

Ruthner, S. – E.T.A. Hoffmann e Aby Warburg

# E.T.A. Hoffmann e Aby Warburg: Relações entre a *Pathosformel* e o *Princípio Serapiôntico*

Simone Ruthner<sup>1</sup>

**Titel:** E.T.A. Hoffmann und Aby Warburg. Beziehungen zwischen die *Pathosformel* und das *Serapiontische Prinzip*

**Title:** E.T.A. Hoffmann and Aby Warburg. Relations between the *Pathosformel* and the *Serapiontic Principle*

**Palavras-chave:** Hoffmann; Warburg; Tomlinson; *Pathosformel*; *Princípio Serapiôntico*

**Stichwörter:** Hoffmann; Warburg; Tomlinson; *Pathosformel*; *Serapiontisches Prinzip*

**Key-words:** Hoffmann; Warburg; Tomlinson; *Pathosformel*; *Serapion Principle*

## *Gesperster* Hoffmann e a música

Para E.T.A. Hoffmann (1776-1822) a música sempre foi mais importante do que escrever, pintar, desenhar, ou a carreira jurídica. Na sua visão, a música revela-nos um mundo fantástico: “Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt [...] (Hoffmann 1963: 1269)<sup>2</sup> e é através dela que Hoffmann se torna poeta (Günzel 1979: 11).

---

<sup>1</sup> Germanista, mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); E-mail: simoneruthner@yahoo.de

<sup>2</sup> Trecho da resenha *Beethovens Instrumental-Musik*, escrita para a Quinta Sinfonia de Beethoven, publicada em 1810, nos dias 4 e 11 de julho, no *AmZ, Allgemeine musikalische Zeitung* (Leipzig), e em 1814 na coleção *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814). (VIDEIRA, 2010: 147)

Ruthner, S. – E.T.A. Hoffmann e Aby Warburg

Hoffmann na infância estudou piano, mais tarde violino, composição e outros instrumentos<sup>3</sup> (Hürlimann 1946: 16). Aos dezoito anos já era professor de música, mas só aos trinta e três é que publica o primeiro conto, *Ritter Gluck* (1809), uma narrativa em louvor à música, dedicada ao compositor C. W. Ritter von Gluck (1714-1787). Entre 1809 e 1815, como crítico musical, publicou 29 resenhas e análises musicais no periódico *Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig, num estilo literário que inova (Hürlimann 1946: 17) e marca presença na história da música. O mundo da música era o seu meio predileto e suas narrativas refletem isto. Nelas encontramos matéria farta sobre o gosto, a vivência, a história, as questões filosóficas e metafísicas da música.

Hoffmann também lia muito e interessou-se profundamente pelas ciências, tanto as naturais, do mundo que nos cerca, quanto as que lidavam com poderes sobrenaturais e ocultistas, como o magnetismo, o mesmerismo, ou as ligadas à vida psíquica: - *Ich las den Pinel - den Reil - alle mögliche Bücher über den Wahnsinn, die mir nur zur Hand kamen*, lembra o narrador em *Der Einsiedler Serapion*. (Hoffmann 2004: 2680).

Assim, a música, seu meio e fonte de inspiração, o mundo exterior, impulso motivador da imaginação, e a mente humana, um mundo fantástico e fantasmagórico a ser explorado, encontraram no talento literário de Hoffmann um terreno fértil. A partir desta combinação, o poeta não perde a chance de, já no seu primeiro conto, tratar tudo poeticamente, mesclando música com fantasmagorias. *Ritter Gluck* é o fantasma do compositor que renovou esteticamente a história da ópera. No conto ele perambula por Berlim e assume a figura do crítico musical. Em *Don Juan* (1812), inspirada no *Don Giovanni* de Mozart, o espectador-narrador conversa com o fantasma da cantora defunta. Com *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814-1815), a primeira coleção de contos, em quatro volumes, Hoffmann torna-se um *best-seller* nos países de língua alemã e ganha o apelido de *Gespenster-Hoffmann* (Andriopoulos 2014: 115).

