abend. –

do sono em que ele teria caído sem querer enquanto compunha. Como existem pessoas tolas! Lembro-me que na apresentação do *Don Giovanni* alguém reclamava amargurado para mim de que a estátua e os demônios seriam pouquíssimo naturais. Perguntei sorrindo se ele então já não teria percebido que dentro do homem de branco se escondia um agente de polícia bastante esperto e que os demônios não seriam nada menos do que oficiais de justiça disfarçados; o inferno seria também nada menos que a prisão onde Don Giovanni seria confinado por causa de seus crimes e tudo deveria ser tomado como alegoria. Então ele estalou os dedos bastante contente, sorriu, se alegrou e teve pena dos outros que se deixavam enganar tão facilmente. Depois, quando falavam sobre as forças subterrâneas evocadas do Orco por Mozart, ele sorriu para mim de forma muitíssimo capciosa, em que eu retribuí igualmente.

Ele pensava: “Nós sabemos o que sabemos!” E ele tinha toda razão!

Havia muito tempo que não me deleitava e me regozijava tanto como hoje à noite.

Mein Freund trat jubilierend zu mir in das Zimmer und verkündete, daß er in einer Schenke der Vorstadt einen Komödianten-Trupp ausgewittert habe, der jeden Abend vor den anwesenden Gästen die größten Schau- und Trauerspiele aufführe. Wir gingen gleich hin und fanden an der Türe der Wirtsstube einen geschriebenen Zettel angeklebt, worin es nächst der de- und wehmütigen Empfehlung der würdigen Schauspielergesellschaft hieß, daß die Wahl des Stücks jedesmal von dem versammelten verehrungswürdigen Publikum abhinge und daß der Wirt sich beeifern werde, die hohen Gäste auf dem ersten Platz mit gutem Bier und Tabak zu bedienen. Diesmal wurde auf den Vorschlag des Herrn Direktors »Johanna von Montfaucon« gewählt, und ich überzeugte mich, daß, so dargestellt, das Stück von unbeschreiblicher Wirkung ist. Da sieht man ja deutlich, wie der Dichter eigentlich die Ironie des Poetischen bezweckte oder vielmehr den falschen Pathos, die Poesie, die nicht poetisch ist, lächerlich machen wollte, und in dieser Hinsicht ist die »Johanna« eine der ergötzlichsten Possen, die er je geschrieben. Die Schauspieler und Schauspielerinnen hatten diesen tiefen Sinn des Stücks sehr gut aufgefaßt und die Szenerie lobenswert angeordnet. War es nicht z. B. eine glückliche Idee, daß bei den

Meu amigo entrou exaltado no quarto, correndo em minha direção, e anunciou que descobrira, em uma taberna do subúrbio, uma trupe de atores que encenava as grandes peças e tragédias. Nós fomos logo até lá e encontramos colado na porta do local um recado escrito que dizia, após a humilde e melancólica saudação da honrada Companhia de Teatro, que a escolha da peça dependia sempre do venerável público presente e que o dono se esforçaria por servir os honrados clientes sentados na frente com boa cerveja e tabaco.

Dessa vez foi escolhida, segundo a sugestão do diretor, a *Johanna von Montfaucon*. Surpreendi-me, porque a peça tem um efeito indescritível na forma como foi representada. Pois se pôde ver claramente que, na verdade, o poeta tinha em vista a ironia poética ou ainda ridicularizar o falso *pathos*, a poesia que não é poética. Neste sentido, a *Johanna* é uma das farsas mais divertidas que ele já escreveu. Os atores e atrizes haviam apreendido muito bem o sentido profundo da peça e organizado o cenário de forma louvável. Por exemplo, não foi mesmo uma ótima ideia que, ao Johanna pronunciar num desespero cômico as palavras “Que troveje!”, o diretor não poupasse despesas

in komischer Verzweiflung herausgeflossenen Worten der Johanna: »Es muß blitzen!« der Direktor die Auslage für Kolophonium nicht gescheut hatte, sondern wirklich ein paarmal blitzen ließ? Außer dem kleinen Unfall, daß in der ersten Szene das ungefähr sechs Fuß hohe Schloß, wiewohl von Papier gebaut, ohne sonderliches Geräusch einfiel und eine Biertonne sichtbar wurde, von der herab nun anstatt vom Balkon oder zum Fenster heraus Johanna recht herzlich mit den guten Landleuten sprach, waren sonst die Dekorationen vortrefflich und vorzüglich die Schweizer-Gebirge ebenso im Sinne des Stücks mit glücklicher Ironie behandelt. Ebenso deutete auch das Kostüm sehr gut die Lehre an, die der Dichter durch die Darstellung seiner Helden den Afterdichtern geben will. »Seht«, will er nämlich sagen, »so sind eure Helden! – Statt der kräftigen, rüstigen Ritter der schönen Vorzeit sind es weinerliche, erbärmliche Weichlinge des Zeitalters, die sich ungeziemlich gebärden und dann glauben, damit sei es getan!« – Alle auftretende Ritter, der Estavajell, der Lasarra etc., gingen in gewöhnlichen Fracks und hatten nur Feldbinden darübergehängt sowie ein paar Federn auf den Hüten.

– Eine ganz herrliche Einrichtung, die von großen Bühnen nachgeahmt zu werden

com colofônia e realmente fizesse com que trovejasse um pouco?

Apesar do pequeno acidente na primeira cena – em que um castelo de aproximadamente seis pés, mesmo que construído de papel, caiu sem fazer qualquer barulho especial, tornando possível ver um barril de cerveja em cima do qual Johanna falava bastante afetuosa com o povo, ao invés de em cima de uma sacada ou à janela – as decorações estavam, mesmo assim, ótimas e espetaculares e as montanhas suíças foram igualmente tratadas com feliz ironia, segundo o sentido da peça. Do mesmo modo, o figurino também aludia à lição que o poeta quis dar aos pósteros-poetas por meio da representação de seus heróis. “Vede”, diz ele, “assim são os vossos heróis! Ao invés dos fortes e robustos cavaleiros dos belos dias de outrora, eles são os chorões e patéticos molengas da época atual que se comportam grosseiramente e acreditam que com isso já fizeram tudo!” Todos os cavaleiros que aparecem, o Estavajell, o Lasarra etc., usavam casacas comuns e tinham apenas um cinturão, bem como algumas penas nos chapéus. Desenrolou-se ainda um arranjo maravilhoso que merecia ser copiado pelos

verdiente, fand auch noch statt! – Ich will sie herschreiben, damit ich sie nie aus dem Gedächtnis verliere. – Nicht genug konnte ich mich nämlich über die große Präzision im Auftreten und Abgehen, über den Einklang des Ganzen wundern, da doch die Wahl des Stücks dem Publikum überlassen, die Gesellschaft daher ohne sonderliche Vorbereitung auf eine Menge von Stücken gefaßt sein mußte. Endlich, an einer etwas possierlichen und, wie es schien, ganz unwillkürlichen Bewegung eines Schauspielers in der Kulisse bemerkte ich mit bewaffnetem Auge, daß von den Füßen der Schauspieler und Schauspielerinnen feine Schnüre in den Souffleurkasten liefen, die angezogen wurden, wenn sie kommen oder gehen sollten. – Ein guter Direktor, der vorzüglich will, daß alles nach seinen eigenen individuellen Ein- und Ansichten auf dem Theater gehen soll, könnte das nun weitertreiben – er könnte, so wie man bei der Reiterei zu den verschiedenen Manövers sogenannte *Rufe* (Trompetenstöße) hat, denen sogar die Pferde augenblicklich folgen, ebenso für die verschiedensten Posituren – Ausrufe – Schreie – Heben- – Sinkenlassen der Stimme usw. – verschiedene Züge erfinden und sie, neben dem Souffleur sitzend, mit Nutzen applizieren.

grandes palcos! Quero registrá-lo aqui para nunca o esquecer!

Não pude admirar o suficiente a grande precisão na entrada e saída de cena, a harmonia do Todo, já que a escolha da peça havia sido deixada para o público e, portanto, a companhia tinha que dominar uma boa quantidade de peças sem nenhuma preparação especial.

No final, num movimento cômico e, como se pôde notar, bastante involuntário de um ator no pano de fundo do cenário, percebi com olhos argutos que dos pés dos atores e atrizes saíam em direção à caixa do *souffleur* finas linhas que eram puxadas quando estes precisassem entrar ou sair do palco.

Um bom diretor que queira que tudo ocorra no teatro segundo sua própria opinião e visão pessoal pode agora levar isso adiante. Assim como na cavalaria há para cada manobra os *chamados* com trompete, aos quais até mesmo os cavalos obedecem imediatamente, ele poderia criar diferentes puxões para cada pose, exclamação, grito, levantar e baixar de tom de voz etc., e aplicá-los proveitosamente junto ao *souffleur*.

Das größte, mit augenblicklicher Entlassung als dem zivilen Tode zu bestrafende Versehen eines Schauspielers wäre dann, wenn der Direktor ihm mit Recht vorwerfen könnte, *er habe über die Schnur gehauen*, und das größte Lob einer ganzen Darstellung, *es sei alles recht nach der Schnur gegangen*.

