**A METAFÍSICA DA MÚSICA
ENTRE A FILOSOFIA DO SÉC. XIX
E A CONTÍSTICA DE E. T. A. HOFFMANN
– UM ESTUDO DO EFEITO ESTÉTICO MUSICAL
EM *O INIMIGO DA MÚSICA***

Simone Maria Ruthner (UERJ)

simoneruthner@yahoo.de

Carlinda Fragale Pate Nuñez (UERJ)

nunez@unisys.com.br

RESUMO

E. T. A. Hoffmann, antes de se tornar conhecido como o grande contista que foi, mestre do duplo e da literatura fantástica, surge na Prússia do séc. XIX como músico e crítico musical, num momento em que a discussão sobre música e filosofia estava no centro de interesse de músicos, compositores, escritores, poetas e filósofos. Paralelamente, Arthur Schopenhauer desenvolve suas ideias sobre a metafísica da música, publicadas em 1819 em *O Mundo como Vontade e Representação*. Em 1871, partindo das ideias de Schopenhauer, Nietzsche apresenta sua tese, *O Nascimento da Tragédia*, obra em que discutirá o espírito da música e a sua importância na concepção do drama musical grego, defendendo a duplicidade do apolíneo e do dionisíaco no desenvolvimento da arte. O propósito deste ensaio é observar de que forma o apolíneo e o dionisíaco se encontram na ficção metamusical de E. T. A. Hoffmann, e como a sua crítica musical antecipa as ideias de Schopenhauer e Nietzsche.

Palavras-chave: Metafísica. Música. Filosofia. Contística. Estética.

1. Introdução

Três amantes da música, Friedrich Nietzsche (1844-1900), Arthur Schopenhauer (1788-1860) e E. T. A. Hoffmann (1776-1822), três personalidades do séc. XIX com o olhar crítico e apaixonado sobre a música de Beethoven e que, a partir dela pensaram a música e o efeito estético, e três nomes consagrados pelos seus textos, sejam eles teóricos, literários, poéticos ou ficcionais, que neste trabalho se encontram para dialogar sobre a música.

Partindo de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo* (1872), observaremos os conceitos do *apolíneo* e do *dionisíaco*, relacionados ao conceito de efeito estético musical na filosofia de Nietzsche e Schopenhauer. A seguir veremos algumas das principais ideias do ensaio dedicadas por Schopenhauer à música, do qual se extrai o que ele chamou de a *metafísica da música* (1819), em compara-

ção com um dos contos metamusicais de E. T. A. Hoffmann, cuja produção ficcional é imensa, e em sua maior parte ainda aguarda por tradução para o português.

A inquestionável paixão de Hoffmann pela música manifesta-se, tanto em ensaios críticos, quanto na ficção. Praticamente desconhecida, a sua produção como compositor musical não é, contudo, menos considerável: oito óperas e operetas, vinte e três peças para teatro e ballet, vários oratórios, uma sinfonia, trinta composições vocais, peças para piano e música de câmara (LANGE, 2008).

Como crítico musical, contemporâneo de Beethoven, coube-lhe o importante papel de analisar uma parte de sua obra, colaborando assim para a compreensão e difusão do gênio do Romantismo musical. Dentre as resenhas dedicadas a Beethoven em periódicos musicais, há uma mais extensa, de grande importância na história da música instrumental, pois com ela Hoffmann contribui e antecipa a ideia de autonomia da música pura, sem texto, absoluta. Para ele, “Ela [a música] é a mais romântica de todas as artes, poder-se-ia quase dizer, a única puramente romântica”.²⁵ Trata-se da análise musical da *Quinta sinfonia de Beethoven*, cuja partitura Hoffmann recebeu em 1809 e publicou em duas partes no *AMZ Allgemeine Musikalische Zeitung*, periódico musical de Leipzig, nas edições dos dias 4 e 11 de julho, anonimamente, conforme a tradição da época.

O conto selecionado para ilustração do presente estudo, ironicamente intitulado de *O Inimigo da Música [Der Musikfeind]*, foi publicado em 1814 no mesmo periódico, o *AMZ* em Leipzig.

2. *O apolíneo e o dionisíaco com Nietzsche*

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica, mas a certeza imediata da intuição [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos [...]. (NIETZSCHE, 2006, p. 27)

Com estas palavras, Friedrich Nietzsche abre o primeiro capítulo

---

²⁵ No original: *Sie ist die romantischste aller Künste, – fast möchte man sagen, allein rein romantisch.* (HOFFMANN, 1997, p. 98) (Tradução nossa).

de *O Nascimento da Tragédia*, publicado em 1872, apresentado por ele como uma obra de estética (SUAREZ, 2010, p. 125). Em seu prefácio, ou no que ele chamou de “Tentativa de Autocrítica”, o filósofo se dirige à obra como “o nascimento da tragédia a partir do espírito da música”, deixando de imediato clara a importância do papel da música para suas reflexões na obra.

Conforme Suarez (2010, p. 125), o livro surge num contexto, cujo “pano de fundo é uma série de indagações que interessava também a outros pesquisadores e pensadores da época de Nietzsche”, nomeadamente questões de Estética [*Aesthetica*], termo cunhado em livro em 1750 por Baumgarten (1714-1762). No livro sobre *Estética Musical*, o musicólogo Carl Dahlhaus (1991, p. 12) afirma que, diferente do que ocorre a partir do séc. XX, quando o problema do juízo estético se transforma em discussão de questões técnicas, no séc. XIX a questão do juízo estético esteve no centro do interesse de vários pensadores, aliada à busca de fundamentação filosófica. Músicos, compositores e críticos do séc. XIX, como E. T. A. Hoffmann, Weber, Schumann e Wagner, além de poetas e escritores como Schlegel, Wackenroder e Tieck dedicaram importantes reflexões à questão da estética musical.