Nossa proposta neste sucinto estudo é analisar de que forma o autor combina fantasmagorias com música e como, através das teorias do musicólogo contemporâneo Gary Tomlinson, dialoga com o historiador da arte e teórico da *Kulturwissenschaft* Aby Warburg (1866-1929), também conhecido pelas “Histórias de fantasmas para gente grande”. No conto *Serapion und das serapiontische Prinzip* (1819) encontraremos um princípio que se revela peculiarmente interessante para as nossas comparações.

<sup>3</sup> Hoffmann compôs sonatas para piano, peças para canto, quarteto para cordas, missas, uma sinfonia, óperas e dramas musicais para o teatro, num total de mais de 80 peças (Braun 2004: 23).

## 1. Aby Warburg e as fantasmagorias

Ao observar os gestos expressivos oriundos de fortes emoções nas representações plásticas do Renascimento florentino, o historiador da arte e teórico da cultura Aby Warburg encontra a sobrevivência de gestos de movimento esculpidos nos túmulos de antigas sepulturas. O brincar da brisa sobre os cabelos, no *Nascimento da Vênus* de Botticelli (1477-1478) e a torção de um corpo em estado de supremo esforço ou horror, como em *Laocoonte* (aprox. 40 a.C.) são exemplos de uma mímica utilizada para “representar a vida intensificada” (Warburg 2015: 93), que irrompe na pintura medieval, em meio a uma retórica menos expressiva. Philippe-Alain Michaud, em seus estudos sobre Warburg esclarece que

O artista do Renascimento, a partir dos modelos antigos, procura reproduzir artificialmente a ilusão do movimento. Se ele se volta para a Antiguidade a ponto de se identificar com ela, não é para encontrar ali um repertório de imagens, mas para injetar nelas as fórmulas expressivas que representarão a vida. (Michaud 2013: 77)

Com a representação do efeito do vento nos cabelos e nos trajés, as imagens ganham movimento e impregnam-se de sensualidade. Um bom exemplo desta fórmula de uma estética psicológica verifica-se na técnica dos ventiladores, usada em inúmeras filmagens ou fotos de modelos e artistas, conferindo-lhes graça e sensualidade.

A teoria warburguiana, a partir da potência fantasmática da imagem, evidencia movimentos psíquicos expressos em gestos. Sob o signo fantasmal ainda, os estudos de Warburg têm migrado, das artes visuais para outros sistemas artísticos, algo que se manifesta em Hoffmann.

## 2. O Princípio Serapiôntico e a Pathosformel

Na busca da compreensão da expressão do *pathos* nas representações artísticas, incluindo-se aí a música e suas próprias produções literárias, Hoffmann realiza estudo crítico comparativo e encontra uma fórmula, aplicável à relação entre mundo exterior e

Ruthner, S. – E.T.A. Hoffmann e Aby Warburg

mundo interior, o princípio que faz do poeta um visionário. No conto *Serapion und das serapiontische Prinzip*, podemos perceber claramente a sua preocupação em saber de onde provém, ou de que forma é provocado o *pathos*:

Woher kommt es denn, daß so manches Dichterwerk, das keinesweges schlecht zu nennen, wenn von Form und Ausarbeitung die Rede, doch so ganz wirkungslos bleibt wie ein verbleichtes Bild, daß wir nicht davon hingerissen werden, daß die Pracht der Worte nur dazu dient, den inneren Frost, der uns durchgleitet, zu vermehren. (Hoffmann 2004: 2741-2)

Enquanto Warburg encontra gestos de intensificação do *pathos* nas representações visuais, e os chama de *Pathosformel*, Hoffmann, refletindo sobre a questão do *pathos* nas representações poéticas, desenvolve uma teoria, à qual chamou de *Princípio Serapiônico*. No conto acima citado, durante uma reunião no clube dos irmãos de Serapião, o autor apresenta a sua tese:

- Woher kommt es anders, als daß der Dichter nicht das wirklich schaute, wovon er spricht, daß die Tat, die Begebenheit, vor seinen geistigen Augen sich darstellend mit aller Lust, mit allem Entsetzen, mit allem Jubel, mit allen Schauern, ihn nicht begeisterte, entzündete, so daß nur die inneren Flammen ausströmen durften in feurigen Worten: Vergebens ist das Mühen des Dichters, uns dahin zu bringen, daß wir daran glauben sollen, woran er selbst nicht glaubt, nicht glauben kann, weil er es nicht erschaute. (Hoffmann 2004: 2742)