Große Dichter und Künstler sind auch für den Tadel untergeordneter Naturen empfindlich. – Sie lassen sich gar zu gern loben, auf Händen tragen, hätscheln. – Glaubt ihr denn, daß diejenige Eitelkeit, von der ihr so oft befangen, in hohen Gemütern wohnen könne? – Aber jedes freundliche Wort, jedes wohlwollende Bemühen beschwichtigt die innere Stimme, die dem wahren Künstler unaufhörlich zurufe: »Wie ist doch dein Flug noch so niedrig, noch so von der Kraft des Irdischen gelähmt – rüttle frisch die Fittiche und schwing dich auf zu den leuchtenden Sternen!« – Und von der Stimme getrieben, irrt der Künstler oft umher und kann seine Heimat nicht wiederfinden, bis der Freunde Zuruf ihn wieder auf Weg und Steg leitet.

Wenn ich in Forkels musikalischer Bibliothek die niedrige, schmähende

Então o maior erro de um ator, a ser penalizado com a demissão imediata e com a morte civil, seria quando o diretor pudesse lhe acusar com razão de ter *saído da linha*, e o maior elogio a uma apresentação seria quando ele dissesse que *tudo seguiu linha por linha*.

Grandes poetas e artistas são também sensíveis à censura de seres inferiores e gostam até demais de serem elogiados, bem tratados, mimados. Acreditais, pois, que aquela vaidade que tão frequentemente vos acomete poderia habitar almas elevadas? Mas toda palavra amigável, todo esforço benevolente acalenta a voz interior que adverte incessantemente o verdadeiro artista: “Teu voo é ainda tão rasteiro, ainda tão tolhido pelas forças terrenas – bata com vigor as asas e eleva-te às estrelas luminosas!” – E levado pela voz, o artista constantemente vagueia e não consegue encontrar seu lar, até o apelo dos amigos guiá-lo novamente a todos os lugares.

Ao ler na Biblioteca Musical de Forkel a crítica baixa, injuriosa sobre a *Iphigenia in*

Beurteilung von Glucks »Iphigenia in Aulis« lese, wird mein Gemüt von den sonderbarsten Empfindungen im Innersten bewegt. Wie mag der große, herrliche Mann, las er jenes absurde Geschwätz, doch eben von dem unbehaglichen Gefühl ergriffen worden sein, wie einer, der, in einem schönen Park zwischen Blumen und Blüten lustwandelnd, von schreienden, bellenden Kläffern angefallen wird, die, ohne ihm nur den mindesten bedeutenden Schaden zufügen zu können, ihm doch auf die unerträglichste Weise lästig sind. Aber wie man in der Zeit des erfochtenen Sieges gern von den ihm vorhergegangenen Bedrängnissen und Gefahren hört, eben darum, weil sie seinen Glanz noch erhöhen, so erhebt es auch Seele und Geist, noch die Ungetüme zu beschauen, über die der Genius sein Siegespanier schwang, daß sie untergingen in ihrer eignen Schmach! – Tröstet euch – ihr Unerkannten! ihr von dem Leichtsinn, von der Unbill des Zeitgeistes

Gebeugten: *euch* ist gewisser Sieg verheißen, und *der* ist ewig, da euer ermüdender *Kampf* nur vorübergehend war!

Man erzählt, nachdem der Streit der Gluckisten und Piccinisten sich etwas abgekühlt hatte, sei es irgendeinem vornehmen Verehrer der Kunst gelungen,

Aulis de Gluck, meu ânimo é revirado pelas mais estranhas sensações. Fico imaginando que o grande e majestoso homem, ao ler tal baboseira absurda, tenha sido acometido por um sentimento incômodo como alguém que passeia em um lindo parque por entre flores e botões e é atacado por cães que gritam, latem e que, sem conseguirem causar a ele o menor dano que seja, lhe são, porém, insuportavelmente desagradáveis. Mas da mesma forma que, após a vitória ter sido conquistada, gostamos de ouvir sobre os apertos e os perigos passados, justamente porque eles aumentam ainda mais seu esplendor, assim também se erguem a alma e o espírito, ainda observando os monstros que sucumbem em sua própria humilhação e sobre os quais o Gênio balança a bandeira da vitória. Consolai-vos, os não reconhecidos, vós que vos curvais à leviandade e à injustiça do espírito da época: a vós está prometida a indubitável vitória e ela é eterna, já que a batalha exaustiva é apenas transitória.

Conta-se que, depois que a querela entre os gluckistas e piccinistas esfriara um pouco, algum distinto admirador da arte conseguiu trazer Gluck e Piccini a um sarau. Então, o

Gluck und Piccini in einer Abendgesellschaft zusammenzubringen, und nun habe der offene Teutsche, zufrieden einmal, den bösen Streit geendet zu sehen, in einer fröhlichen Weinlaune dem Italiener seinen ganzen Mechanismus der Komposition, sein Geheimnis, die Menschen und vorzüglich die verwöhnten Franzosen zu erheben und zu rühren, entdeckt – Melodien in altfranzösischem Stil – teutsche Arbeit, darin sollte es liegen. Aber der sinnige, gemütliche, in seiner Art große Piccini, dessen Chor der Priester der Nacht in der »Dido« in meinem Innersten mit schauerlichen Tönen widerhallt, hat doch keine »Armida«, keine »Iphigenia« wie Gluck geschrieben! – Bedürfte es denn nur genau zu wissen, wie Raffael seine Gemälde anlegte und ausführte, um selbst ein Raffael zu sein?

Kein Gespräch über die Kunst konnte heute aufkommen – nicht einmal das himmlische Geschwätz um nichts über nichts, das ich so gern mit Frauenzimmern führe, weil mir es dann nur wie die zufällig begleitende Stimme zu einer geheimen, aber von jeder deutlich geahnten Melodie vorkommt, wollte recht fort: alles ging unter in der Politik. – Da sagte jemand, der Minister –r– habe den Vorstellungen des –s– Hofes kein Gehör gegeben. Nun weiß ich, daß jener Minister wirklich auf einem

sincero alemão, ao ver terminada a briga maldosa, teria revelado todo o seu mecanismo de composição, todo o seu segredo de como elevar e tocar as pessoas, em especial os franceses mimados: melodias em antigo estilo francês – elaboração alemã. Era isso. Mas ainda assim Piccini – sensato, sensível, grande ao seu modo (seu coro dos sacerdotes da noite em *Dido* ressoa em meu íntimo com suas notas arrepiantes) – não escreveu *Armide* e *Iphigenia*, como o fez Gluck! Basta, pois, saber exatamente como Rafael criou e realizou suas pinturas para ser também um Rafael?

Nenhuma conversa sobre a Arte podia surgir hoje. Nem mesmo a divina conversa fiada sobre nada com nada que eu gosto tanto de ter com as damas, já que para mim ela é como o acompanhamento aleatório a uma melodia secreta, mas claramente pressentida por todos – nem mesmo isso queria engrenar: tudo levava à política. Alguém disse que o ministro R. teria se recusado a escutar os concertos na Corte de S. Agora sei que tal ministro de fato é

Ohre gar nicht hört, und in dem Augenblick stand ein Bild in grotesken Zügen mir vor Augen, welches mich den ganzen Abend nicht wieder verließ. – Ich sah nämlich jenen Minister in der Mitte des Zimmer steif dastehen – der –sche Unterhändler befindet sich unglücklicherweise an der tauben Seite, der andere an der hörenden! – Nun wenden beide alle nur ersinnlichen Mittel, Ränke und Schwänke an, einer, daß die Exzellenz sich umdrehe, der andere, daß die Exzellenz stehenbleibe, denn nur davon hängt der Erfolg der Sache ab; aber die Exzellenz bleibt wie eine teutsche Eiche fest eingewurzelt auf ihrer Stelle, und das Glück ist dem günstig, der die *hörende* Seite traf.

Welcher Künstler hat sich sonst um die politischen Ereignisse des Tages bekümmert – er lebte nur in seiner Kunst, und nur in ihr schritt er durch das Leben; aber eine verhängnisvolle, schwere Zeit hat den Menschen mit eiserner Faust ergriffen, und der Schmerz preßt ihm Laute aus, die ihm sonst fremd waren.

Man spricht so viel von der Begeisterung, die die Künstler durch den Genuß starker Getränke erzwingen – man nennt Musiker und Dichter, die nur so arbeiten können (die Maler sind von dem

totalmente surdo de um dos ouvidos e no momento surgiu diante de meus olhos uma imagem em traços grotescos que não me largou a noite toda. Via o tal ministro rígido de pé no meio do quarto; o reles comerciante da cidade tal encontra-se infelizmente do lado surdo e o outro, do lado que escutava! Então eles faziam uso de todos os meios imagináveis, todos os estratagemas e histórias, um para fazer com que a Excelência se virasse, o outro com que a Excelência permanecesse parada, pois o sucesso da coisa dependia apenas disso. Mas a Excelência permanece fincada em seu lugar como um carvalho alemão; e a sorte está do lado daquele que se encontra do lado que escuta.

Qual artista alguma vez se afligiu por causa de acontecimentos políticos do dia? – ele vivia apenas para a sua Arte e apenas nela seguia pela vida; mas uma época difícil e azarada apoderou-se com punhos de ferro das pessoas e a dor tira dele sons que antes lhe eram desconhecidos.