Nietzsche, a partir dos nomes dos deuses gregos Apolo e Dionísio, identifica dois polos de impulsos artísticos: em Apolo, a *arte do figurador plástico* [*Bildner*], do plasmador, denominando-a de *apolíneo*, e em Dionísio, a *arte não figurada* [*unbildlichen*] da música, o *dionisíaco*.

Por *apolíneo* o filósofo designa a bela aparência [*Schein*] das artes plásticas, a forma, aquilo que é visível pelo seu brilho, tanto no mundo exterior, como no mundo interior, no mundo do sonho e das paisagens oníricas:

A bela aparência do mundo do sonho [...] constitui a precondição de toda arte plástica, mas também, [...] de uma importante metade da poesia. Nós desfrutamos de uma compreensão imediata da figuração, todas as formas nos falamos, não há nada que seja indiferente e inútil. Na mais elevada existência dessa realidade onírica temos ainda, todavia, a transluzente sensação de sua *aparência*: pelo menos, tal é a minha experiência, em cujo favor eu poderia aduzir alguns testemunhos e passagens de poetas. (NIETZSCHE, 2006, p. 28)²⁶

Citando Schopenhauer ele reafirma a presença do *apolíneo* no

---

²⁶ Estaria E. T. A. Hoffmann entre estes testemunhos? É provável, pois, segundo Volker Gerhardt (1987, p. 15), através de “teóricos como Novalis e E. T. A. Hoffmann”, Nietzsche descobre o “sentimento de poder”.

mundo interior:

O homem de propensão filosófica tem mesmo a premonição de que também sob essa realidade, na qual vivemos e somos, se encontra oculta uma outra, inteiramente diversa, que portanto também é uma *aparência*: e Schopenhauer assinalou sem rodeios, como característica da aptidão filosófica, o dom de em certas ocasiões considerar os homens e todas as coisas como puros fantasmas ou imagens oníricas. (NIETZSCHE, 2006, p. 28)

Ao descrever o *dionisíaco*, Nietzsche faz analogia ao estado da embriaguez, seja por exemplo, o estado em que o homem se encontra sob o efeito de “beberagem narcótica”, ou naquele que o impregna pela “poderosa aproximação da primavera, a impregnar toda a natureza de alegria”. Neste estado, a intensificação dos “transportes dionisíacos” despertados pela embriaguez, teriam como efeito o esvanecimento do subjetivo (NIETZSCHE, 2006, p. 30), como nas “multidões sempre crescentes, cantando e dançando, de lugar em lugar” no Medievo alemão:

Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. [...] Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a “moda impudente” estabeleceram entre os homens. (NIETZSCHE, 2006, p. 31)

Por outro lado, em meio a tais reflexões, ao citar Beethoven e a *Nona Sinfonia*, eis que o *apolíneo* se faz presente através da força da imaginação, que transfigura a música em pintura: “Se se transmuta em pintura o jubiloso hino beethoveniano à *Alegria* e se não se refreia a força da imaginação, quando milhões de seres frementes se espojam no pó, então é possível acercar-se do *dionisíaco*”. (NIETZSCHE, 2006, p. 31)

Ou seja, neste caso Nietzsche sugere que se chega ao *dionisíaco* através do *apolíneo*, retomando a ideia inicial da necessária “duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*”. E seguindo por esta reflexão entusiasmada, o filósofo parece ter incorporado o próprio “frêmito da embriaguez”, num crescendo de associações pulsantes, criando imagens fantásticas, até chegar à “deliciosa satisfação do Uno-primordial²⁷”, o *Ur-Einen* de Schopenhauer:

Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o

---

²⁷ Segundo o tradutor de *O nascimento da Tragédia*, J. Guinsburg, Nietzsche utiliza o termo *Ur-Einen* sempre “no sentido schopenhauereano, isto é, como centro e núcleo do universo, que assume as formas da multiplicidade fenomenal no espaço e no tempo”. (NIETZSCHE, 2007, p.146)

véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim, como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte [...]. (NIEZSCHE, 2006, p. 31)

A última exclamação deste trecho contém uma ideia chave a respeito do efeito estético: “o homem não é mais artista, tornou-se obra de arte”.

Neste ponto gostaríamos de chamar a atenção para o fato de Nietzsche, no mesmo contexto de reflexão, fazer uso de dois sujeitos distintos: o homem simples, sujeito receptor artístico, e o criador, sujeito artista. Notemos que, ao referir-se ao despertar dos “transportes dionisíacos”, ele o faz a partir do sujeito cognoscente, o sujeito comum, que se encontra sob o efeito da “magia do dionisíaco”, o que se percebe na frase pelo uso do pronome substantivo “cada”: “cada qual se sente [...] fundido com o seu próximo”, ou então, “o homem”, na acepção de um sujeito anônimo, o indivíduo: “Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior”. Ou seja, aqui se trata do receptor artístico que, tomado pelo encantamento, participa ativamente do entusiasmo das multidões, dançando e cantando, celebrando a “festa de reconciliação” da natureza com o homem. A seguir, o homem se enleva e se sente como Deus, o criador, e na última afirmação, Nietzsche fala deste como sujeito artista, afirmando que ele deixa de ser artista e se torna a própria obra de arte.

Neste caso, partimos do princípio de que se trata originalmente do homem comum, simples, que através do encantamento dionisíaco se sente como artista e então se transforma no próprio objeto do encantamento.