O personagem Serapião, um eremita ou anacoreta, apresentado no conto *Der Einsiedler Serapion* (1819), era um nobre, culto e com família. Louco e alienado, acreditando ser um mártir na era cristã do antigo Egito, vive num bosque como um eremita, tornando-se conhecido pelo seu talento de contar histórias. Cyprian, um dos duplos de Hoffmann e membro do clube de poetas, encanta-se com Serapião, pois vê nele o verdadeiro poeta, como um profeta visionário, que realmente vê em seu mundo interior as histórias que narra. Com base nesta experiência, ele defende a sua tese:

Es gibt eine innere Welt und die geistige Kraft, sie in voller Klarheit, in dem vollendetsten Glanze des regesten Lebens zu schauen, aber es ist unser irdisches Erbteil, daß eben die Außenwelt, in der wir eingeschachtet, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt. (Hoffmann 2004: 2742-3)

Tal como Hoffmann, Warburg percebeu a articulação entre os mundos exterior e interior. As *Pathosformeln*, motivadas pelo espanto do homem diante do mundo à sua volta, são os gestos que exprimem no mundo exterior as fortes impressões por este provocadas no mundo interior.

### 3. O *pathos* e os fantasmas da música

Tomlinson<sup>4</sup> (2004: p.193), estudando imagens de *pathos*, observa que os gestos de movimento [*motion*], associados repetidamente às emoções [*e-motion*], constituem as *Pathosformeln* de Warburg e, onde quer que tenham ocorrido, elas tocaram a fonte de um sentimento interior. Warburg (apud Tomlinson 2004: 194), viu nelas o testemunho de uma expressão somática e exterior, proveniente de um impulso psíquico interior, dionisíaco, portanto, emotivo e irracional.

O musicólogo verifica que as ideias de Warburg apareciam nas teorias de seu mestre, Hermann Usener (1834–1905) e, antes deste, também em Giambattista Vico (1668-1744). Vico (apud Tomlinson 2004: 197) já havia aprofundado a compreensão do pensamento primitivo, a sensibilidade diferenciada das partes do corpo e os vários estados emocionais, tendo sido o primeiro a reconhecer o significado da origem partilhada entre mito, símbolo e poesia, antecipando as teses de Warburg e Usener. Na *Scienza Nuova* (1744), Vico defende uma concepção de mundo primitiva, que reconhece, na parte mais profunda da alma, uma imaginação corpórea:

[...] – in **forza d’una corpulentissima fantasia** – they used the brute emotions stimulated by impressions of the world around them to conceive that world in a kind of sensate, somatic thought. They constructed palpable phantasms from their passions, and from these a metaphysics not at all ‘reasoned and abstract’ but **‘felt and imagined’** (Vico apud Tomlinson 2004: 197, grifo nosso).

No modo como os homens dos primórdios da vida societal apreendiam o mundo, Vico enxerga uma *Sapienza Poetica*. Esta, baseada no *poiein* dos gregos, figuração poética que incluía imagens, emblemas, hieróglifos, gestos, o tom poético e o canto, não era um produto da mente e de sua razão abstrata, mas de uma potência mais profunda da alma, próxima e aliada ao corpo: a fantasia ou imaginação.

---

<sup>4</sup> Gary Tomlinson, musicólogo e teórico da cultura contemporâneo, cujas pesquisas interdisciplinares, na Universidade de Yale (EUA), estudam as origens da música e da linguagem.

Ruthner, S. – E.T.A. Hoffmann e Aby Warburg

A *corpulentissima fantasia* (“força totalmente corporal da fantasia”), segundo Tomlinson (2004: 199), era questão central das teorias da percepção do séc. XVI e início do XVII, e o canto, como projeção fantasmática (Laplanche; Pontalis 2008: 394), já fora antevisto pelo músico e filósofo Marsílio Ficino (1433-1499), ao explicar os efeitos da música:

[...] song, as a quasi-material phantom or image – literally, a creation of the fantasy or imagination – which takes on the features of a living spirit. In its “airy and rational” motions it is “a most powerful imitator of all things”: intentions and passions of the soul, moral characters, words, gestures, motions, and actions (Tomlinson 2004: 199).