Fala-se tanto da inspiração forçada pelos artistas por meio da fruição de bebidas fortes – são citados músicos e poetas que só podem trabalhar assim (pintores ficaram livres da acusação, até onde sei). Não

Vorwürfe, soviel ich weiß, frei geblieben). – Ich glaube nicht daran – aber gewiß ist es, daß eben in der glücklichen Stimmung, ich möchte sagen, in der günstigen Konstellation, wenn der Geist aus dem *Brüten* in das *Schaffen* übergeht, das geistige Getränk den regeren Umschwung der Ideen befördert. – Es ist gerade kein edles Bild, aber mir kommt die Phantasie hier vor wie ein Mühlrad, welches der stärker anschwellende Strom schneller treibt – der Mensch gießt Wein auf, und das Getriebe im Innern dreht sich rascher! – Es ist wohl herrlich, daß eine edle Frucht das Geheimnis in sich trägt, den menschlichen Geist in seinen eigensten Anklängen auf eine wunderbare Weise zu beherrschen. – Aber was in diesem Augenblicke da vor mir im Glase dampft, ist jenes Getränk, das noch wie ein geheimnisvoller Fremder, der, um unerkannt zu bleiben, überall seinen Namen wechselt, keine allgemeine Benennung hat und durch *den* Prozeß erzeugt wird, wenn man Kognak, Arrak oder Rum anzündet und auf einem Rost darüber gelegten Zucker hineintröpfeln läßt. – Die Bereitung und der mäßige Genuß dieses Getränkes hat für mich etwas Wohltätiges und Erfreuliches. – Wenn so die blaue Flamme emporzuckt, sehe ich, wie die Salamander glühend und sprühend herausfahren und mit den Erdgeistern kämpfen, die im Zucker wohnen. Diese

acredito nisso, mas é certo que exatamente no estado de espírito feliz, quero dizer, na constelação favorável, quando o espírito passa da *incubação* para a *criação*, é que a bebida alcoólica promove a reviravolta mais intensa das ideias. Não é uma imagem muito nobre, mas a fantasia é para mim como uma roda de moinho que é movida mais rapidamente quando a corrente passa com maior força – o homem despeja vinho e a engrenagem em seu interior gira mais veloz! É magnífico que um nobre fruto contenha o segredo de como dominar o espírito humano em suas ressonâncias mais íntimas de forma tão maravilhosa! – Mas o que nesse instante fuma no copo diante de mim é uma certa bebida que é como um forasteiro cheio de mistérios que troca de nome por todos os cantos para permanecer desconhecido. Ela não tem uma denominação geral e é criada pelo processo de incendiar conhaque, araca e rum e fazer com que o açúcar disposto em uma grelha em cima do copo pingue dentro dele. A preparação e a fruição moderada dessa bebida têm para mim algo de benéfico e aprazível. Quando a chama azul cintila em direção ao alto, vejo como as Salamandras sobem flamejando e faiscando e lutam contra os Espíritos da Terra que vivem no açúcar. Estes resistem bravamente; eles crepitam através do inimigo em luzes amarelas, mas o poder é muito grande: eles

halten sich tapfer; sie knistern in gelben Lichtern durch die Feinde, aber die Macht ist zu groß, sie sinken prasselnd und zischend unter – die Wassergeister entfliehen, sich im Dampfe emporwirbelnd, indem die Erdgeister die erschöpften Salamander herabziehen und im eignen Reiche verzehren; aber auch sie gehen unter, und kecke, neugeborne Geisterchen strahlen in glühendem Rot herauf, und was Salamander und Erdgeist im Kampfe untergehend geboren, hat des Salamanders Glut und des Erdgeistes gehaltige Kraft. – Sollte es wirklich geraten sein, dem innern Phantasie-Rade Geistiges aufzugießen (welches ich doch meine, da es dem Künstler nächst dem rascheren Schwunge der Ideen eine gewisse Behaglichkeit, ja Fröhlichkeit gibt, die die Arbeit erleichtert), so könnte man ordentlich rücksichts der Getränke gewisse Prinzipie aufstellen. So würde ich z. B. bei der Kirchenmusik alte Rhein- und Franzweine, bei der ernsten Oper sehr feinen Burgunder, bei der komischen Oper Champagner, bei Kanzonetten italienische feurige Weine, bei einer höchst romantischen Komposition, wie die des »Don Juan« ist, aber ein mäßiges Glas von eben dem von Salamander und Erdgeist erzeugten Getränk anraten! – Doch überlasse ich jedem seine individuelle Meinung und finde nur nötig für mich

afundam estalando e sibilando. Os Espíritos da Água fogem, rodopiando para cima no vapor, enquanto os Espíritos da Terra abatem as Salamandras exaustas e as consomem no seu próprio reino; mas também elas sucumbem e pequenos espíritos recém-nascidos e atrevidos irradiam para o alto em vermelho flamejante. Nascidos da queda de Salamandras e Espíritos da Terra, eles têm o fervor daqueles e a força resistente destes. Se for realmente aconselhável derramar bebida alcóolica na roda interna da fantasia (do que estou convencido, já que há para o artista, imediatamente após o impulso veloz de ideias, certo bem-estar, uma alegria que facilita o trabalho), então poder-se-ia estabelecer devidamente certos princípios em relação às bebidas. Assim, no caso da música sacra, por exemplo, eu sugeriria vinhos antigos do Reno e da França; para a *opera seria*, vinhos borgonheses muito finos; para a ópera cômica, champanhe; para cançonetas, vinhos italianos ardentes; já para uma composição extremamente romântica, como é a de *Don Giovanni*, uma taça moderada justamente dessa bebida criada de Salamandra e Espírito da Terra! – Porém deixo que cada um forme sua opinião e somente acho necessário observar, para mim mesmo, que o Espírito, nascido da luz e do fogo subterrâneo,

selbst im stillen zu bemerken, daß der Geist, der, von Licht und unterirdischem Feuer geboren, so keck den Menschen beherrscht, gar gefährlich ist und man seiner Freundlichkeit nicht trauen darf, da er schnell die Miene ändert und, statt des wohlthuenden, behaglichen Freundes, zum furchtbaren Tyrannen wird.

Es wurde heute die bekannte Anekdote von dem alten Rameau erzählt, der zu dem Geistlichen, welcher ihn in der Todesstunde mit allerlei harten, unfreundlichen Worten zur Buße ermahnte und nicht aufhören konnte zu predigen und zu schreien, ernstlich sagte: »Aber wie mögen Ew. Hochwürden doch so falsch singen!« – Ich habe nicht in das laute Gelächter der Gesellschaft einstimmen können, denn für mich hat die Geschichte etwas ungemein Rührendes! – Wie hatte, da der alte Meister der Tonkunst beinahe schon alles Irdische abgestreift, sich sein Geist so ganz und gar der göttlichen Musik zugewendet, daß jeder sinnliche Eindruck von außen her nur ein Mißklang war, der, die reinen Harmonien, von denen sein Inneres erfüllt, unterbrechend, ihn quälte und seinen Flug zur Lichtwelt hemmte.

In keiner Kunst ist die Theorie schwächer und unzureichender als in der

domina o ser humano com tamanho atrevimento que chega a ser até mesmo perigoso. Não se deve confiar em sua afabilidade, visto que ele muda rapidamente a feição e, ao invés do benéfico e agradável amigo, torna-se o terrível tirano.

Hoje contaram a famosa anedota sobre o velho Rameau. Dirigindo-se ao clérigo que o exortava à penitência na hora de sua morte com toda sorte de palavras duras e hostis e que não conseguia parar de pregar e gritar, ele teria dito seriamente: “Mas como pode Vossa Reverendíssima cantar tão desafinado!” Não pude aprovar as gargalhadas das minhas companhias, pois para mim a história tem algo de extremamente tocante! O velho Mestre da Arte musical, tendo se despedido de quase tudo terreno, tinha dedicado seu espírito completamente à divina música, de modo que toda impressão sensível vinda do exterior lhe era apenas uma dissonância que, interrompendo a harmonia pura que preenchia seu íntimo, o agonizava e retardava seu voo para o Mundo da Luz.

Em nenhuma outra Arte a teoria é tão fraca e insuficiente quanto na Música. As regras

Musik, die Regeln des Kontrapunkts beziehen sich natürlicherweise nur auf die harmonische Struktur, und ein danach richtig ausgearbeiteter Satz ist die nach den bestimmten Regeln des Verhältnisses richtig entworfene Zeichnung des Malers. Aber bei dem Kolorit ist der Musiker ganz verlassen; denn *das* ist die Instrumentierung. – Schon der unermesslichen Varietät musikalischer Sätze wegen ist es unmöglich, hier nur *eine Regel* zu wagen, aber auf eine lebendige, durch Erfahrung geläuterte Phantasie gestützt, kann man wohl Andeutungen geben, und diese, zyklisch gefaßt, würde ich Mystik der Instrumente nennen. Die Kunst, gehörigen Orts bald mit dem vollen Orchester, bald mit einzelnen Instrumenten zu wirken, ist die *musikalische Perspektive*; so wie die Musik den von der Malerei ihr entlehnten Ausdruck *Ton* wieder zurücknehmen und ihn von *Tonart* unterscheiden kann. Im zweiten, höheren Sinn wäre dann *Ton eines Stücks* der tiefere Charakter, der durch die besondere Behandlung des Gesanges, der Begleitung der sich anschmiegenden Figuren und Melismen ausgesprochen wird.