Vejam agora suas observações a respeito do “coro da tragédia grega, o símbolo da multidão dionisiacamente excitada”. Segundo Nietzsche (2006, p. 61), originalmente, Dionísio se fazia representar na tragédia através da presença do coro somente, ou seja, sem o drama e o cenário, e só mais tarde é que surge a necessidade de se presentificá-lo visualmente, o deus da música e do entusiasmo, o “efetivo herói cênico e ponto central da visão”, definindo o coro, portanto, como “mais antigo, mais original e até mais importante do que a ação”. Desta forma, a partir da encenação dramática de Dionísio, a ação e o drama são entendidos por

Nietzsche como “visão” e o coro como “realidade”, “o qual gera a partir de si mesmo a visão e fala dela com todo o simbolismo da dança, da música e da palavra”, sendo simultaneamente “em *uma só* pessoa” o homem, o músico, o poeta, o dançarino, o visionário:

Assim surge aquela figura fantástica e aparentemente tão escandalosa do sábio entusiástico sátiro, que é concomitantemente “o homem simples” em contraposição ao deus [Dionísio]: imagem e reflexo da natureza em seus impulsos mais fortes, até mesmo símbolo desta e simultaneamente pregoeiro de sua sabedoria e arte – músico, poeta, dançarino, visionário, em *uma só* pessoa (NIETZSCHE, 2006, p. 61-62).

Cremos poder afirmar que aqui se trata do coro como sujeito intérprete, mas que também é o sujeito receptor artístico, “o espectador dionisiacamente excitado” e ativo, sendo ao mesmo tempo o poeta, o artista criador. Esta mescla de sujeitos faz com que o próprio Nietzsche distinga na tragédia “uma radical contradição estilística”:

[...] linguagem, cor, mobilidade, dinâmica do discurso entram, de um lado na lírica dionisiaca do coro e, de outro, no onírico mundo apolíneo da cena, como esferas completamente distintas de expressão. As aparências apolíneas, nas quais Dionísio se objetiva, [...] agora lhe falamos, a partir da cena a clareza e a firmeza da configuração épica, agora Dionísio não fala mais através de forças, mas como herói épico, quase com a linguagem de Homero (NIETZSCHE, 2006, p. 62-63).

Tendo observado o que Nietzsche descreve como sendo o efeito do *dionisiaco* e do *apolíneo* no sujeito, passamos agora a observar as ideias de Arthur Schopenhauer a respeito do efeito estético.

3. Schopenhauer e a metafísica da música

A importância da música para este filósofo não é menor do que para Nietzsche, pois, ao discorrer sobre todas as artes na parte III de *O Mundo como Vontade e Representação* (1919), Schopenhauer dedica o capítulo §52 para *A Metafísica da Música* (1980, p. 72-82), destacando-a e colocando-a numa posição distinta de todas as outras artes. O filósofo afirma inclusive que a “sua existência seria possível, mesmo com a inexistência do mundo [aparente]: o que não se pode afirmar das outras artes” (p. 74), atribuindo a ela “um significado muito mais sério e profundo, relacionado com a essência mais íntima do mundo e de nós mesmos”:

[...] de modo algum a música é como as outras artes, mas a *reprodução da própria vontade*, cuja objetividade também são as ideias; por isto, o efeito da música é tão mais poderoso e incisivo do que o das outras artes; pois essas somente se referem à sombra, aquela porém à essência.[...] Por não ser repro-

dução do fenômeno, ou mais corretamente, da objetividade adequada da vontade, mas cópia da vontade ela própria, apresentando portanto para tudo o que é físico no mundo o metafísico, para todo o fenômeno, a coisa em si. (SCHOPENHAUER, 1980, p. 74)

Para Schopenhauer (1980, p. 78-79), “para tudo o que é físico no mundo, a música apresenta o metafísico”, fornecendo “a semente anterior a todas as formações” e reproduzindo “todos os movimentos de nossa mais íntima essência, mas totalmente destituídos de realidade e sofrimento”. Segundo a sua teoria, a música, por se tratar de uma linguagem que, mesmo infinitamente distante e inexplicável, apresenta-se a nós com uma indescritível intimidade, “qual paraíso de nossa familiaridade”, o que o leva a defini-la como a essência do mundo, reconhecendo nela “o coração de todas as coisas”.

Assim como Nietzsche, Schopenhauer, ao se referir à música, refere-se à melodia, sem texto, ou à música instrumental, pura, que não requer palavras (elementos externos), que desde o séc. XIX também é conhecida por música absoluta. Para Schopenhauer, tanto o canto falado, como a ópera, nunca deveriam abandonar o seu lugar de subordinação, deixando para a música o lugar de mero acompanhamento, “simples meio de sua expressão”, o que seria um grande equívoco e uma “conclusão improcedente. Pois em toda parte a música exprime somente a quintessência da vida e de seus processos, nunca estes próprios”. Segundo a sua tese, a música exprime: “a alegria, a aflição, a dor, o espanto, o júbilo, o humor, a serenidade ela própria, por assim dizer, *in abstracto*, o que neles há de essencial, sem qualquer acessório, portanto também sem os seus motivos”. (SCHOPENHAUER, 1980, p. 77)

No § 38 de *O Mundo como Vontade e Representação*, parágrafo anterior ao da *Metafísica da Música*, Schopenhauer oferece uma explicação sobre o efeito estético:

Encontramos na contemplação estética *dois elementos inseparáveis*: o conhecimento do objeto, não como coisa individual, mas *ideia* platônica, i.e., forma permanente deste conjunto de coisas; e a consciência de si do sujeito cognoscente, não como indivíduo, mas como *sujeito puro, independente da vontade, do conhecimento*. (SCHOPENHAUER, 1980, p. 26)

Para Schopenhauer, no mundo como representação, o sujeito é escravo da vontade, e somente no momento da contemplação estética, quando o sujeito e objeto se fundem num só é que cessa a vontade, a dor, a temporalidade. Na sua visão, a condição de possibilidade do efeito estético é o “abandono do modo de conhecimento preso ao princípio da razão, que por sua vez é a única que se presta ao serviço da vontade e à ci-

ência”. É o momento em que o sujeito se abandona às coisas, livres de sua relação com a vontade, ou seja, o abandono se dá às coisas enquanto representações, e não enquanto motivos do querer. Schopenhauer (1980, p. 26) associa este momento a um “cessar da roda de Íxion”, que aliviaria Tântalo²⁸ do seu eterno suplício. É o momento em que um “estímulo exterior, ou uma disposição exterior, nos arranca da torrente infinita do querer”, fazendo com que a atenção examine as coisas “sem interesse, sem subjetividade, de modo estritamente objetivo”.