Para Ficino (apud Tomlinson 2004: 199), o cantor é quem produz este potente fantasma e o projeta para fora, onde seu poder é tal, que leva imediatamente tanto o cantor quanto a audiência “a imitar e representar as coisas que ele apresenta”.

Com Hoffmann, *Serapion* é o poeta visionário, que com os fantasmas da sua fantasia encantava sua audiência. No conto *Don Juan*, o poeta dá liberdade a este fantasma através do canto. O ectoplasma se utiliza do corpo da cantora italiana, sai a vagar pelo teatro e, no camarote, encontra, não apenas o protagonista, completamente entorpecido pela audição do canto, mas também um espírito capaz de entender sua língua e emoções através do canto.

Música e manifestações fantasmáticas são uma questão na origem da ópera e, no drama musical concebido pelo compositor Claudio Monteverdi (1567-1643), Tomlinson (2004: 202) encontra correspondências entre figuras sonoras e ações dramáticas. O canto operístico se explicaria como “emissão gestual em voz e corpo” que, reproduzindo aspectos de fortes emoções, são como “formas fantasmáticas projetadas da alma para o exterior”. Tomlinson vê tais gestos como “movimentos psíquicos” objetivados na música. Ao serem associados repetidamente às mesmas emoções, constituem as *Pathosformeln* na música. Um exemplo, adotado por Monteverdi, seria o baixo *ostinato* que, de posse de uma ideia musical, a repete obsessivamente<sup>5</sup>.

Hoffmann estudou e dedicou um ensaio ao drama musical<sup>6</sup>, e na narrativa de *Kreislerns musikalisch-poetischer Klub*, utiliza-se da *Pathosformel* do baixo *ostinato*:

<sup>5</sup> Outro belo exemplo é o tetracorde menor descendente, sobre o qual, por uma questão de espaço, falaremos noutro ensaio, a ser publicado em breve em revista especializada.

<sup>6</sup> Das cartas em *Dichter über Dichtungen* (org. Schnapp), depreende-se que *Zur Geschichte des Musikdramas* insere-se no ensaio crítico *Nachträgliche Bemerkungen zu Spontinis Oper, Olympia*, publicado no *Zeitung für Theater und Musik zur Unterhaltung gebildeter, unbefangener Leser: Eine*

Ruthner, S. – E.T.A. Hoffmann e Aby Warburg

– Glaubst du nicht, daß es einer armen unschuldigen Melodie [...] vergönnt sein dürfte, frei und harmlos durch den weiten Himmelsraum zu ziehen? – Ei, ich möchte nur [...] hinausfahren durch jenes Fenster dort! – Als harmlose Melodie?« fiel der treue Freund lächelnd ein. »Oder als **basso ostinato**, wenn du lieber willst,« erwiderte Kreisler, »aber fort muß ich bald auf irgend eine Weise.« (Hoffmann 2004: 1739, grifo nosso)

Na resenha musical para a *Quinta Sinfonia* de Beethoven, publicada inicialmente no *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig (1810), Hoffmann chama a atenção para o poderoso efeito desta música, que nos revela o “reino do colossal” [*Ungeheuren*] e do incomensurável [*Unermeßlichen*], colocando o ouvinte num estado de encantamento duradouro, sob o efeito do *pathos* configurado em sons:

[...] 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. (Hoffmann 2004: 1276)

Não por acaso, Hoffmann reuniu seus escritos musicais nas coleções por ele organizadas junto com as narrativas ficcionais. Sua crítica musical pode ser encontrada tanto na ficção, quanto nos escritos teóricos. A leitura destes confirma o alto nível de conhecimento sobre a música e a importância desta na sua obra literária.