Es ist ebenso schwer, einen guten letzten Akt zu machen als einen tüchtigen Kernschluß. – Beide sind gewöhnlich mit

do contraponto se referem naturalmente apenas à estrutura harmônica. Uma frase trabalhada corretamente segundo essas regras é como o desenho do pintor esboçado corretamente segundo as regras da proporção. Mas no que tange à coloração, o músico está bastante desamparado; pois isso é a orquestração. Já em razão da imensa variedade de frases musicais é impossível ousar *uma regra sequer*. Mas, amparado por uma fantasia viva, depurada pela experiência, pode-se muito bem dar indicações que, estabelecidas sistematicamente, eu as chamaria de Mística dos Instrumentos. A arte de atuar em pontos apropriados, ora com toda a orquestra, ora com instrumentos individuais, é a *perspectiva musical*. Da mesma maneira, a música pode mais uma vez emprestar da pintura a expressão *tom*, e diferenciá-la de *tonalidade*. No segundo e mais elevado sentido, o *tom de uma peça* seria então seu carácter mais profundo, expresso por meio do tratamento especial do canto, do acompanhamento das figuras e melismas que se ajustam entre si.

É igualmente difícil fazer um bom último ato e uma cadência final eficiente. Ambos são geralmente cheios de firulas e a

Figuren überhäuft, und der Vorwurf: er kann nicht zum Schluß kommen, ist oft nur zu gerecht. Für Dichter und Musiker ist es kein übler Vorschlag, beide, den letzten Akt und das Finale, *zuerst* zu machen. Die Ouvertüre sowie der Prologus muß unbedingt zuletzt gemacht werden.

6.

Der vollkommene Maschinist

Als ich noch in *** die Oper dirigierte, trieben mich oft Lust und Laune auf das Theater; ich bekümmerte mich viel um das Dekorations- und Maschinenwesen, und indem ich lange Zeit ganz im stillen über alles, was ich sah, Betrachtungen anstellte, erzeugten sich mir Resultate, die ich zum Nutz und Frommen der Dekorateurs und der Maschinisten sowie des ganzen Publikums gern in einem eignen Traktätlein ans Licht stellen möchte, unter dem Titel: »Johannes Kreislers vollkommener Maschinist usw.« Aber wie es in der Welt zu gehen pflegt, den schärfsten Willen stumpft die Zeit ab, und wer weiß, ob bei gehöriger Muße, die das wichtige theoretische Werk erfordert, mir auch die Laune kommen wird, es wirklich zu schreiben. Um nun daher wenigstens die ersten Prinzipie der von mir erfundenen

acusação “ele não consegue chegar a uma conclusão” é quase sempre bem merecida. Aos poetas e músicos não seria um mau conselho de que ambos, o último ato e o *finale*, sejam feitos *primeiro*. A abertura, assim como o prólogo, precisa necessariamente ser feita por último.

6.

O maquinista perfeito

Quando ainda era regente na ópera de ***, meus gostos e minhas inclinações me conduziam frequentemente ao teatro. Ocupava-me muito do cenário e da maquinaria e, no longo tempo em que observava em silêncio tudo o que via, germinavam-me resultados que eu gostaria de revelar em um pequeno tratado sob o título “O maquinista perfeito, de Johannes Kreisler etc.”, para o usufruto de decoradores e maquinistas, bem como do público em geral. Mas, como costuma acontecer no mundo, o tempo amortece a mais intensa das vontades e quem sabe se, no ócio apropriado que a importante obra teórica exige, terei disposição para realmente escrevê-la. Para, então, salvar do naufrágio pelo menos os primeiros princípios da magnífica teoria inventada por mim, suas ideias mais primorosas,

herrlichen Theorie, die vorzüglichsten Ideen vom Untergange zu retten, schreibe ich, soviel ich vermag, nur alles rhapsodisch hin und denke auch dann: *Sapienti sat!*

Fürs erste verdanke ich es meinem Aufenthalte in ***, daß ich von manchem gefährlichen Irrtum, in den ich bisher versunken, gänzlich geheilt worden, so wie ich auch die kindische Achtung für Personen, die ich sonst für groß und genial gehalten, gänzlich verloren. Nächst einer aufgedrungenen, aber sehr heilsamen Geistesdiät bewirkte meine Gesundheit der mir angeratene fleißige Genuß des äußerst klaren, reinen Wassers, das in *** aus vielen Quellen, vorzüglich bei dem Theater – nicht sprudelt? – nein! – sondern sanft und leise daherrinnt.

So denke ich noch mit wahrer innerer Scham an die Achtung, ja die kindische Verehrung, die ich für den Dekorateur sowie für den Maschinisten des ...r Theaters hegte. Beide gingen von dem törichtem Grundsatz aus, Dekorationen und Maschinen müßten unmerklich in die Dichtung eingreifen, und durch den Totaleffekt müßte dann der Zuschauer wie auf unsichtbaren Fittichen ganz aus dem Theater heraus in das phantastische Land der Poesie getragen werden. Sie meinten, nicht genug wäre es, die zur höchsten Illusion mit tiefer Kenntnis und

eschreverei, mesmo que de forma rapsódica, o tanto quanto me for possível, e assim penso também: *Sapienti sat!*

Primeiramente, devo à minha estadia em *** o fato de ter me curado completamente de muitos enganos perigosos em que me afundava até então, bem como de ter perdido completamente o infantil apreço pelas pessoas que considerava então grandes e geniais. Ao lado de uma dieta intelectual rigorosa, mas muito salutar, minha saúde se deve (como me havia sido aconselhado) ao consumo assíduo da água extremamente clara e pura, que jorra – não, melhor dizendo – que flui leve e silenciosamente de muitas fontes em ***, principalmente perto do teatro.

Assim, com verdadeira vergonha íntima, penso ainda no apreço, na veneração infantil que eu nutria pelos decoradores bem como pelos maquinistas do Teatro de ***. Ambos partiam do mais tolo princípio de que o cenário e a maquinaria deveriam intervir imperceptivelmente na poesia e então, através do efeito total, o espectador deveria ser levado do teatro para a fantástica terra da poesia, como em asas invisíveis. Eles diziam que não bastaria utilizar cenários ordenados com profundo entendimento e gosto refinado, visando o máximo de

gereinigtem Geschmack angeordneten Dekorationen, die mit zauberischer, dem Zuschauer unerklärbarer Kraft wirkenden Maschinen anzuwenden, sondern ganz vorzüglich käme es auch darauf an, alles, auch das Geringste zu vermeiden, was dem beabsichtigten Totaleffekt entgegenliefe. Nicht eine wider den Sinn des Dichters gestellte Dekoration, nein – oft nur ein zur Unzeit hervorguckender Baum – ja, ein einziger hervorhängender Strick zerstöre alle Täuschung. – Es sei gar schwer, sagten sie ferner, durch grandios gehaltene Verhältnisse, durch eine edle Einfachheit, durch das künstliche Berauben jedes Mediums die eingebildeten Größen der Dekoration mit wirklichen (z. B. mit den auftretenden Personen) zu vergleichen und so den Trug zu entdecken, durch gänzliches Verbergen des Mechanismus der Maschinen den Zuschauer in der ihm wohlthuenden Täuschung zu erhalten. Hätten daher selbst Dichter, die doch sonst gern in das Reich der Phantasie eingehen, gerufen: »Glaubt ihr denn, daß eure leinwandenen Berge und Paläste, eure stürzenden bemalten Bretter uns nur einen Moment täuschen können, ist euer Platz auch noch so groß?« – so habe es immer an der Eingeschränktheit, der Ungeschicklichkeit ihrer malenden und bauenden Kollegen gelegen, die, statt ihre Arbeiten im höhern poetischen Sinn

illusão; máquinas que agem no espectador com força mágica e inexplicável. Mas, principalmente, seria também necessário evitar tudo, mesmo algo insignificante, que fosse contrário ao efeito total. Não se trataria de um cenário posto de forma contrária à intenção do poeta; não – muitas vezes apenas uma árvore que aparece no momento errado, mesmo uma única corda pendurada destruiria toda a ilusão. Eles diziam ainda que – por meio de proporções grandiosas, de uma simplicidade nobre, da supressão artística de todos os recursos – é muito difícil comparar as dimensões fictícias do cenário com as reais (por exemplo, com as pessoas no palco) e assim descobrir o artifício de manter o espectador em sua ilusão reconfortante escondendo completamente o mecanismo das máquinas. Assim, até mesmo poetas, que em geral gostam de entrar no reino da fantasia, teriam dito: “Então os senhores acreditam que suas montanhas e palácios em telas de pano, suas frágeis tábuas pintadas nos iludem por um momento sequer? Que sua importância é tão grande?” – então tudo seria sempre culpa das limitações e inabilidades dos colegas pintores e construtores. Em vez de apreender seu trabalho em sentido poético elevado, eles teriam rebaixado o teatro a um patético teatro em miniatura, não importa quão grande fosse (o que, na

aufzufassen, das Theater, sei es auch noch so groß gewesen, worauf es nicht einmal so sehr, wie man glaube, ankomme, zum erbärmlichen Guckkasten herabgewürdigt hätten. In der Tat waren auch die tiefen schauerlichen Wälder, die unabsehbaren Kolonnaden, die gotischen Dome jenes Dekorateurs von herrlicher Wirkung – man dachte gewiß nicht an Malerei und Leinwand; des Maschinisten unterirdische Donner, seine Einstürze hingegen erfüllten das Gemüt mit Grausen und Entsetzen, und seine Flugwerke schwebten luftig und duftig vorüber. – Himmel! wie hatten doch diese guten Leute trotz ihres Weisheitskrams eine so gänzlich falsche Tendenz! – Vielleicht lassen sie, wenn sie dieses lesen sollten, von ihren offenbar schädlichen Phantastereien ab und kommen so wie ich zu einiger Vernunft. – Ich will mich nun lieber gleich an sie selbst wenden und von der Gattung theatralischer Darstellungen reden, in der ihre Künste am meisten in Anspruch genommen werden – ich meine die Oper! – Zwar habe ich es eigentlich nur mit dem Maschinisten zu tun, aber der Dekorateur kann auch sein Teil daraus lernen. Also:

Meine Herren!

