

O Inimigo da Música – O sentir e o pensar em E.T.A. Hoffmann

Simone Maria Ruthner

RESUMO: A admiração de E.T.A. Hoffmann pelos gênios musicais do Romantismo e sua produção de importantes ensaios críticos e análises musicais aparecem em sua ficção musical através de referências nominais, ou da assimilação literária de procedimentos estéticos da música. Em *O Inimigo da Música*, o *Princípio Serapiôntico* criado em outros contos ganha materialidade; *In Sinn und Gedanken* – a expressão recorrente com que se dissemina a dialética do “Sentir e Pensar” na obra ficcional de Hoffmann – vira *leitmotiv* no conto que se vai analisar. O artigo demonstra, portanto, uma peculiar *translatio* interartística em diversos níveis.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, Música, Hoffmann, *Princípio Serapiôntico*, Inimigo

ABSTRACT: E.T.A. Hoffmann’s admiration for the musical genius of Romanticism as well as his own production of important critical essays on music appear in his musical fiction through both nominal references, or the literary assimilation of musical aesthetic proceedings. In *The Enemy of Music*, the already well-known *Serapiontic Principle* from other tales becomes credible in this one; the recurring expression *In Sinn und Gedanken* – with which “Feeling and Thinking” spread out in the fictional work of Hoffmann – is the *leitmotiv* that leads the story. In short, the article shows a peculiar interartistic *translatio* in different levels.

KEY-WORDS: Literature, Music, Hoffmann, *Serapiontic Principle*, Enemy

O Inimigo da Música¹ – O sentir e o pensar em E.T.A. Hoffmann

Simone Maria Ruthner² (FAPERJ)

1. INTRODUÇÃO

Com base na íntima relação entre música e literatura, intertextualidade e intermedialidade, buscamos neste estudo analisar um dos mais representativos aspectos da obra lítero-musical de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, mais conhecido como E.T.A. Hoffmann.

É vasta a literatura estrangeira dedicada à sua personalidade, e também à sua obra, principalmente em alemão. A sua ficção e as múltiplas personalidades de seus personagens interessaram em especial aos cientistas da psicanálise, que viram em alguns de seus contos uma oportunidade para estudo. A influência de suas ideias pode ser encontrada em várias áreas: na literatura alemã (em Keller, Storm, Kafka, Hofmannstahl e outros); na internacional, em especial em Baudelaire, Allan Poe, Bierce e Dostoievski. Também encontram-se exemplos na pintura (por exemplo, de Paul Klee), ou no cinema³ (dos expressionistas a David Lynch), mas a sua maior influência parece ter sido na música: o compositor Jacques Offenbach (1819-1880) transformou uma série de seus contos na ópera *Os contos de Hoffmann*; Robert Schumann (1810-1856) compôs uma obra inteira para piano a partir dos contos reunidos por Hoffmann nas *Kreislerianas*, a qual chamou de *Kreisleriana*. Richard Wagner (1813-1883), não apenas em suas composições operísticas, como *Os mestres cantores de Nuremberg* e o *Tannhäuser*, mas também na própria ideia da *Gesamtkunstwerk*, através da qual se encontram unidas as artes em diferentes mídias numa única obra artística. Na literatura brasileira, há evidentes transferências de concepções, temas e situações hoffmannianas de enredo para a literatura de Machado de Assis, que igualmente era um apaixonado por música, de Mário de Andrade, e com certeza de muitos outros autores.

¹ O conto *O Inimigo da Música* (inérito em português até então, e por nós recém-traduzido) será publicado em breve.

² Este ensaio é resultado de um ano de Iniciação Científica como bolsista da FAPERJ, sob orientação da Prof^a Dr^a Carlinda F. Pate Nuñez (UERJ, simoneruthner@yahoo.de, <http://lattes.cnpq.br/7269202117239698>).

³ Cf. BARBOSA, Maria Aparecida. E. T. A. Hoffmann e o cinema expressionista. *Cinemas* (UENF). Rio de Janeiro, v. 16, p. 107-126, 1999.

Por razões de espaço, limitamo-nos aqui a assinalar alguns pontos da biografia de nosso autor, relevantes para este estudo, como por exemplo, o seu perfil intermidial: Hoffmann foi poeta, escritor, compositor, professor de música, diretor e crítico musical. Desenhista, pintor, caricaturista, cenógrafo e diretor de teatro foram as múltiplas atividades artísticas, às quais Hoffmann se dedicou com paixão. Também formado em Direito, ocupou cargos públicos burocráticos, dentre eles, o de Conselheiro da Câmara Judicial. Interessou-se também por filosofia, e mantinha-se atualizado com os avanços da psiquiatria. Todas estas vivências resultam em experiências múltiplas e singulares que ele soube explorar em sua obra ficcional. Nasceu em Königsberg, a 1776 e faleceu em Berlim, em 1822, pobre e muito doente, sem nunca perder o humor, e o desejo de continuar imprimindo neste mundo suas fantásticas histórias.

2. O SENTIR E O PENSAR

É mesmo algo divino ser assim completamente musical, capaz de, como se estivesse equipado com um poder especial, dominar fácil e alegremente as maiores massas sonoras, compostas pelos mestres com um número infinito de notas e sons dos mais diversos instrumentos, e ao mesmo tempo, (...), apreendê-los através dos sentidos e do pensamento⁴ (Tradução nossa).