Retomando neste ponto a síntese de Nietzsche (2006, p. 31) aquando das considerações sobre o *dionisiaco*: “O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte”, podemos reconhecer nela algum eco da visão schopenhauereana do efeito estético, o momento em que o sujeito e o objeto se fundem, no qual se dá, por parte do sujeito, a “perda no objeto”, o “abandono do modo de conhecimento preso ao princípio da razão”, tornando-o em *sujeito puro do conhecimento*:

Este estado é precisamente o descrito acima como exigência para o conhecimento da ideia, como contemplação pura, dissolução na intuição, perda no objeto, esquecimento de toda a individualidade, supressão do modo de conhecimento submetido ao princípio de razão e que apreende apenas relações, e em que, simultânea e inseparavelmente, a coisa individual observada se eleva à ideia de sua espécie, o indivíduo cognoscente ao sujeito puro do conhecer liberto da vontade, e ambos como tais não se situam mais no curso do tempo e de todas as outras relações (SCHOPENHAUER, 1980, p. 27).

Maior proximidade ainda, encontraremos na exposição final do capítulo sobre a *Metafísica da Música*, quando Schopenhauer fala do “entusiasmo do artista, a lhe fazer esquecer as penas da vida”, a aliviar o sofrimento crescente do gênio, que é proporcional à sua “lucidez da consciência”, e que encontra na criação artística um consolo, ainda que momentâneo, para a sua trágica existência:

Este lado puramente cognoscível do mundo e a reprodução do mesmo numa arte qualquer constitui o elemento do artista. Ele é cativado pela observação do espetáculo da objetivação da vontade; ali se detém, não se cansa em sua contemplação e reprodução, e entretanto sustenta os custos da apresentação deste espetáculo, i.e. ele mesmo é a vontade que se objetiva, e permanece

---

²⁸ Segundo a mitologia grega, “Tântalo, de pé dentro de uma lagoa, com o queixo ao nível da água, sentia no entanto uma sede devoradora, e não encontrava meios de saciá-la, pois, quando abaixava a cabeça, a água fugia, deixando o terreno sob os seus pés inteiramente seco. Frondosas árvores carregadas de frutos, peras, romãs, maçãs e apetitosos figos abaixavam seus galhos, mas quando ele tentava agarrá-los, o vento empurrava seus galhos para fora de seu alcance”. (BULFINCH, 2000, p. 321)

em contínuo sofrimento. Este conhecimento puro, verdadeiro, profundo da existência do mundo torna-se para ele um fim em si: nele ele se detém. (SCHOPENHAUER, 1980, p. 82)

Retrocedendo ainda mais no tempo, aproximemo-nos agora das ideias de E. T. A. Hoffmann a respeito da música, através do seu ensaio histórico sobre a música instrumental de Beethoven.

4. E. T. A. Hoffmann e a música instrumental de Beethoven

Apesar de atualmente ser mais conhecido no meio literário pelas suas narrativas fantásticas, ou como o mestre do duplo, E. T. A. Hoffmann foi, além de músico compositor, um importante crítico musical do início do séc. XIX²⁹. Interessado pela relação entre as artes, tinha conhecimentos de pintura e dedicou-se também ao desenho e à caricatura. Além de ter se dedicado às artes, Hoffmann estudou e se formou em ciências jurídicas, atendendo ao desejo da família. Dada a sua competência, trabalhou nesta área sempre que necessitou, ocupando cargos importantes, inclusive o de conselheiro jurídico.

Assim como para Schopenhauer (1980, p. 78) a música é “o coração das coisas”, para E. T. A. Hoffmann ela é “o Sâncrita da natureza pronunciado em sons” [*In Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur*]³⁰, que em sua obra se transforma na palavra-chave da criação [*das Schöpfungswort*]³¹, fazendo com que as suas narrativas ficcionais antecipssem as ideias de Schopenhauer e Nietzsche sobre a música.

Distintas das reflexões de Schopenhauer a respeito do gênio e das de Nietzsche sobre o artista, entretanto, também com muitas afinidades, as ideias de Hoffmann brilham no interior das ideias destes dois filósofos.

Por volta de 1809 e 1810, analisando a obra de Beethoven e comparando-a com Haydn e Mozart, Hoffmann reflete sobre uma teoria do

---

²⁹ Hoffmann, entre 1809 e 1815, publicou vinte e nove recensões no periódico musical de Leipzig, *AMZ Allgemeine Musikalische Zeitung*, dentre elas, a célebre recensão sobre a *Quinta Sinfonia de Beethoven* (SCHNAUS, apud VIDEIRA, 2010, p. 92).