## 4. Música, a fantasia que desperta

Como num *ostinato*, a música nos contos de Hoffmann está sempre presente. No conto *Der Musikfeind* (1814), assim como em tantos outros, Hoffmann apresenta questões musicais na narrativa: o narrador-protagonista é hipersensível à música, e o poderoso efeito que ela provoca nele é a alavanca que dá impulso à fantasia do autor. No conto *Die Fermate* (1815), o narrador fala da música como a “palavra da criação” [*Das Schöpfungswort*], cujo espírito desperta no poeta o seu canto interior. Em *Rat Krespel* (1817), o protagonista se debate com a metafísica da música, enquanto o narrador se perde no emaranhado dos fantasmas da sua imaginação. Enfim, seriam muitos exemplos a citar, deixando claro o poderoso impacto que a música exerceu na imaginação deste autor. Os seus fantasmas ou personagens não estão apenas envolvidos com a música,

---

*Begleiterin des Freymüthigen* (1821) (Hoffmann 1974: 254). O texto pode ser lido em *E.T.A. Hoffmann Autobiographische musikalische und vermischte Schriften* (org. Hürlimann).

Ruthner, S. – E.T.A. Hoffmann e Aby Warburg

mas sim, tal como o autor, profundamente dominados por ela. A música, como nos apresenta Hoffmann, oscila entre mundos, pois ela, ao ser a expressão da fantasia ou da imaginação, projeta-se do interior para o exterior. Ao mesmo tempo, do mundo exterior dos sentidos ela projeta-se ao mundo interior do ouvinte, provocando nele movimentos interiores, ou “e-moções” [*e-motions*]. Em Hoffmann, tais emoções foram intensas e marcantes, assim como aquelas que deram origem às *Pathosformeln*. E o gesto provocado por elas foi uma literatura que até hoje nos encanta.

## Referências bibliográficas

- ANDRIOPOULIS, Stefan. *O romantismo e as maravilhosas realidades do magnetismo animal e da clarividência*. In: *Aparições espectrais. O idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- BRAUN, Peter. *E.T.A. Hoffmann. Dichter, Zeichner, Musiker. Biographie*. Düsseldorf/Zürich: Patmos Verlag/Artemis & Winkler Verlag; 2004.
- GÜNZEL, Klaus. *E.T.A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumente*. Düsseldorf: Claassen Verlag; 1979.
- HOFFMANN, E.T.A. *Ritter Gluck; Beethovens Instrumental-Musik; Don Juan; Kreislers musikalisch-poetischer Klub; Der Musikfeind*. In: *Fantasiestücke in Callots Manier*. Berlin: Dig. Bibliothek; 2004: 1218-1771.
- \_\_\_\_\_. *Dichter über Dichtungen*. (Org.) Friedrich Schnapp. München: Heimeran; 1974.
- \_\_\_\_\_. *Der Einsiedler Serapion; Rat Krespel; Serapion und das Serapiontische Prinzip; Die Fermate*. In: *Die Serapionsbrüder*. Berlin: Digitale Bibliothek, 2004, 2675-2782.
- \_\_\_\_\_. *Zur Geschichte des Musikdramas*. In: *Autobiographische Musikalische und Vermischte Schriften*. (Org.) Martin Hürlimann. E.T.A. Hoffmann Werke, Band 1. Zürich: Atlantis Verlag; 1946: 434-442.
- HÜRLIMANN, Martin. *E.T.A. Hoffmanns Leben*. In: HOFFMANN, E.T.A. *Autobiographische Musikalische und Vermischte Schriften*. E.T.A. Hoffmann Werke, Band 1. (Org.) Martin Hürlimann. Zürich: Atlantis Verlag; 1946: 7-28.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- TOMLINSON, Gary. *Five Pictures of Pathos*. In: *Reading the Early Modern Passions. Essays in the Cultural History of Emotion*. Philadelphia: PENN, University of Pennsylvania; 2004: 191-214.
- VIDEIRA, Mário. *A linguagem do Inefável: Música e autonomia estética no Romantismo alemão*. Tese de Doutorado. FFLCH/USP, São Paulo, 2010.
- WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. (Org.) L. Waizbort, trad. L. B. Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.