O trecho acima é um recorte da abertura do conto *O Inimigo da Música (Der Musikfeind)*, de E.T.A. Hoffmann, escrito pela primeira vez para o jornal musical de Leipzig, no periódico de nr. 22 do *AMZ, Allgemeine Musikalische Zeitung*, em 1814.

Nesta abertura, Hoffmann apresenta as forças conflitantes, com as quais se debaterá durante todo o conto: *In Sinn und Gedanken*, traduzido para o título deste ensaio como *O Sentir e o Pensar*. Todavia, no trecho acima, a opção de tradução foi modificada para *através dos sentidos e do pensamento*, uma vez que ali se trata da percepção da música através dos *sentidos* e da sua compreensão através do *pensamento*.

As variações de tradução se justificam, uma vez que existe toda uma discussão filosófica em torno da combinação dos termos *In Sinn und Gedanken* na expressão alemã.

⁴ No original: *Es ist wohl etwas Herrliches, so durch und durch musikalisch zu sein, daß man, wie mit besonderer Kraft ausgerüstet, die größten musikalischen Massen, die die Meister mit einer unzähligen Menge Noten und Töne der verschiedensten Instrumente aufgebaut, leicht und lustig handhabt, indem man sie, (...), in Sinn und Gedanken aufnimmt* (HOFFMANN: 1946, p.390).

Como podemos observar no *Dicionário Kant* de Howard Caygail (2000, p.285), o termo *Sinn* é entendido por Kant como “sentido”, e a “sensibilidade” é para ele dividida em “sentido e imaginação”. Kant faz ainda uma distinção entre “sentido externo”, que denota a “afecção do corpo humano por coisas físicas, e o “sentido interno”, que denota a “afecção do corpo pelo próprio ânimo (*Gemüt*).” Para o filósofo das três Críticas, os sentidos externos correspondem aos cinco sentidos: audição, visão, tato, paladar e olfato, e o sentido interno seria “uma consciência do que os seres humanos experimentam, na medida em que são afetados por sua própria atividade de pensamento.”

Schiller, em seu tratado sobre a *Poesia Ingênua e Sentimental* fala do homem, “enquanto ainda é natureza pura”, e atua como “indivisa unidade sensível e como todo harmonizante” (SCHILLER, 1991, p. 60-61). Neste estado, o Sentir e o Pensar (*Fühlen und Denken*) existiam em harmonia, como um fato da sua vida no mundo real, o da natureza pura, enquanto que, depois de ter entrado no “estado de cultura”, tal harmonia passou a existir apenas como uma ideia em seu mundo real, como um pensamento que deve ser realizado. O poeta, que para Schiller “é natureza, ou a buscará”, tem de constituir no estado de simplicidade natural “a imitação mais completa possível do real”, e no estado de cultura, onde o atuar em conjunto harmônico com a natureza é apenas uma ideia, “tem de constituir a elevação da realidade ao Ideal”.

Para E.T.A. Hoffmann, a elevação da realidade ao Ideal se dará através do entrelaçamento do Real com o Fantástico, do relacionamento entre o mundo exterior e o mundo interior, num jogo de espelhamento, e a “unidade harmônica”, citada por Schiller, se dará através da integração entre a percepção pelos sentidos e a compreensão pelo intelecto, pela ideia de uma fusão entre o Sentir e o Pensar.

In Sinn und Gedanken é, pois, para Hoffmann, mais do que o *Leitmotiv* encontrado no conto musical de que aqui nos ocupamos. Este binômio é um *Leitgedanke*, um problema ou uma questão que permeia a obra de E.T.A. Hoffmann como um todo. Ulrich Hohoff (1988, p.301), analisando a expressão *in Sinn und Gedanken* como uma metáfora, no *Homem de Areia* (*Sandmann*), ou em *A panela de Ouro* (*Der Goldne Topf*), afirma que, para Hoffmann, esta é uma expressão que denota uma essência interior invisível do indivíduo, e que a combinação “*in Sinn*” e “*Gedanken*” já era usada à sua época como a

imagem de uma unidade interior do ser humano. Num sentido mais amplo, é possível a substituição de um termo pelo outro.

Estas ideias de Hoffmann estão muito bem descritas em seu *Princípio Serapiôntico*, uma espécie de tratado, também dedicado aos poetas, mas misturado com a sua ficção. Mais adiante, na parte sobre intertextualidade e intermedialidade, voltaremos a este assunto.

3. O TODO E AS PARTES

*Nenhum outro mestre soube como Callot sintetizar num pequeno espaço, uma quantidade de elementos que, sem confundir o olhar, surgem lado a lado, ou mesmo dentro de outros, de forma que a unidade, existindo como unidade em si, também se alinha ao todo*⁵.(Trad. nossa)

O elogio acima foi escrito por E.T.A. Hoffmann, para a introdução do seu primeiro livro, publicado entre 1814 e 1815 em Bamberg, na Baviera. Tal como Jaques Callot, o pintor maneirista francês, Hoffmann decide reunir num só livro uma numerosa quantidade de contos, precedidos de um prefácio, um conto introdutório e mais algumas resenhas ensaísticas. Ao conjunto, dividido em duas partes, deu o título de *Peças fantásticas à maneira de Callot (Fantasiestücke in Callots Manier)*. Os personagens, em sua heterogeneidade, surgem contracenando lado a lado, mas podem ser vistos individualmente, ou como duplos dentro de outros personagens, que, da mesma forma, tanto se apresentam como duplos ou em sua singularidade, o que produz a sensação de vertigem da leitura.