³⁰ Do original: *Musik! [...] - Dich! in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur!* (HOFFMANN, 1997, p. 1286)

³¹ Mais detalhes sobre a relação de Hoffmann com a música podem ser encontrados em *Música, a palavra da criação – Um estudo de A Fermata* de E. T. A. Hoffmann (RUTHNER, 2013, p. 615-632).

gênio, e se manifesta contrário à ideia de que a genialidade de um artista estaria ligada à uma “fantasia selvagem do gênio, que despreza regras em favor de sua necessidade de exprimir as paixões que o agitam” (VIDEIRA, 2010, p. 100). No ensaio “Crítica musical enquanto teoria estética em E. T. A. Hoffmann” (2010), Mário Videira chama a atenção para a importância de Hoffmann na compreensão e divulgação da obra de Beethoven, visto pela maioria dos críticos, seus contemporâneos, a partir de dois pontos de vista: “ou como resultado apenas do controle racional do compositor (em detrimento da espontaneidade criativa), ou então, como resultado da fantasia irracional do gênio e da ausência de regras”. (VIDEIRA, 2010, p. 98)

Concordando com o escritor Jean Paul (1763-1825) em sua *Vorschule der Ästhetik* [Aula preparatória da Estética] (1804), segundo a qual “a concepção do todo é criada pela inspiração, mas a elaboração das partes depende da reflexão” (PAUL, *apud* VIDEIRA, 2010, p.100), Hoffmann “considera a reflexão e o estudo aprofundado da técnica como elementos inseparáveis da genialidade”.

Noutras palavras, podemos observar que Hoffmann, nestas passagens, antes de dedicar-se à questão do efeito estético, volta a sua atenção para o processo de criação do gênio. Entretanto, em vários de seus contos, como é o caso de *O Inimigo da Música*, como veremos a seguir, encontram-se belas descrições do efeito estético musical.

No que se refere à música, na recensão sobre a *Quinta Sinfonia* de Beethoven, publicada em 1810 no periódico musical *AMZ Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig, ou seja, nove anos antes de Schopenhauer *O Mundo como Vontade e Representação*, podemos observar que Hoffmann expõe ideias neste ensaio, que, pela semelhança, antecipam as ideias de Schopenhauer em *A Metafísica da Música* (§ 52).

A começar pela valorização da música instrumental, Hoffmann defende, já na introdução da recensão, a autonomia da música em relação às outras artes:

Tratando-se da música como uma arte independente, não deveríamos nos referir sempre somente à música instrumental, a qual, desprezando qualquer ajuda ou mistura de uma outra arte (poesia), exprime puramente o que lhe é próprio, a essência desta arte que só se reconhece nela mesma? Ela é a mais romântica de todas as artes, poder-se-ia quase dizer, a única puramente romântica, pois só o infinito [*das Unendliche*] é o seu objeto [*Vorwurf*]. (Tradução

nossa)³²

Baseando-se no que há de enigmático e misterioso na linguagem da música, associado a ideia do elemento desconhecido, *das Unheimliche*, que define o próprio Romantismo, Hoffmann vê a música como “a mais romântica de todas as artes”, aquela que

abre ao homem um reino desconhecido, um mundo que nada tem a ver com o mundo exterior dos sentidos que o cerca, e no qual ele deixa para trás todos os sentimentos definíveis através de conceitos, para entregar-se a um anseio inefável (Tradução nossa)³³.

No estudo anterior, *Música, a palavra da criação – Um estudo de A Fermata de E. T. A. Hoffmann* (RUTHNER, 2013, p. 616), encontra-se um quadro comparativo entre a recensão de Hoffmann de 1810 e a *Metafísica da Música*, de 1819, de Schopenhauer, no qual, várias semelhanças puderam ser observadas, por vezes, inclusive de vocabulário.

Em suas narrativas ficcionais, o encantamento da música marca sua presença em inúmeros momentos, seja através de citações diretas de peças, nomes de compositores ou teóricos da música, filósofos ou intérpretes, ou através de descrições dos fantásticos efeitos causados ao protagonista, ou seja, ao receptor artístico. Vejamos alguns exemplos, com base no conto *Der Musikfeind* [*O Inimigo da Música*], cuja tradução para o português, ainda inédita, encontra-se em fase de revisão para publicação.

5. E. T. A. Hoffmann e *Der Musikfeind*

O conto *Der Musikfeind* [*O Inimigo da música*], publicado em 1814, é uma espécie de conto autobiográfico de Hoffmann, sem deixar de ser um conto insólito e fantástico. Nele o narrador-protagonista, dotado de uma hipersensibilidade musical, é, desde a infância, mal compreendido musicalmente. Primeiro pelo pai, e mais tarde pela cidade inteira, que

---

³² No original: *Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumental- Musik 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.* (HOFFMANN, 1997, p. 98)

³³ No original: *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 durch Begriffe bestimm-baren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben.* (HOFFMANN, 1997, p. 98)

o classifica como um inimigo da música. O dom da aguda percepção musical, em vez de transformá-lo num grande músico, funciona como algo trágico em sua vida. A passagem a seguir ilustra de que maneira esta sensibilidade insólita é motivo de sofrimento físico e psicológico do narrador-protagonista:

Quantas vezes eu fui acusado de não ter sentimentos, nem coração, nem alma, quando, assim que o pianoforte é aberto, saio correndo sem parar, ou quando esta ou aquela senhora toma da guitarra e pigarreja para cantar; pois eu já sei que com aquela música que ela costuma apresentar nas casas, eu fico enjoado e tenho dores e fico mesmo com o estômago fisicamente estragado. Isto é mesmo um mal-estar e me coloca na condição de desprezo da alta sociedade (Tradução nossa)³⁴.