Haben Sie es nicht vielleicht schon selbst bemerkt, so will ich es Ihnen hiermit eröffnen, daß die Dichter und Musiker sich

verdade, não é tão relevante quanto se pensa). Na verdade, as florestas densas e lúgubres, as intermináveis colunatas, as catedrais góticas de tal decorador também tinham um efeito maravilhoso. Não lembrava nem um pouco pinturas ou telas; os trovões subterrâneos do maquinista, seus desmoronamentos, por sua vez, preenchiam o ânimo com horror e pavor; suas máquinas voadoras flutuavam leves e perfumadas.

Mas Céus! Como essas boas pessoas tinham, apesar de suas ninharias de sabedoria, uma linha de raciocínio completamente errada! Talvez, ao lerem isso, elas deixem de lado suas fantasias claramente nocivas e, como eu, voltem à razão. Gostaria de me dirigir agora a elas e lhes falar do gênero de representação teatral no qual se é mais exigente em relação a suas artes – quero dizer, a ópera! – Apesar de na verdade ter em mente apenas os maquinistas, os decoradores podem também aprender seu quinhão. Logo:

Caros senhores!

Caso ainda não tenham notado, gostaria de lhes revelar que poetas e músicos se encontram em uma união

in einem höchst gefährlichen Bunde gegen das Publikum befinden. Sie haben es nämlich auf nichts Geringeres abgesehen, als den Zuschauer aus der wirklichen Welt, wo es ihm doch recht gemütlich ist, herauszutreiben und, wenn sie ihn von allem ihm sonst Bekannten und Befreundeten gänzlich getrennt, ihn mit allen nur möglichen Empfindungen und Leidenschaften, die der Gesundheit höchst nachteilig, zu quälen. Da muß er lachen – weinen – erschrecken, sich fürchten, sich entsetzen, wie sie es nur haben wollen, kurz, wie man im Sprichwort zu sagen pflegt, ganz nach ihrer Pfeife tanzen. Nur zu oft gelingt ihnen ihre böse Absicht, und man hat schon oft die traurigsten Folgen ihrer feindseligen Einwirkungen gesehen. Hat doch schon mancher im Theater augenblicklich an das phantastische Zeug in der Tat geglaubt; es ist ihm nicht einmal aufgefallen, daß die Menschen nicht reden wie andere ehrliche Leute, sondern singen, und manches Mädchen hat noch nachts darauf, ja ein paar Tage hindurch alle die Erscheinungen, welche Dichter und Musiker ordentlich hervorgezaubert hatten, nicht aus Sinn und Gedanken bringen und kein Strick- oder Stickmuster gescheit ausführen können. Wer aber soll diesem Unfug vorbeugen, wer soll bewirken, daß das Theater eine vernünftige Erholung, daß alles still und ruhig bleibe,

extremamente perigosa contra o público. Pois eles têm em vista nada menos do que retirar o espectador do mundo real, onde este está muito confortável, e então, ao separá-lo completamente de todos os seus conhecidos e amigos, atormentá-lo com todas as sensações e paixões possíveis, extremamente prejudiciais à saúde. Este deve rir, chorar, assustar-se, ter medo, apavorar-se, segundo a vontade deles; em poucas palavras, deve dançar conforme a sua música, como se costuma dizer. Quase sempre suas más intenções são bem sucedidas e as infelizes consequências de sua influência perniciosa já foram vistas inúmeras vezes. Se muitos de fato acreditaram por um momento nesse negócio fantástico no teatro, não lhes ocorreu sequer uma vez que as personagens não falam como as demais pessoas decentes, mas cantam. Muitas moças passaram noites, e mesmo alguns dias, sem conseguir tirar da mente as aparições devidamente conjuradas pelos poetas e pelos músicos e, portanto, sem conseguir tricotar ou bordar sensatamente.

Mas quem deve impedir esse disparate? Quem deve agir de tal forma que o teatro permaneça um descanso sensato; que tudo permaneça quieto e tranquilo; que

daß keine psychisch und physisch ungesunde Leidenschaft erregt werde? – wer soll das tun? Kein anderer als Sie, meine Herren! Ihnen liegt die süße Pflicht auf, zum Besten der gebildeten Menschheit gegen den Dichter und Musiker sich zu verbinden. – Kämpfen Sie tapfer, der Sieg ist gewiß, Sie haben die Mittel überreichlich in Händen! – Der erste Grundsatz, von dem Sie in allen Ihren Bemühungen ausgehen müssen, ist: Krieg dem Dichter und Musiker – Zerstörung ihrer bösen Absicht, den Zuschauer mit Trugbildern zu umfassen und ihn aus der wirklichen Welt zu treiben. Hieraus folgt, daß in eben dem Grade, als jene Personen alles nur mögliche anwenden, den Zuschauer vergessen zu lassen, daß er im Theater sei, Sie dagegen durch zweckmäßige Anordnung der Dekorationen und Maschinerien ihn beständig an das Theater erinnern müssen. – Sollten Sie mich nicht schon jetzt verstehen, sollte es denn nötig sein, Ihnen noch mehr zu sagen? – Aber ich weiß es, Sie sind in Ihre Phantastereien so hineingeraten, daß selbst in dem Fall, wenn Sie meinen Grundsatz für richtig anerkennen, Sie die gewöhnlichsten Mittel, welche herrlich zu dem beabsichtigten Zweck führen, nicht bei der Hand haben würden. Ich muß Ihnen daher schon, wie man zu sagen pflegt, was wenigstens auf die

nenhuma paixão psíquica ou física doentia seja suscitada? Quem deve fazê-lo? Ninguém menos que os senhores, meus caros! Aos senhores cabe a doce obrigação de se unirem contra os poetas e os músicos em prol da humanidade culta. Lutem corajosamente, a vitória é certa! Os senhores têm meios de sobra à sua disposição! O primeiro princípio do qual todos os seus esforços devem partir é: guerra ao poeta e ao músico; destruição de sua intenção maldosa de envolver o espectador com suas ilusões e de levá-lo para fora do mundo real. Disso resulta que, no mesmo grau em que tais pessoas utilizam de tudo o que é possível para fazer com que o espectador esqueça de que está no teatro, os senhores devem insistentemente lembrá-lo do teatro por meio de uma ordenação adequada do cenário e da maquinaria.

Os senhores já não me compreenderam? Seria necessário lhes dizer mais? Mas sei que estão tão presos às suas fantasminhas que, mesmo no caso de terem admitido meu princípio por correto, os senhores não teriam às mãos os meios mais simples que conduzem maravilhosamente ao objetivo intencionado. Portanto, devo dar-lhes, como se costuma dizer, um empurrãozinho.

Sprünge helfen. Sie glauben z. B. nicht, von welcher unwiderstehlichen Wirkung oft schon eine eingeschobene fremde Kulisse ist. Erscheint so ein Stuben- oder Saalfragment in einer düstern Gruft und klagt die *Prima Donna* in den rührendsten Tönen über Gefangenschaft und Kerker, so lacht ihr doch der Zuschauer ins Fäustchen, denn er weiß ja, der Maschinist darf nur schellen, und es ist mit dem Kerker vorbei, denn hinten steckt ja schon der freundliche Saal. Noch besser sind aber falsche Soffitten und oben herausguckende Mittelvordänge, indem sie der ganzen Dekoration die sogenannte Wahrheit, die aber hier eben der schändlichste Trug ist, benehmen. Es gibt aber doch Fälle, wo Dichter und Musiker mit ihren höllischen Künsten die Zuschauer so zu betäuben wissen, daß sie auf alles das nicht merken, sondern ganz hingerissen, wie in einer fremden Welt, sich der verführerischen Lockung des Phantastischen hingeben; es findet dieses vorzüglich bei großen Szenen, vielleicht gar mit einwirkenden Chören statt. In dieser verzweiflungsvollen Lage gibt es ein Mittel, das immer den beabsichtigten Zweck erfüllen wird. Sie lassen dann ganz unerwartet, z. B. mitten in einem lügüßren Chor, der sich um die im Moment des höchsten Affekts begriffenen Hauptpersonen gruppiert, plötzlich einen Mittelvordang fallen, der unter allen

Os senhores não imaginam, por exemplo, que efeito irresistível tem um cenário introduzido erroneamente. Se aparece uma parte do quarto ou do salão em uma cripta sombria e a *Prima Donna* lastima-se do confinamento e do cárcere nas mais comoventes notas, então o espectador ri em segredo. Pois ele sabe que basta o maquinista acionar a campainha e o cárcere acaba, visto que atrás já se encontra o alegre salão. Ainda melhor são as bambolinas colocadas de forma errada e as cortinas intermediárias aparecendo em cima, já que elas tiram de todo o cenário a chamada Verdade, que é aqui a ilusão mais prejudicial.