Der Musikfeind, em português *O Inimigo da Música*, mesmo tendo sido estreado no *Allgemeine Musikalische Zeitung*, jornal de Leipzig para o qual Hoffmann escrevia contos, críticas ou resenhas musicais, foi republicado então neste seu primeiro livro. *Peças fantásticas à maneira de Callot* é o título geral desta reunião de “peças fantásticas”. O livro, como um todo, está dividido em duas partes:

Peças fantásticas à maneira de Callot
Primeira Parte
Prefácio (de Jean Paul)

⁵ No original: *Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die, ohne den Blick zu verwirren, nebeneinander, ja ineinander heraustreten, so daß das Einzelne, als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet* (HOFFMANN, 1963, p.62).

1. *Jacques Callot*
2. *Ritter Gluck*
3. *Kreisleriana*
4. *Don Juan*
5. *Nachricht von den neuen Schicksalen des Hundes Berganza*

Segunda parte

1. *Der Magnetiseur*
2. *Der Goldne Topf*
3. *Die Abendteuer der Silvester-Nacht*
4. *Kreisleriana*

Como podemos observar, existem duas *Kreislerianas*, uma na primeira parte do livro, e outra na segunda. A primeira reúne uma coleção de seis títulos (três contos e três ensaios) e a segunda sete contos, conforme abaixo:

Kreisleriana (da primeira parte)

1. *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden*
2. *Ombra adorata*
3. *Gedanken über den hohen Wert der Musik*
4. *Beethovens Instrumental-Musik*
5. *Höchst zerstreute Gedanken*
6. *Der vollkommene Machinist*

Kreisleriana (da segunda parte)

1. *Brief des Barons Wallborn an den Kapellmeister Kreisler*
2. *Brief des Kapellmeisters Kreisler an den Barons Wallborn*
3. *Kreislers musikalisch poetischer-Klub*
4. *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann*
5. ***Der Musikfeind***
6. *Über einen Ausspruch Sacchinis Johannes Kreislers Lehrbrief*

Desta forma é possível visualizar a localização do conto *O Inimigo da Música (Der Musikfeind)*, que surge de dentro de outro conto, ao lado de outros contos, integrando todos uma paisagem musical. Esta estratégia é uma das contribuições hoffmannianas para a contística, uma fórmula para a integração de heterogeneidade e duplicidade ao todo orgânico e coeso do livro de contos.

4. O CONTO

4.1. PERSONAGENS E PERSONALIDADES

Ao contrário do que o título *O Inimigo da Música* pressupõe, o protagonista deste conto representa um homem hipersensível à música, fato constatável desde a sua infância. Assim como em outros contos musicais de Hoffmann, existe uma figura feminina, que bem

se assemelha a uma musa, cujo canto lhe causa movimentos na alma. Trata-se da Tia cantora que, ao cantar para ele, o emociona, fazendo-o chorar descontroladamente. O personagem da Tia incorpora a metáfora para o *Sentir*. Já o Pai surge como o músico disciplinado e extremamente racional que, na falta de sensibilidade, não entende o choro infantil, ao ouvir o canto mágico da Tia, e o julga como falta de respeito à música, à tia, e para com o distinto público burguês, que em sua casa se reúne para mais uma sessão de *Hausmusik*⁶. Apreciador da técnica e da razão, o pai incorpora a metáfora do *Pensar*. Ao final da primeira parte do desenvolvimento da narrativa, o narrador conclui o trecho com uma coda. Na música, a coda é um arremate, uma pequena parte, onde aparecem sucintamente os principais motivos (rítmicos ou melódicos) usados no trecho que ela conclui, ou então ao final da obra toda, como uma grande coda. O narrador, igualmente coloca numa frase, a síntese do que acaba de contar, citando os dois personagens mais importantes do trecho:

Mein Vater sprach immer vom Verstande, meine Tante vom Gefühl.

Meu pai falava sempre do intelecto, e minha tia sempre do sentimento. (Trad. nossa)

Tanto o Pai, como a Tia, e a maioria dos personagens que atuam no conto, não possuem nome, mas uma função metafórica, uma peça do jogo narrativo, como um motivo, na acepção do drama musical⁷, por tratar-se de um aspecto temático que simboliza um personagem, uma *Stimmung*, ou disposição, ou um procedimento). Seguindo esta idéia das metáforas, podemos encontrar os vários motivos que compõem a narrativa:

PERSONAGENS

O PROTAGONISTA

O PAI

A TIA

O VIZINHO (Peter)

MOTIVOS

A pureza, a ingenuidade, a sinceridade e a hipersensibilidade à música

A razão

O sentimento

A curiosidade, a ciência

⁶ Em seu livro *O Romantismo, uma questão alemã*, Safranski (2007, p.52-53) comenta que E.T.A. Hoffmann vivenciou o surgimento deste gênero de concerto, nas casas burguesas de Königsberg, que competiam entre si pelo *status* de promover os melhores concertos domésticos com os maiores virtuosos da época.