Enquanto a música de má qualidade lhe causa mal estar físico, o som da boa música lhe toca profundamente, e o seu mundo interior se ilumina com um brilho, como se o *dionisíaco* da música, vinda do mundo exterior, provocasse o *apolíneo* em seu mundo interior, fazendo os sons brilharem com sua luz, transportando-o, enfeitado pelo encantamento, da terra até as alturas:

Eu bem sei que uma voz, um canto como o da minha tia, penetra bem no meu íntimo, provocando ali sentimentos, para os quais eu nem tenho palavras; como se fosse a própria glória que se elevasse sobre a terra [...] eu fico em silêncio e olho para dentro de mim, porque lá ainda brilham todos os sons que soaram no exterior. (Tradução nossa)³⁵

Durante a narrativa, mais de uma vez são descritos momentos de contemplação estética, e a ironia neste personagem, é que o impacto do *dionisíaco* é tão intenso, que ele não o suporta. Noutra passagem, por exemplo, ao ouvir o ensaio de um quarteto de cordas pela janela do quarto, atordoado pela potência do *dionisíaco* ao final do primeiro movimento ele, fisicamente, não suporta ouvir de imediato o segundo movimento

---

³⁴ *Wie oft werde ich empfindungs-, herz-, gemüthlos gescholten, wenn ich unaufhaltsam aus dem Zimmer renne, sobald das Fortepiano geöffnet wird, oder diese und jene Dame die Gitarre in die Hand nimmt und sich zum Singen räuspert; denn ich weiß schon, daß bei der Musik, die sie gewöhnlich in den Häusern verführen, mir übel und weh wird und ich mir ordentlich physisch den Magen verderbe. – Das ist aber ein rechtes Unglück und bringt mir Verachtung der feinen Welt zuwege.*(HOFFMANN, 1997, p. 1766)

³⁵ *Ich weiß wohl, daß eine solche Stimme, ein solcher Gesang wie der meiner Tante so recht in mein Innerstes dringt, und sich da Gefühle regen, für die ich gar keine Worte habe; es ist mir, als sei das eben die Seligkeit, welche sich über das Irdische hebt und daher auch im Irdischen keinen Ausdruck zu finden vermag; [...] ich bleibe still und schaue in mein Inneres, weil da noch alle die außen verklingenden Töne widerstrahlen.*(HOFFMANN, 1997, p. 1766)

da peça. No trecho abaixo, o narrador cita dois momentos deste efeito, um em casa, ao ouvir um quarteto de cordas, e outro no concerto, na audição de uma sinfonia:

[...] pois eles [o quarteto de cordas] à noite, quando na rua fica silencioso, tocam de janelas abertas. Então eu me sento no sofá e ouço de olhos fechados e sinto-me pleno de encanto – mas só no primeiro; no segundo quarteto os sons já se confundem, porque então é como se eles tivessem que lutar com as melodias do primeiro, que ainda lá estão. [...] O mesmo acontece comigo nos concertos, onde várias vezes já a primeira sinfonia provoca tamanho tumulto em mim, que fico morto para todo o resto. Sim, várias vezes eu já fiquei na primeira parte tão alterado, tão violentamente abalado, que anseio por sair de mim, para ver todas as estranhas aparições, pelas quais sou tomado, mais claramente, sim, e me fundir em sua maravilhosa dança, e que eu, entre elas, seja igual a elas. Então é como se eu mesmo fosse a própria música que ouvi (Tradução nossa)³⁶.

Analisando então o trecho acima, através da luneta de duplas lentes, uma schopenhauereana e outra nietzscheana, poderíamos dizer que o narrador-protagonista, na figura do receptor artístico, num primeiro momento, encontra-se no instante de satisfação, extasiado em contemplação estética, como o sujeito puro do conhecimento de Schopenhauer. Ao final do primeiro movimento da peça, fica claro que o estado de êxtase foi tomando proporções, e então, com Nietzsche diríamos que, ao sentir a manifestação do *dionisíaco*, o espectador é tomado pelo *apolíneo*, envolto por estranhas aparições, e na duplicidade de Apolo e Dionísio, é arrastado para uma “maravilhosa dança” de fantasmas, fazendo com que sujeito e objeto sejam iguais, o que resulta no sentimento do protagonista, de que ele é a própria música que ouve.

Por fim, a este trecho segue-se ainda uma imagem explicativa do efeito estético, remetendo à mescla de sujeitos citada por Nietzsche, na qual o “o espectador dionisiacamente excitado” e ativo, é ao mesmo tempo poeta e artista criador:

---

³⁶ *da sie abends, wenn es still auf der Straße geworden, bei geöffneten Fenstern spielen. Da setze ich mich aufs Sofa und höre mit geschlossenen Augen zu und bin ganz voller Wonne - aber nur bei dem ersten; bei dem zweiten Quartett verwirren sich schon die Töne, denn nun ist es, als müßten sie im Innern mit den Melodien des ersteren, die noch darin wohnen, kämpfen; und das dritte kann ich gar nicht mehr aushalten. [...] - Ebenso geht es mir mit den Konzerten, wo oft schon die erste Symphonie solch einen Tumult in mir erregt, daß ich für alles übrige tot bin. Ja, oft hat mich eben der erste Satz so aufgeregt, so gewaltsam erschüttert, daß ich mich hinaussehne, um all die seltsamen Erscheinungen, von denen ich befangen, deutlicher zu schauen, ja mich in ihren wunderbaren Tanz zu verflechten, daß ich, unter ihnen, ihnen gleich bin. Es kommt mir dann vor, als sei die gehörte Musik ich selbst.* (HOFFMANN, 1997, p. 1766)

Por essa razão eu nunca pergunto quem é o mestre; isso me parece ser totalmente indiferente. Para mim, é como se lá no ponto alto se movesse apenas uma massa psíquica, e como se assim, eu tivesse composto muitas maravilhas. (Tradução nossa)³⁷