Existem casos, entretanto, em que poetas e músicos sabem tão bem aturdir os espectadores com suas artes infernais que estes não se dão conta de tudo. Completamente extasiados, como se estivessem em outro mundo, se entregam à isca sedutora do fantástico. Isso ocorre especialmente nas grandes cenas, talvez até mesmo com a participação de coros. Nessa situação desesperadora existe um recurso que sempre atingirá o objetivo intencionado. De forma bastante inesperada, em meio a um coro lúgubre agrupado às personagens principais num momento de enorme aflição, por exemplo, os senhores deixam cair de repente uma cortina intermediária, fazendo com que

spielenden Personen Bestürzung verbreitet und sie auseinandertreibt, so daß mehrere im Hintergrunde von den im Proszenium befindlichen total abgeschnitten werden. Ich erinnere mich, in einem Ballett dieses Mittel zwar wirkungsvoll, aber doch nicht ganz richtig angewandt gesehen zu haben. Die Prima Ballerina führte eben, indem der Chor der Figuranten seitwärts gruppiert war, ein schönes Solo aus; eben als sie im Hintergrunde in einer herrlichen Stellung verweilte, und die Zuschauer nicht genug jauchzen und jubeln konnten, ließ der Maschinist plötzlich einen Mittelvorhang vorfallen, der sie mit einem Male den Augen des Publikums entzog. Aber unglücklicherweise war es eine Stube mit einer großen Tür in der Mitte; ehe man sich's versah, kam daher die entschlossene Tänzerin gar anmutig durch die Tür hereingehüpft und setzte ihr Solo fort, worauf denn der Mittelvorhang zum Trost der Figuranten wieder aufging. Lernen Sie hieraus, daß der Mittelvorhang keine Tür haben, übrigens aber mit der stehenden Dekoration grell abstechen muß. In einer felsichten Einöde tut ein Straßenprospekt, in einem Tempel ein finsterer Wald sehr gute Dienste. Sehr nützlich ist es auch, vorzüglich in Monologen oder kunstvollen Arien, wenn eine Soffitte herunterzufallen oder eine Kulisse in das Theater zu stürzen droht oder wirklich stürzt; denn außerdem,

todas as pessoas em cena fiquem perplexas e se debandem, deixando os que estão no cenário de fundo totalmente incomunicáveis com aqueles que se encontram no proscênio. Recordo-me de ter visto em um *ballet* esse artifício sendo utilizado de forma eficaz, embora aplicado não tão corretamente. A *Prima Ballerina* apresentava um lindo solo, enquanto os figurantes estavam agrupados de um lado. Justamente quando ela permanecia no fundo do palco em uma posição magnífica e os expectadores não cansavam de exaltá-la, o maquinista deixou cair de repente uma cortina intermediária que a tirou de uma só vez dos olhos do público. Mas, infelizmente, era uma sala com uma grande porta no centro. Antes que pudéssemos nos dar conta do ocorrido, a resoluta bailarina atravessa a porta saltitando graciosamente e retoma seu solo, quando então a cortina intermediária sobe novamente, para o consolo dos figurantes. Aprendam com isso que a cortina intermediária não deve possuir nenhuma porta e deve, além do mais, contrastar fortemente com o cenário. Um pano de fundo de rua em um deserto pedregoso ou uma floresta sombria em um templo servirá muito bem.

Principalmente em monólogos ou árias engenhosas, é também bastante útil que uma bambolina caia ou um pano de fundo ameace desabar no palco ou

daß die Aufmerksamkeit der Zuschauer ganz von der Situation des Gedichts abgezogen wird, so erregt auch die *Prima Donna* oder der *Primo Uomo*, der vielleicht eben auf dem Theater war und hart beschädigt zu werden Gefahr lief, die größere, regere Teilnahme des Publikums, und wenn beide nachher noch so falsch singen, so heißt es: »Die arme Frau, der arme Mensch, das kommt von der ausgestandenen Angst«, und man applaudiert gewaltig! Man kann auch zur Erreichung dieses Zwecks, nämlich den Zuschauer von den Personen des Gedichts ab und auf die Persönlichkeit der Schauspieler zu lenken, mit Nutzen ganze auf dem Theater stehende Gerüste einstürzen lassen. So erinnere ich mich, daß einmal in der »Camilla« der praktikable Gang und die Treppe zur unterirdischen Gruft in dem Augenblicke, als eben alle zu Camillas Rettung herbeieilenden Personen darauf befindlich waren, einstürzte. – Das war ein Rufen – ein Schreien – ein Beklagen im Publikum, und als nun endlich vom Theater herab verkündigt wurde, es habe niemand bedeutenden Schaden genommen und man werde fortspielen, mit welcher Teilnahme wurde nun der Schluß der Oper gehört, die aber, wie es auch sein sollte, nicht mehr den Personen des Stücks, sondern den in Angst und Schrecken gesetzten

realmente desabe. Pois, além de a atenção dos espectadores ser desviada da situação da peça, também a *Prima Donna* ou o *Primo Uomo*, que no instante talvez estivesse no palco e corresse perigo de ser gravemente ferido, estimula uma participação maior e ativa do público. Se no fim ambos cantarem mal, eles dizem: “pobre senhora, pobre homem, é por causa do susto que passaram”, e então todos aplaudem veementemente! Pode-se alcançar essa mesma finalidade, isto é, desviar a atenção dos espectadores das personagens da história para a personalidade dos atores, fazendo com que todos os andaimes do palco desmoronem. Isso me faz lembrar que numa apresentação de *Camilla* a passarela praticável e a escada que levam à cripta subterrânea desmoronaram no exato momento em que todos aqueles que chegavam apressados para salvar Camilla se encontravam bem ali em cima. Houve gritos, berros, lamentos do público e quando, enfim, foi anunciado do palco que ninguém havia sofrido danos significativos e que a ópera seria continuada, seu final foi assistido com enorme interesse. Porém, como é correto, isso não se deveu às personagens da peça, mas sim aos atores levados ao medo e espanto.

Schauspielern galt. Dagegen ist es unrecht, die Schauspieler hinter den Kulissen in Gefahr zu setzen, denn alle Wirkung fällt ja von selbst weg, wenn es nicht vor den Augen des Publikums geschieht. Die Häuser, aus deren Fenstern geguckt, die Balkons, von denen herab diskutiert werden soll, müssen daher so niedrig als möglich gemacht werden, damit es keiner hohen Leiter oder keines hohen Gerüsts zum Hinaufsteigen bedarf. Gewöhnlich kommt der, der erst oben durch das Fenster gesprochen, dann unten zur Tür heraus, und um Ihnen meine Bereitwilligkeit zu zeigen, wie gern ich mit allen meinen gesammelten Kenntnissen zu Ihrem Besten herausrücke, setze ich Ihnen die Dimensionen eines solchen praktikablen Hauses mit Fenster und Tür her, wie ich sie von den Theatern in *** entnommen. Höhe der Tür 5 Fuß, Zwischenraum bis zum Fenster $\frac{1}{2}$ F., Höhe des Fensters 3 F., bis zum Dache $\frac{1}{4}$ F., Dach $\frac{1}{2}$ F. Macht zusammen $9\frac{1}{4}$ F. Wir hatten einen etwas großen Schauspieler, der durfte, wenn er den Bartholo im »Barbier von Sevilien« spielte, nur auf eine Fußbank steigen, um aus dem Fenster zu gucken, und als einmal zufällig unten die Tür aufging, sah man die langen roten Beine und war nur besorgt, wie er es machen würde, um durch die Tür zu kommen. Sollte es nicht nützlich sein, den Schauspielern die praktikablen Häuser,

Por outro lado, é inadequado colocar os atores em perigo por detrás da cortina, pois todo o efeito é nulo se tudo não ocorre diante dos olhos do público. Portanto, as casas e as sacadas, de cujas janelas as personagens olham e onde as discussões ocorrem, devem ser construídas o mais baixo possível, de forma que para subir não sejam necessários nenhuma escada ou andaime muito elevado. Normalmente, aquele que acabou de falar da janela sai depois pela porta. E, para lhes mostrar a minha prontidão em compartilhar meus conhecimentos acumulados para o benefício dos senhores, apresento-lhes as dimensões de tal casa praticável com janela e porta, tal como foram usadas nos teatros em ***. Altura da porta: 5 pés. Distância até a janela: $\frac{1}{2}$ pé. Altura da janela: 3 pés. Distância até o teto: $\frac{1}{4}$ de pé. Teto: $\frac{1}{2}$ pé. Ao todo são $9\frac{1}{2}$ pés. Nós tivemos um ator um tanto alto que, ao fazer o Bartolo no *Barbeiro de Sevilha*, precisava apenas subir em um banquinho para olhar através da janela. Certa vez, quando a porta se abriu acidentalmente embaixo, pôde-se ver suas longas pernas vermelhas. E, então, a única preocupação do público era como ele iria fazer para passar pela porta. Não seria útil adaptar as casas, torres, castelos ao tamanho dos atores?