⁷ Conf. O *Kammermusik-Führer* da editora Reclam (Guia para Música de Câmara), org. RENNERT, Hans, 1980.

O PROFESSOR DE PIANO	A técnica
O MALDITO PRESTO	A produção
O VIRTUOSE	O fetichismo
A SOCIEDADE	A burguesia
A ORQUESTRA DE CORDAS	O intérprete
O VIZINHO (no Teatro)	O público

Em oposição aos personagens acima, que perdem a sua personalidade, dando lugar aos motivos a que eles correspondem, exceções muito especiais são feitas pelo narrador, que citará personalidades do mundo real pelos nomes, assim como dará nome a alguns de seus queridos personagens. Vejamos quem são e qual a provável razão de terem sido agraciados pelo autor:

- **Emanuel Bach:** ou Carl Philipp Emanuel Bach, músico, filho de J.S.Bach, principal representante da *Empfindsamkeit*⁸.
- **Wolf e Benda:** músicos da mesma época, que também se dedicaram ao *Empfindsamer Stil*. A imagem que se criou em função deste estilo é a de um intérprete ao piano, que expressa contidamente os sentimentos do íntimo de sua alma, demonstrando-os apenas através da sua interpretação e do verter de uma lágrima. Este estilo antecede o *Sturm und Drang*, e justamente fará a transição do Classicismo de Mozart e Haydn para o Romantismo marcado pelo gênio de Beethoven. Todos estes músicos eram estudados e muito apreciados pelo autor.
- **O Vizinho Peter:** Nada a respeito de um vizinho chamado Peter foi encontrado nas biografias sobre o autor, mas o termo “vizinho”, por sua vez, aparece inúmeras vezes em sua obra, levando a crer que o autor tenha se relacionado com a vizinhança por todos os lugares onde andou. Como tampouco temos conhecimento de um semelhante personagem Peter, fica apenas a especulação de que talvez este companheiro de experiências tenha realmente existido em sua infância. Entretanto, podemos identificar nele o motivo da Curiosidade, ou o da Ciência, através dos experimentos realizados com um gato, este sim, animal personificado por E.T.A. Hoffmann em *O Gato Murr*.

⁸ Estilo musical que teve sua origem na corrente literária de mesmo nome, durante o Iluminismo da segunda metade do séc.XVIII, no norte da Alemanha, em especial entre 1740 e 1780. A palavra “*empfindsam*” surgiu como uma sugestão de Lessing para a tradução da palavra inglesa “*sentimental*” da obra de Richardson Sterne e Goldsmith *Sentimental_Journey (Empfindsame Reise)*, em 1768. Em oposição ao racionalismo pregado pelos iluministas, esta corrente literária buscava atingir os sentimentos mais profundos da alma humana. A música da *Empfindsamkeit* é rica em expressividade e um dos efeitos predominantes é o *cantabile*.

- **Advogado-Músico chamado Musevius:** Descrito pelo narrador ao contar sobre a sua infância, este divertido personagem parece, por um lado, ser um esquizofrênico, lembrando o imigrante de Serapião que, por viver apenas no seu mundo interior, enlouquece. Por outro lado, também parece ser um duplo do famoso professor de música e compositor chamado **Johannes Kreisler**, personagem já criado por Hoffmann (e famoso) e que também será citado ao final do conto. Junto com a Tia, ele é o único que compreende o que se passa com o protagonista, que é por todos mal-entendido e julgado como um *Inimigo da Música*, alguém que tem uma doença e que não suporta a música.
- **Gluck:** compositor da ópera *Iphigenie in Aulis*, é citado ao final, assim como a sua ópera, que teria sido assistida pelo narrador incansavelmente pelo menos umas cinquenta vezes. E.T.A. Hoffmann tem um conto inteiro dedicado a este músico, o *Ritter Gluck* (Cavaleiro Gluck), tamanha a sua admiração por ele e suas composições.
- **Novalis:** Por fim, este poeta e filósofo da natureza, que fala da música da natureza, tem uma obra de sua autoria recomendada pelo maestro **Johannes Kreisler** ao narrador, a fim de que este descubra o que se passa com ele ao estar em contato com a música. **Kreisler**, a quem Hoffmann dedicou mais de um conto, deu origem à série *Kreisleriana*. Ele aparece ao final do conto, dizendo que o narrador se parece com o aprendiz do templo de Sais de Novalis. O narrador vai em busca do livro numa biblioteca e o leva para ler em casa.

Como é possível observar, cada um dos nomes citados foi muito bem escolhido pelo autor, que lhes presta uma especial homenagem registrando-os literariamente.

4.2. ESTRUTURA / FORMA SONATA

Já vimos no início deste ensaio que o narrador-protagonista abre a sua narrativa em 1ª pessoa, com um discurso de exaltação ao poeta da música, assim como em *Jacques Callot*, o autor-narrador abre o livro com uma exaltação ao poeta das artes plásticas. Através de uma descrição plástica de tudo o que *sente e pensa* a respeito do gênio musical, ele apresenta o espaço no qual pintará as suas paisagens, o da música, embora se trate de uma ficção. Ao mesmo tempo, expõe a idéia condutora, o *Leitgedanke*, o problema com o qual se debaterá no conto: *In Sinn und Gedanken* (aqui, “nos Sentidos e no Pensamento”).