6. Conclusão

Vimos com E. T. A. Hoffmann, que as descrições do efeito estético no conto *O Inimigo da Música*, se parecem bastante, tanto com o que Schopenhauer descreveu como sendo o momento da contemplação estética, o instante, no qual o sujeito cognoscente, o receptor artístico, livre da escravidão da *Vontade*, torna-se *sujeito do puro conhecimento*, pois funde-se com o próprio objeto da contemplação, quanto com o que Nietzsche descreveu, mas levando em consideração dois momentos distintos: o primeiro como sendo o entusiasmo dionisíaco, do qual o artista, entenda-se aqui, o compositor, é tomado, levando-o a sentir-se como um deus, extasiado e enlevado, o instante no qual “o homem não é mais artista, tornou-se obra de arte”, e o segundo, como o “espectador dionisicamente excitado” e ativo, que através do impulso dionisíaco, cria imagens apolíneas, confirmando a ideia de duplicidade dos impulsos, o *dionisíaco* e o *apolíneo*. Para Nietzsche, é na tragédia musical que encontramos a “aliança fraterna de Apolo e Dionísio”, pois o *dionisíaco* da música busca por uma descarga do *apolíneo*, através das imagens e da ilusão cênica.

A respeito do conceito nietzscheano do *apolíneo*, gostaríamos de citar a crítica de Giogio Colli, em seu estudo de 1988 sobre *O nascimento da filosofia*:

Ao delinear o conceito de apolíneo, Nietzsche considerou o senhor das artes, o deus luminoso, do esplendor solar, aspectos autênticos de Apolo, mas parciais e unilaterais. Outros aspectos do deus ampliam o seu significado e ligam-no à esfera da sabedoria. (COLLI, 1988, p. 14)

Noutra passagem, Colli (1988, p. 11) afirma que é com Apolo, o deus de Delfos, que se “manifesta a vocação dos gregos para o conhecimento”, e que o “sábio é quem lança a luz na obscuridade, desfaz os nós, manifesta o desconhecido, determina o incerto”.

---

³⁷ *Ich frage daher niemals nach dem Meister; das scheint mir ganz gleichgültig. Es ist mir so, als werde auf dem höchsten Punkt nur eine psychische Masse bewegt, und als habe ich in diesem Sinne viel Herrliches komponiert.* (HOFFMANN, 1997, p. 1768)

Considerando a concepção de gênio de E. T. A. Hoffmann, expressa com base na análise estético-musical da obra de Beethoven, sabemos que ele “considera a reflexão e o estudo aprofundado da técnica como elementos inseparáveis da genialidade”. Sabendo que Apolo, além de irradiar sua luz em imagens e brilho, é o deus da sabedoria, podemos então ver em Hoffmann, tanto na literatura ficcional, quanto na teórica, a concordância de ideias com Nietzsche, em relação à duplicidade necessária do *apolíneo* e do *dionisíaco* no momento da criação, lembrando que o contista e compositor não exclui de Apolo a potência da sabedoria. Assim sendo, E. T. A. Hoffmann, antecipando Schopenhauer e Nietzsche, tem a aguda percepção da necessidade dos dois impulsos em sua totalidade na criação de uma obra genial. O artista necessita, tanto do *dionisíaco*, que provoca Apolo e desencadeia a fantasia, quanto do sábio, também apolíneo, que tem o domínio de suas ideias e engenhosidade. Num dos seus *Escritos sobre a música* [*Schriften zur Musik*], ao analisar os *Dois Trios para Piano op.70* de Beethoven, ele afirma:

Somente o artista, que conteve o vôo excêntrico de seu gênio através do mais diligente estudo da arte, que adquiriu a mais alta reflexão [*höchste Besonnenheit*], e que agora reina sobre o reino interior da música, sabe de maneira clara e certa onde deve empregar os meios mais surpreendentes que a arte lhe oferece, [para obter] um efeito completo; ao passo que o aprendiz ou o imitador cego desprovido de gênio e de talento irá empregá-las erroneamente, justamente onde pretendia agir com todo o poder e força. (Trad.: Videira)³⁸

Antes de encerrarmos esta análise, que fará parte de um trabalho maior, faz-se necessário comentar ainda, que E. T. A. Hoffmann também escreveu teoricamente sobre o efeito na música, e aqui gostaríamos de deixar registrada uma passagem da crítica *Über einen Ausspruch Sacchini und über den sogenannten Effekt in der Musik* [*Sobre uma pretensão de Sacchini e sobre o assim chamado efeito na música*], ensaio publicado em 1814, quase dois meses depois de *Der Musikfeind*, [*O Inimigo da Música*], também no *AMZ Allgemeine Musikalische Zeitung* em Leipzig.

No trecho a seguir, Hoffmann procura responder ao jovem compositor, estudioso, que aspira e anseia por tornar-se um gênio, e busca

---

³⁸ *Nur der Künstler, der den exzentrischen Flug seines Genies durch das eifrigste Studium der Kunst zügelte, der so die höchste Besonnenheit erlangte, und nun über das innere Reich der Töne herrscht, weiß es klar und sicher, wo er die frappantesten Mittel, die ihm die Kunst darbietet, mit voller Wirkung anwenden soll, und der Schüler, oder gar blinde Nachahmer ohne Genie und Talent, wird da am ehesten fehlgreifen, wo er gerade es vorhat, mit aller Macht und Kraft zu wirken.* (HOFFMANN, 1946, p. 366)

saber como alcançar o efeito na música. Hoffmann orienta o leitor, e explica que, se o gênio já reside nele, no jovem aspirante, poder-se-á consolá-lo dizendo que:

[...] o seu verdadeiro aprofundamento nas obras dos mestres o levará a uma conexão secreta com o seu gênio, e que este despertará a potência adormecida, sim, provocando o êxtase, fazendo com que ele [o aspirante] desperte do sono pesado para uma nova vida e ouça os maravilhosos sons de sua música interior; e então o seu estudo da harmonia, o seu exercício da técnica lhe dará o poder de aprender aquela música, que doutro modo não passaria de um rumorejar fugidio; e o entusiasmo, que deu origem à obra, arrastará o ouvinte poderosamente para um ressoar maravilhoso, de forma que ele se tornará parte do esplendor, que se apoderou do músico naquelas horas de consagração. Este é verdadeiramente o efeito, que emanou do interior do poema musical. (Tradução nossa)³⁹

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*: histórias de deuses e de heróis. Trad.: David Jardim Jr. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

COLLI, Giorgio. *O nascimento da filosofia*. Trad.: Frederico Carotti. Campinas: Unicamp, 1988.

DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. Trad.: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991.

GERHARDT, Volker. Da vontade de poder para a gênese e interpretação da filosofia do poder em Nietzsche. In: MARQUES, A. (Org.). *Nietzsche: Cem anos após o projeto “Vontade de Poder – Transmutação de Todos os Valores”*. Lisboa: Veja Universidade, 1987, p. 11-29.

HOFFMANN, E. T. A. Beethovens Instrumental-Musik. In: _____. *Fantasiestücke in Callots Manier*. Hoffmann: Werke. Digib. 4.00.156. Di-

---

³⁹ [...] daß sein wahres, tiefes Eingehen in die Werke der Meister ihn bald mit dem Geiste dieser selbst in einen geheimnisvollen Rapport bringen, und daß dieser die ruhende Kraft entzünden, ja die Extase herbeiführen werde, in der er wie aus dumpfem Schlafe zum neuen Leben erwacht und die wunderbaren Laute seiner innern Musik vernimmt; dann gibt ihm sein Studium der Harmonik, seine technische Übung die Kraft, jene Musik, die sonst vorüberauschen würde, festzuhalten, und die Begeisterung, welche das Werk gebar, wird in wunderbarem Nachklange den Zuhörer mächtig ergreifen, so daß er der Seligkeit teilhaftig wird, die den Musiker in jenen Stunden der Weihe umfing. Dies ist aber der wahrhaftige Effekt des aus dem Innern hervorgegangenen Tongedichts. (HOFFMANN, 1997, p. 1785)

rectmedia Publishing GmbH. Hoffmann: Werke, 1997-2004. Poetische Werke, vol. 1, p. 98-108.

_____. Beethoven, Zwei Klavier-Trios op. 70. In: HÜRLIMANN, Martin (Org.). *Autobiographische Musikalische und Vermischte Schriften*. Zurique: Atlantis Verlag, 1946, p. 355-369.

_____. *Höchst zerstreute Gedanken*. In: *Fantasiestücke in Callots Manier*. Hoffmann: Werke, Digib. 4.00.156. Directmedia Publishing GmbH, 1997-2004, p. 1284-1289.

_____. *Der Musikfeind*. In: *Fantasiestücke in Callots Manier*. Hoffmann: Werke, Digib. 4.00.156. Directmedia Publishing GmbH, 1997-2004, p. 1757-1771.

_____. *Über einen Ausspruch Sacchinis und über den sogenannten Effekt in der Musik*. In: *Fantasiestücke in Callots Manier*. Hoffmann: Werke, Digib. 4.00.156. Directmedia Publishing GmbH, 1997-2004, p. 1772-1785.

LANGE, Berthold. *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten*: Psychologische “Detektion” und die Rolle der Musik in E. T. A. Hoffmanns künstlerischer Suche nach dem verlorenen Paradies. Palestra ministrada pelo Presidente da Fundação E. T. A. Hoffmann em 29.10.08. Disponível em: <<http://www.eta-hoffmann-stiftung.de/context.html>>. Acesso em: 05-09-2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento do tragédia*. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate; RUTHNER, Simone. O sentir e o pensar em E. T. A. Hoffmann. *Revista Litteris*, n. 8, p. 312-331, set.2011. Disponível em:

<[http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/O_Inimigo_da Musica - O SENTIR E O PENSAR em HOFFMANN-17out11-VERSaO FINAL %282%29.pdf](http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/O_Inimigo_da_Musica_-_O_SENTIR_E_O_PENSAR_em_HOFFMANN-17out11-VERSaO_FINAL_%282%29.pdf)>. Acesso em: 09-09-2014.

RUTHNER, Simone. Música, a palavra da criação: um estudo de “A Fermata” de E. T. A. Hoffmann. *Cadernos do CNLF*, vol. XVII, n. 05. Rio de Janeiro: CiFEFiL, p. 615-632, 2013. Disponível em:

<http://www.filologia.org.br/xvii_cnlf/cnlf/05/48.pdf>. Acesso em: 03-09-2014.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Schopenhauer e os anos mais selvagens da filosofia*. Trad.: William Lagos. São Paulo: Geração, 2011.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*, III PT.: crítica da filosofia kantiana; Parerga e Paralipomena, cap. V, VIII, XII, XIV. Trad. W. L. Maar; M. L. Mello e O. Cacciola. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

SUAREZ, Rosana. Nietzsche: a arte em o nascimento da tragédia. In: HADDOK-LOBO, R. (Org.). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, p. 125-149.

VERMES, Mónica. *Crítica e criação: um estudo da Kreisleriana Op. 16 de Robert Schumann*. Cotia: Ateliê, 2007.

VIDEIRA, Mário. Crítica musical enquanto teoria estética em E. T. A. Hoffmann. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 8, p. 91-105, abr.2010.

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Trad.: Theodemiro Tostes. Porto Alegre: LP&M, 1987.