Türme, Burgvesten anzumessen? – Es ist sehr unrecht, durch einen plötzlichen Donner, durch einen Schuß oder durch ein anderes plötzliches Getöse die Zuschauer zu erschrecken. Ich erinnere mich noch recht gut Ihres verdamnten Donners, mein Herr Maschinist, der dumpf und furchtbar wie in tiefen Gebirgen rollte, aber was soll das? – wissen Sie denn nicht, daß ein in einen Rahmen gespanntes Kalbfell, auf dem man mit beiden Fäusten herumtrommelt, einen gar anmutigen Donner gibt? Statt die sogenannte Kanonenmaschine anzuwenden oder wirklich zu schießen, wirft man stark die Garderobentür zu, darüber wird niemand zu sehr erschrecken. Aber um den Zuschauer auch vor dem mindesten Schreck zu bewahren, welches zu den höchsten, heiligsten Mitteln des Maschinisten gehört, ist folgendes Mittel ganz untrüglich. Fällt nämlich ein Schuß oder entsteht ein Donner, so heißt es auf dem Theater gewöhnlich: »Was hör ich! – welch Geräusch – welch Getöse!« – Nun muß der Maschinist allemal erst diese Worte abwarten und dann schießen oder donnern lassen. – Außerdem, daß das Publikum durch jene Worte gehörig gewarnt worden, hat es auch die Bequemlichkeit, daß die Theaterarbeiter ruhig zusehen können und keines besondern Zeichens zur nötigen Operation

É muito inadequado assustar os espectadores com um trovão repentino, um disparo ou algum outro estrondo repentino. Lembro-me ainda bem, meu caro Maquinista, de seu maldito trovão que rugia intenso e tenebroso como se viesse das profundezas das montanhas. Mas para que serve isso? Por acaso não sabe o senhor que um trovão muito mais gracioso pode ser produzido batendo os dois punhos num pelame de bezerro estirado em uma moldura? Ao invés de usar as chamadas máquinas de canhões ou atirar de fato, deve-se bater com força a porta do guarda-roupa. Com isso ninguém vai se assustar muito. Mas para proteger o espectador também do mínimo susto, o que faz parte dos deveres mais supremos e sagrados do maquinista, o seguinte procedimento é infalível. Quando soa um disparo ou é feito um trovão, geralmente algum personagem grita no palco: “O que é isso? Que barulho! Que estrondo!”. Basta que o maquinista espere sempre primeiro por essas palavras e somente então faça disparar ou trovejar.

Além do fato de o público ser devidamente alertado por meio dessas palavras, há também a comodidade de que os funcionários do teatro podem assistir tranquilamente à peça e não precisam fazer nenhum sinal especial para a operação

bedürfen, sondern ihnen der Ausruf des Schauspielers oder Sängers zum Zeichen dient und sie dann noch zu rechter Zeit die Garderobentür zuwerfen oder mit den Fäusten das Kalbfell bearbeiten können. Der Donner gibt allemal dem Arbeiter, der als Jupiter fulgurans mit der Blechtrompete in Bereitschaft steht, das Zeichen zum Blitzen; dieser muß, da auf dem Schnürboden doch leicht sich etwas entzünden kann, unten in der Kulisse so weit vorstehen, daß das Publikum hübsch die Flamme und womöglich auch die Trompete sieht, um nicht in unnötigem Zweifel zu bleiben, wie ums Himmelswillen denn nur das Ding mit dem Blitz gemacht wird. Was ich oben vom Schuß gesagt, gilt auch von Trompetenstößen, eintretender Musik usw. Ich habe schon von Ihrem luftigen, duftigen Flugwerk gesprochen, mein Herr Maschinist! – Ist es denn nun wohl recht, so viel Nachdenken, so viel Kunst anzuwenden, um dem Trug so den Schein der Wahrheit zu geben, daß der Zuschauer unwillkürlich an die himmlische Erscheinung, die im Nimbus glänzender Wolken herabschwebt, glaubt? – Aber selbst Maschinisten, die von richtigeren Grundsätzen ausgehen sollen, fallen in einen anderen Fehler. Sie lassen zwar gehörig Stricke sehen, aber so schwach, daß das Publikum in tausend Angst gerät,

necessária, já que a exclamação do ator ou cantor já lhes serve de sinal. Assim, no momento certo, eles podem atirar a porta do guarda-roupa ou bater com os dois punhos na pele de bezerro. O trovão dá um sinal para relampejar ao funcionário que está a postos como *Jupiter Fulgurans* com o seu trompete de latão. Visto que algo pode facilmente pegar fogo no urdimento, ele deve estar embaixo na bambolina e de tal modo perto do público que todos possam ver as chamas e, se possível, também o trompete, para que não restem dúvidas desnecessárias sobre como a coisa do relâmpago é feita. O que eu disse acima sobre o disparo serve também para o soar do trompete, a entrada da música etc.

Já falei de seu sutil trabalho aéreo, meu caro Maquinista! Mas por acaso é certo fazer uso de tanta reflexão, de tanta arte para dar à fraude a aparência da verdade, para que então o espectador acredite de bom grado na aparição celeste que paira em um nimbo de nuvens reluzentes? Mas até mesmo aqueles maquinistas que partem de princípios mais corretos acabam incidindo em outro erro. Eles deixam os fios devidamente à vista, mas fios tão finos que o público acaba por sofrer de inúmeros receios de que a divindade, o gênio etc. caia e quebre o

die Gottheit, der Genius etc. werden herabstürzen und Arm und Beine brechen. – Der Wolkenwagen oder die Wolke muß daher in vier recht dicken, schwarz angestrichenen Stricken hängen und ruckweise im langsamsten Tempo heraufgezogen oder herabgelassen werden; denn so wird der Zuschauer, der die Sicherheitsanstalten auch vom entferntesten Platze deutlich sieht und ihre Haltbarkeit gehörig beurteilen kann, über die himmlische Fahrt ganz beruhigt. – Sie haben sich auf Ihre wellenschlagende, schäumende Meere, auf Ihre Seen mit den optischen Widerscheinen recht was eingebildet, und Sie glaubten gewiß einen Triumph Ihrer Kunst zu feiern, als es Ihnen gelang, über die Brücke des Sees wandelnde Personen ebenso vorübergehend abzuspiegeln? – Wahr ist es, das Letzte hat Ihnen einige Bewunderung verschafft; indessen war doch, wie ich schon bewiesen, Ihre Tendenz grundfalsch! – Ein Meer, ein See – ein Fluß, kurz jedes Wasser wird am besten auf folgende Art dargestellt. Man nimmt zwei Bretter, so lang, als das Theater breit ist, läßt sie an der obersten Seite auszacken, mit kleinen Wellchen blau und weiß bemalen und hängt sie, eins hinter dem andern, in Schnüren so auf, daß ihre untere Seite noch etwas den Boden berührt. Diese Bretter werden nun hin und

braço ou a perna. A carruagem aérea ou a nuvem deve, portanto, estar pendurada por quatro fios bem grossos pintados de preto e ser levada para cima ou para baixo por meio de solavancos. Pois, dessa forma, mesmo a partir de assentos mais afastados, o espectador pode ver claramente o equipamento de segurança e julgar adequadamente a sua resistência, ficando tranquilo em relação ao percurso celeste.

O senhor certamente se envaideceu de seus mares ondulantes e espumosos, de seus lagos com reflexos ópticos. Decerto acreditou festejar o trinfo de sua arte, ao ter conseguido fazer refletir temporariamente as pessoas que caminham na ponte sobre o lago. É até verdade que esse último feito lhe conferiu alguma admiração. Entretanto, como já demonstrei, sua linha de raciocínio estava completamente errada! Um mar, um lago, um rio, em suma, toda água será mais bem representada da seguinte forma. São arranjadas duas tábuas, tão extensas quanto a largura do palco; seu lado superior deve ser provido de pontas e pintado de azul e branco, na forma de pequenas ondazinhas. Essas tábuas são penduradas uma atrás da outra por meio de cordas, numa altura que permita que o lado inferior toque um pouco o chão. Elas devem ser então movimentadas para lá e para cá e, assim, o

her bewegt, und das knarrende Geräusch, welches sie, den Boden streifend, verursachen, bedeutet das Plätschern der Wellen. – Was soll ich von Ihren schauerlichen heimlichen Mondgegenden sagen, Herr Dekorateur, da jeden Prospekt ein geschickter Maschinist in eine Mondgegend umwandelt. Es wird nämlich in ein viereckiges Brett ein rundes Loch geschnitten, mit Papier verklebt und in den hinter demselben befindlichen, rot angestrichenen Kasten ein Licht gesetzt. Diese Vorrichtung wird an zwei starken, schwarz angestrichenen Schnüren herabgelassen, und siehe da, es ist Mondschein! – Wäre es nicht auch ganz dem vorgesetzten Zweck gemäß, wenn bei zu großer Rührung im Publikum der Maschinist diesen oder jenen der größten Übeltäter unwillkürlich versinken ließe und ihm so jeden Ton, der den Zuschauer noch in höhere Extravaganz setzen könnte, mit einem Male abschnitte? – Rücksichts der Versenkungen will ich aber sonst bemerken, daß der Schauspieler nur in jenem äußersten Fall, wenn es nämlich darauf ankommt, das Publikum zu retten, in Gefahr zu setzen ist. Sonst muß man ihn auf alle nur mögliche Art schonen und erst dann die Versenkung gehen lassen, wenn er sich in gehöriger Stellung und Balance befindet. Da dieses aber nun niemand wissen kann als der Schauspieler selbst, so

ruído rangente que causam ao roçar o chão significa o bater das ondas.