A seguir a esta primeira parte, ou à exposição do tema, encontramos um parágrafo que faz a ligação entre esta parte e o início do desenvolvimento da narrativa:

Sobre a felicidade de ser o próprio virtuoso nem quero pensar; porque então a minha dor torna-se ainda muito mais profunda, acabando totalmente com o meu

*senso musical, motivo pelo qual talvez eu tenha, desde criança, infelizmente, demonstrado a minha indescritível incapacidade no exercício desta belíssima arte*⁹.(Trad. nossa).

Como se fosse uma ponte de transição para uma nova parte, enquanto antes o assunto era encanto e prazer, neste parágrafo fala-se de dor e frustração. A partir deste ponto, dá-se o início de uma grande secção central, com a apresentação dos personagens e o desdobramento do *Leitgedanke*.

Seguindo este raciocínio, podemos então identificar uma forma específica no tipo de estrutura e sequenciação da narrativa deste conto, que em muito se assemelha a uma forma musical: a *Forma Sonata*. Esta forma foi profundamente estudada por Hoffmann, que possui históricos ensaios, nos quais analisa musicalmente a obra de Beethoven. E.T.A. Hoffmann, também músico e compositor, via neste genial compositor um mestre da arte da composição, que revolucionou a Forma Sonata tradicional. Beethoven ultrapassou os seus limites e deu origem a uma *Forma Sonata* beethoveniana.

Da observação formal da obra, foi possível encontrar a seguinte estrutura:

1. EXPOSIÇÃO
 - Exaltação ao SER MUSICAL
 - Leitgedanke: In Sinn und Gedanken (Nos Sentidos e no Pensamento)*
2. DESENVOLVIMENTO
 - Início da narrativa (com introdução dos personagens)
 - Pequenas histórias paralelas (na música, inclinações a outras tonalidades)
 - Nova narrativa que surge de dentro do conto (na música, modulação)
 - Retorno a narrativa principal e conflito (*Razão e Sentimento*)
3. REEXPOSIÇÃO
 - Cresce a tensão do conflito (coro: “-*Insensível, sem coração, sem alma!*”)
 - Resolução do conflito (Desabafo) (coro: “*Lá vai o Inimigo da Música!*”)
4. PARTE com NÃO-FECHAMENTO
 - A obra remete a outras obras (*Novalis e Os Discípulos de Sais*)

Como na *Forma Sonata*, a EXPOSIÇÃO é a abertura, ou uma primeira parte, na qual o tema da obra é exposto. A seguir dá-se início ao DESENVOLVIMENTO da obra, numa secção central, que pode estar dividida em partes bem definidas, como na *Forma Sonata* tradicional, mas não é o caso em Beethoven. Vejamos o que o próprio Hoffmann

⁹ No original: *An die Glückseligkeit, selbst ein Virtuos zu sein, will ich gar nicht denken; denn noch viel tiefer wird dann mein Schmerz, daß mir aller Sinn für Musik so ganz und gar abgeht, woher denn auch meine unbeschreibliche Unbeholfenheit in der Ausübung dieser herrlichen Kunst, die ich leider von Kindheit auf gezeigt, rühren vermag.* (HOFFMANN, 1946, p.390).

diz a seu respeito, na análise dos dois Trios para Piano, Op.70, de Ludwig van Beethoven (1770-1827):

Um tema simples e cantante, mas frutífero e próprio para as mais variadas mudanças, reduções contrapontísticas, etc., encontra-se na base de cada frase, todos os demais temas paralelos e figuras estão ligados intimamente com a idéia principal, de modo que tudo se entrelaça e organiza. Assim é a estrutura do todo; mas nesta construção artificial, trocam-se as mais fantásticas imagens num incansável vôo, no qual alegria e dor, melancolia e deleite projetam-se lado a lado, ou um dentro do outro¹⁰ (Trad. nossa).

Esta análise musical nos lembra sua análise sobre a pintura de Jacques Callot, já citada anteriormente. Comparando-a com a sua narrativa contística, podemos encontrar interessantes relacionamentos.

Este pequeno conto traz em si uma idéia principal, que se desdobra nesta seção central do conto. Pequenas histórias surgem paralelamente, ou de dentro de outras, como a do advogado músico meio louco, que fazia caretas e terminava a música antes dos seus colegas; ou a do vizinho Peter, que fazia experiências com o gato, ou a da mosca no nariz do advogado músico, que o faz chacoalhar a cabeça num *crescendo contínuo*, manobrando o arco do violino medonhamente. São sempre histórias com humor, em que se misturam sentimentos opostos.

Na parte chamada REEXPOSIÇÃO, o tema retorna. No conto, há uma volta ao conflito inicial, que agora será tensionado para resolver-se numa grande coda, o desabafo do narrador, ao comentar o que sente, e explicar porque não consegue irromper em aplausos e gritos de “Bravo!” depois de ouvir uma obra primorosamente composta e interpretada:

*(...) eu fico em silêncio e olho para o meu íntimo, porque lá ainda brilham todos os sons que soaram no exterior, e então eu sou **acusado** de frio, insensível, um **Inimigo da Música**¹¹. (Trad. nossa).*

¹⁰ No original: *Ein einfaches, aber fruchtbares, zu den verschiedensten kontrapunktischen Wendungen, Abkürzungen und so weiter taugliches, singbares Thema liegt jedem Satze zum Grunde, alle übrigen Nebenthemata und Figuren sind dem Hauptgedanken innig verwandt, so daß sich alles verschlingt und ordnet. So ist die Struktur des Ganzen; aber in diesem künstlichen Bau wechseln in rastlosem Fluge die wunderbarsten Bilder, in denen Freude und Schmerz, Wehmut und Wonne neben- und ineinander hervortreten“ (HOFFMANN, 1946, p.356).*

¹¹ No original: *(...) ich bleibe still und schaue in mein Inneres, weil da noch alle die außen verklungenen Töne widerstrahlen, und da werde ich kalt, empfindungslos, ein **Musikfeind gescholten**. (HOFFMANN, 1946, p.397).*

Na quarta parte, a qual chamamos de PARTE com NÃO-FECHAMENTO, temos uma surpresa, pois aqui Hoffmann sai da *Forma Sonata* para levar o leitor, primeiro a conhecer seu famoso personagem, o maestro Kreisler, que surge inesperadamente como o único que lhe compreende além da Tia, e o orienta, indicando uma obra real, escrita por Novalis (1772-1801), na qual existe um aprendiz que lembraria o caso do narrador no conto *Os Discípulos de Saïs* (NOVALIS: 1989). Conta-nos então o narrador, que vai em busca do livro numa biblioteca. O bibliotecário, não encontrando logo o livro, diz-lhe primeiro que o livro não pára na prateleira, e depois que, afinal, como o livro nunca saía da prateleira, havia-o guardado noutro lugar. Quando o recebe, sai do conto para dizer que agora lerá este livro, *para saber o que é que afinal se passa com Os Discípulos em Saïs*.

5. NOVALIS / A MÚSICA DA NATUREZA

Ao sermos remetidos para o conto de Novalis, somos direcionados ao conto que provavelmente deu origem ao *Inimigo da Música*, ou pelo menos a uma série de imagens poéticas sobre a relação entre Música e Natureza, a Harmonia, a natureza das coisas, sobre o universo que existe dentro de nós e a questão do mundo interior em relação ao mundo exterior. Também Novalis falará sobre “o Sentir e o Pensar”, em *Os Discípulos de Saïs*, no trecho em que as *mil diferentes naturezas* falam sobre a *música interna da Natureza*:

Ah, exclamavam; pudesse o homem compreender a música interna da Natureza, e um sentido tivesse para captar a harmonia exterior! Soubesse ao menos, (...), que estamos todas unidas e nenhuma de nós, sem as demais, pode subsistir! (...) Ah! Aprendesse a tocar, a sentir! Bem poucos conhecem esta dádiva celeste, de todas a mais natural e capaz de fazer voltar o tempo de outrora. O elemento essencial deste sentido é uma luz interior que se fragmenta em magníficas e poderosas cores. Se tal se sucedesse, as estrelas iriam levantar-se nele e aprenderia a tocar, a sentir o universo inteiro de mais clara e variada forma; em contrapartida os seus olhos não lhe deixam hoje ver mais do que limites e superfícies. (...) O pensamento não passa de um sonho desta sensação, uma carícia, um contacto morto, uma vida pardacenta e débil”.(NOVALIS, 1989, p. 60).

O narrador, ao falar sobre o canto maravilhoso da Tia cantora, também comenta sobre uma luz interior, que brilha com os sons da bela música, tocada no mundo real, e que se projeta com brilho em seu mundo interior:

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, e por isto mesmo não conseguisse encontrar uma expressão terrena; eu fico em silêncio e olho para o meu íntimo, porque lá ainda brilham todos os sons que soaram no exterior*¹². (Trad. nossa)

Hoffmann, em *O Inimigo da Música*, faz a crítica ao olhar racional da burguesia, que admira intelectualmente o virtuose e a sua produção técnica, referindo-se a música como um produto da moda, sobre o qual todos deveriam ter algo a dizer, mesmo quando se trata de um *barulho musical que nada tinha a dizer*:

*“Lá vai ele fugindo, o inimigo da música!” e lamentam por mim, pois todos os que são cultos, exigem agora com razão (ou se sentem no direito de exigir), que para além do interesse pelas artes, se faça em ocasiões uma reverência, e igualmente, se fale, sobre aquilo que não se sabe, e também se goste e se ocupe de música.*¹³ (Trad. nossa)

A seguir, fala sobre a música da natureza que reina no seu universo interior:

*E então eu, que diversas vezes, por isso mesmo acabo escapando para dentro da minha solidão, onde o eterno poder reinante desperta, no rumorejar das folhas de carvalho acima da minha cabeça, no murmurar da fonte, sons maravilhosos, que secretamente se entrelaçam com as sonoridades que descansam no meu interior e, por fim, se irradiam em belíssima música.*¹⁴ (Trad. nossa)

Não é difícil perceber a afinidade entre as duas obras, e o diálogo que Hoffmann estabelece com Novalis. A música para E.T.A. Hoffmann é um meio de re-ligação com a Natureza, através do qual ele é levado às alturas, ao maravilhoso mundo da imaginação:

*Então é como se a música que ouvi fosse eu mesmo. – Por essa razão eu nunca pergunto quem é o artista; isso me parece ser totalmente indiferente. Para mim é como se lá no alto apenas uma massa psíquica se movesse, e como se assim eu tivesse composto muitas maravilhas*¹⁵. (Trad. nossa)

¹² No original: *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; aber eben deshalb ist es mir ganz unmöglich, höre ich eine solche Sängerin, in die laute Bewunderung auszubrechen wie die andern; ich bleibe still und schaue in mein Inneres, weil da noch alle die außen verklungenen Töne widerstrahlen.* (HOFFMANN, 1946, p.396-397)

¹³ No original: *»Da läuft er fort, der Musikfeind!« und bedauern mich, da jeder Gebildete jetzt mit Recht verlangt, daß man nächst der Kunst, sich anständig zu verbeugen, und ebenso auch über das, was man nicht weiß, zu reden, auch die Musik liebe und treibe.* (HOFFMANN, 1946, p.398)

¹⁴ No original: *Daß ich nun eben von diesem Treiben so oft getrieben werde hinaus in die Einsamkeit, wo die ewig waltende Macht in dem Rauschen der Eichenblätter über meinem Haupte, in dem Plätschern der Quelle wunderbare Töne anregt, die sich geheimnisvoll verschlingen mit den Lauten, die in meinem Innern ruhen und nun in herrlicher Musik hervorstrahlen..* (HOFFMANN, 1946, p.398)

¹⁵ No original: *Es kommt mir dann vor, als sei die gehörte Musik ich selbst. – 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, 1946, p.39-3988)

6. INTERTEXTUALIDADE E INTERMIDIALIDADE

No âmbito desta pesquisa, deparamo-nos com alguns contos de música (como *Die Fermate*, *Der Baron Von B.* e *Der Kampf der Sänger*) que, na organização do próprio Hoffmann, apareciam em outra coleção, publicada entre 1819 e 1821 pela Reimer em quatro volumes, chamada *Die Serapionsbrüder (Os irmãos de Serapião)*, por vezes acrescidos de comentários ao início ou ao final, fazendo menção aos encontros *serapiônicos* e ao *Princípio Serapiônico*.

Na busca da melhor compreensão de sua obra, fez-se então necessária a leitura também do conto *Serapion und das Serapiontische Prinzip (Serapião e o Princípio Serapiônico)*, escrito para esta coleção e publicado em seu primeiro volume, em 1819. Apesar de ter sido publicado cinco anos mais tarde do que *O Inimigo da Música*, este conto revelou-se como uma fórmula mágica para a compreensão da contística hoffmanniana. Nele encontramos registrados comentários dos encontros de Hoffmann com os seus pares de poetas, artistas e pensadores da época, que narravam e discutiam contos entre si. Os chamados encontros *serapiônicos* aconteceram como tertúlias num círculo de poetas, ou uma irmandade, como muitas na época surgiram. Dela participaram, entre outros, Hoffmann (*Theodor* ou *Lothar Pikulik*), Contessa (*Sylvester*), Hitzig (*Ottmar*), Koreff (*Vizenz*), Chamisso e Fouqué, que aparecem nos *Irmãos de Serapião* com nomes fictícios. O nome inicial para o clube era *Os Irmãos de Serafim*, mas em 14 de novembro de 1818, dia da comemoração de São Serapião, em homenagem a este imigrante, que viveu no Egito, no séc. IV, e morreu louco. Os presentes decidem adotar o santo como patrono, e em sua homenagem mudam o nome do clube para *Os Irmãos de Serapião*. Segundo o narrador, “o Irmão Serapião tinha o poder da visão interior”, mas não fazia a ligação com o mundo exterior. Um “estrela inimiga” lhe havia roubado o reconhecimento da “duplicidade, à qual está condicionada a nossa existência terrena”. “Seus irmãos” do mundo exterior, pedem então que o seu poder, “o seu espírito visionário vagueie sobre eles, transformando a sua regra numa a ser seguida”. E assim surge o *Princípio Serapiônico*, segundo o qual, conforme explica um dos personagens durante um dos encontros: (...) *o mundo exterior, no*

qual estamos encaixotados, funciona como uma alavanca para a força interior, que ilumina o nosso mundo interior (HOFFMANN: 1963, p.69-71).

Os encontros tornaram-se hábito. Sem um programa literário, liam-se e debatiam-se obras poéticas segundo o *Princípio Serapiôntico*. Este já apontava para um Realismo, mas sem ainda se desligar do Romantismo. Segundo o Princípio, o poeta deve “*realmente ver ou ter visto dentro de si a história que tem a contar*” (HOFFMANN: 1963, p.69). O poeta, através do seu *olho interior*, deve ser capaz de sentir e vivenciar o que conta.

No conto *O Princípio Serapiôntico*, Hoffmann expõe postulados e regras, como uma fórmula. Tais diretrizes, formais e de conteúdo, não estavam ainda registradas formalmente, mas a maioria das obras do Romantismo pode ser classificada segundo as mesmas.