Sr. Decorador, o que devo dizer de suas luas lúgubres e misteriosas, se um maquinista competente é capaz de transformar qualquer pano de fundo em uma lua? Corta-se um buraco redondo em uma tábua quadrada, cola-se um papel e coloca-se uma luz na caixa pintada de vermelho, localizada atrás do mesmo. Esse mecanismo é baixado por meio de duas cordas grossas pintadas de preto e vejam só! É um luar!

Não estaria também completamente de acordo com o objetivo intencionado se – quando o público estiver em grande comoção – o maquinista sem querer fizer com que um dos grandes malfeitores caia no alçapão, cortando de uma vez toda nota que poderia colocar o espectador em uma extravagância ainda maior? Quanto à queda, gostaria ainda de observar que somente em caso extremo, ou seja, quando se está em jogo salvar o público, o ator pode ser colocado em perigo. Caso contrário, deve-se poupá-lo por meio de todos os recursos possíveis e somente fazê-lo cair quando ele se encontrar em posição e equilíbrio adequados. Mas já que ninguém além do próprio ator é capaz de saber disso, é errado

ist es unrecht, das Zeichen vom Souffleur mit der Souterrains-Glocke geben zu lassen, vielmehr mag der Schauspieler, sollen ihn unterirdische Mächte verschlingen oder soll er als Geist verschwinden, selbst durch drei oder vier harte Fußstöße auf den Boden das Zeichen geben und dann langsam und sicher in die Arme der unten passenden Theaterarbeiter sinken. – Ich hoffe, Sie haben mich nun ganz verstanden und werden, da jede Vorstellung tausendmal Gelegenheit gibt, den Kampf mit dem Dichter und Musiker zu bestehen, ganz nach der richtigen Tendenz und nach den von mir angeführten Beispielen handeln.

Ihnen, mein Herr Dekorateur, rate ich noch im Vorbeigehen, die Kulissen nicht als ein notwendiges Übel, sondern als Hauptsache und jede, soviel möglich, als ein für sich bestehendes Ganze anzusehen, auch recht viel Details daraufzumalen. In einem Straßenprospekt soll z. B. jede Kulisse ein hervorspringendes, drei- oder vierstöckiges Haus bilden; wenn denn nun die Fensterchen und Türchen der Häuser im Proszenium so klein sind, daß man offenbar sieht, keine der auftretenden Personen, die beinahe bis in den zweiten Stock ragen, könne darin wohnen, sondern nur ein liliputanisches Geschlecht in diese Türen eingehen und aus diesen Fenstern gucken, so wird durch dieses Aufheben

fazer com que o *souffleur* dê o sinal com o sino. É bem melhor que o próprio ator, seja ele subtraído por forças infernais, seja desaparecendo como espírito, dê o sinal por meio de três ou quatro batidas fortes no chão com o pé e então desça de forma lenta e segura nos braços do funcionário do teatro que estiver embaixo. Espero que os senhores tenham me entendido bem agora e que ajam segundo o raciocínio correto e segundo os exemplos oferecidos por mim, visto que toda apresentação oferece mil oportunidades de vencer a luta contra o poeta e o músico.

Ao senhor, meu caro Decorador, aconselho ainda de passagem a não enxergar as bambolinas como um mal necessário, mas sim como o principal elemento, e a considerar, o máximo possível, cada uma como um todo fechado em si, desenhando nelas muitos detalhes. Em um cenário de rua, por exemplo, cada bambolina deve constituir uma casa saliente de três a quatro andares. Quando então as janelinhas e portinhas no prosccênio forem tão pequenas que ficará claro que nenhuma das personagens presentes no palco poderia viver ali, por alcançarem quase o segundo andar, mas apenas uma raça liliputiana poderia entrar por essas portas e olhar através dessas

aller Illusion der große Zweck, der dem Dekorateur immer vorschweben muß, auf die leichteste und anmutigste Weise erreicht.

Sollte wider alles Vermuten Ihnen, meine Herren, das Prinzip, auf dem ich meine ganze Theorie des Dekorations- und Maschinenwesens baue, nicht eingehen, so muß ich Sie nur hiemit darauf aufmerksam machen, daß schon vor mir ein äußerst achtbarer, würdiger Mann dieselbe in nuce vorgetragen. – Ich meine niemanden anders als den guten Webermeister Zettel, der auch in der höchstragischen Tragödie »Pyramus und Thisbe« das Publikum vor jeder Angst, Furcht etc., kurz vor jeder Exaltation verwahrt wissen will; nur schiebt er alles das, wozu Sie hauptsächlich beitragen müssen, dem Prologus auf den Hals, der gleich sagen soll, daß die Schwerter keinen Schaden täten, daß Pyramus nicht wirklich tot gemacht werde und daß eigentlich Pyramus nicht Pyramus, sondern Zettel, der Weber, sei. – Lassen Sie sich des weisen Zettels goldne Worte ja recht zu Herzen gehen, wenn er von Schnock, dem Schreiner, der einen greulichen Löwen repräsentieren soll, folgendermaßen spricht:

»Ja, ihr müßt seinen Namen nennen, und sein Gesicht muß durch des Löwen Hals

janelas, então o grande objetivo que o decorador deve ter sempre em mente terá sido alcançado de forma mais fácil e graciosa por meio dessa suspensão de toda ilusão.

Se, ao contrário das expectativas, o princípio sobre o qual erijo toda a minha teoria da cenografia e maquinaria não lhe sejam aceitáveis, meus senhores, então preciso lhes atentar para o fato de que antes de mim um homem muito mais respeitável e digno apresentou a mesma coisa *in nuce*. Refiro-me a ninguém menos que o bom mestre tecelão Bottom, que também tenta resguardar o público de qualquer medo, temor, em suma, de qualquer exaltação, na tragédia extremamente trágica de Píramo e Tisbe. A diferença é que tudo aquilo que os senhores devem realizar de essencial ele transfere à garganta que deve igualmente dizer no prólogo que as espadas não ocasionariam nenhum dano, que Píramo não morreu realmente e que na verdade Píramo não é Píramo, mas sim Bottom, o tecelão. Deixem que as palavras de ouro do sábio Bottom entrem em seus corações, proferidas ao se referir a Snug, o marceneiro, que deve representar um terrível leão:

“Sim, vós precisais mencionar seu nome, e seu rosto precisa ser visto por debaixo da juba do leão, e ele mesmo precisa falar

gesehen werden, und er selbst muß durchsprechen und sich so oder ungefähr so applizieren: ›Gnädige Frauen, oder schöne gnädige Frauen, ich wollte wünschen, oder ich wollte ersuchen, oder ich wollte gebeten haben, fürchten Sie nichts, zittern Sie nicht so; mein Leben für das Ihrige! wenn Sie dächten, ich käme hieher als ein Löwe, so dauerte mich nur meine Haut. Nein, ich bin nichts dergleichen; ich bin ein Mensch, wie andre auch‹ – und dann laßt ihn nur seinen Namen nennen und ihnen rund heraussagen, daß er Schnock, der Schreiner, ist.«

Sie haben, wie ich voraussetzen darf, einigen Sinn für die Allegorie und werden daher leicht das Medium finden, der von Zettel, dem Weber, ausgesprochenen Tendenz auch in Ihrer Kunst zu folgen. Die Autorität, auf die ich mich gestützt, bewahrt mich vor jedem Mißverstände, und so hoffe ich einen guten Samen gestreut zu haben, dem vielleicht ein Baum des Erkenntnisses entspriest.

assim ou mais ou menos assim: ‘Honradas senhoras ou honradíssimas senhoras, gostaria de pedir-vos, ou gostaria de solicitar-vos, ou gostaria de implorar-vos que não tenhais medo, não tremais. Dou minha vida pela vossa! Se vós pensardes que vim aqui como um leão, estaria arriscando minha pele. Não, não sou nada parecido com um leão; sou um homem como os outros’. E então deixais que elles revele seu nome e lhes diga simplesmente que ele é Snug, o marceneiro”.

Presumo que os senhores tenham algum senso de alegoria e, portanto, encontrarão facilmente o meio de seguir também em sua arte o raciocínio apresentado por Bottom, o tecelão. A autoridade sobre a qual me apoio me resguarda de qualquer mal-entendido. Assim, espero que eu tenha semeado uma boa semente que dê talvez origem a uma Árvore do Conhecimento.