Regina Kland (2003), ao apresentar suas considerações teóricas sobre um modo de narrar e a filosofia do Princípio Serapiôntico, além dos principais aspectos individuais, apresenta os dois principais postulados deste princípio: a **prioridade ao visual**, e o **entrelaçamento do fantástico**. Segundo Kland, o Princípio Serapiôntico pode ser visto também como um princípio sinestésico e intermidial. Conforme propõe Kland, o *Princípio* pode ser sintetizado a partir de oito aspectos que dele se depreendem:

1) Aspecto estético formal: Formalmente, a obra deve ser composta de uma unidade, ter um tema colocado acima de tudo; deve-se conseguir dos detalhes a impressão de um todo, mais importante do que cada detalhe em si. Somente um artista deve trabalhar na sua obra.

2) Aspecto do equilíbrio: os serapiônticos partem da dicotomia “mundo interior” / “mundo exterior”. O mundo interior é um mundo de pura fantasia e imaginação, mas que também prende em si o próprio poeta/escritor, enlouquecendo-o por fim. O mundo exterior é a pura realidade, e quem apenas nele viver, perderá sua inteligência, transformando sua vida em banalidade. O desafio do princípio serapiôntico é o equilíbrio destes opostos. A idéia da duplicidade entre Rotina e Fantasia, do Pré-Romantismo, é ampliada por Hoffmann em uma nova dimensão, na qual a rotina e os fatos históricos se contrapõe à fantasia.

3) Aspecto criador e criativo: O princípio da “visão verdadeira” é, em termos de conteúdo, o valor maior do princípio serapiôntico. As imagens numa narrativa devem ser

tão incorporadas a ponto de não serem mais simples reproduções, mas sim, imagens que realmente tenham sido vistas pelo olho interior de quem conta.

4) O modo de aquisição/criação: A atração visual em todas as cores e formas é básico e primário para o princípio serapiôntico. As imagens diante do olho interno são então produtos da fantasia, baseados nas impressões registradas.

5) A preparação serapiôntica de uma história: como base da “imaginação visionária”, também uma outra atração visual pode servir de modelo (por ex., algum material histórico-literário). Buscar informações em áreas específicas do conhecimento, como da construção, ou das ciências naturais, ou sobre a biografia do protagonista, ou material de outras obras literárias. A descrição colorida com muito amor aos detalhes, e o equilíbrio entre as dimensões imaginadas, o mundo exterior e o interior são típicas do princípio serapiôntico.

6) Aspecto da Verossimilhança: “Vivência” significa para o serapiôntico, não necessariamente uma experiência pessoal, mas a capacidade de imaginação. Contudo, o poeta só deve exteriorizar aquilo que tenha verdadeiramente “visto”.

7) O aspecto da credibilidade: O poeta deve crer naquilo que viu internamente e narra. Ele não deve escrever contrariamente ao que viu internamente. Quando a crença não combina com as experiências da realidade, devem ser recriados personagens que tragam as duas possibilidades em si, para que pelo menos se tenha a possibilidade de crença.

8) Fidelidade aos detalhes: Hoffmann, como um artista multifacetado, enfatiza que só se consegue fazer uma boa obra, quando se possui a técnica para tal. Quando se deseja aproximar o imaginado a alguém, deve-se utilizar a exatidão e a riqueza de detalhes. Descrições de rumores, formas, cores, sensações, luzes, sombras e ruídos servem para se conseguir uma imagem particular.

Outro ensaio sobre o *Princípio Serapiôntico*, desta vez de Uwe Japp (1992), comenta como reconhecer um conto serapiôntico. Segundo Japp, o primeiro indício é o entusiasmo causado no leitor. Para Hoffmann, o entusiasmo, que provém da *Visão interior (Inneres Schauen)*, deve se repetir no leitor, o que só será possível se o poeta também tiver passado por ele. Este processo lembra a imagem dos anéis de Hércules (a Musa, o poeta, o

rapso e o público), pelos quais o entusiasmo perpassa como uma energia que se propaga desde a inspiração musical até o público, que o recebe no teatro e volta para casa entusiasmado, ou inspirado (PINHEIRO: 2008, p.46).

Em *O Inimigo da Música*, Hoffmann traz também a questão do entusiasmo, através do artista que executa uma peça musical. O virtuosismo está associado à técnica, logo à razão, enquanto que o bom intérprete é aquele que, além da técnica, é capaz de interpretar com sentimento. Segundo o *Princípio Serapiôntico*, o poeta (músico, contista, ou intérprete) não deve apenas pretender interpretar, não deve apenas ter pensado o que contará, e não deve apenas tocar pelos honorários. Sentir e pensar devem andar juntos. O artista, ou o poeta, deve não apenas dominar a técnica, mas buscar uma autenticidade naquilo que tem a contar, ou interpretar, e esta autenticidade lhe será dada pela *visão interior* (JAPP, 1992, p.69). Uma narrativa apenas pensada não entusiasmará o leitor; mas uma serapiôntica, sim. Ele precisa realmente ter visto internamente o que conta; tem que sentir o que toca ou interpreta.

As narrativas hoffmannianas colocadas na boca dos personagens de *Os Irmãos de Serapião* são construídas, em grande parte, sobre fontes históricas. São utilizadas fontes, estudadas e consultadas crônicas ou outros escritos, a fim de aproximar o legível ao visualizável¹⁶. O mundo real e o mundo da imaginação se completam e devem coexistir, como num jogo de espelhos, num movimento de fora para dentro e de dentro para fora, assim como o mundo interior e o mundo exterior. O mundo interior é onde tudo o que se quer contar deve ser visto, e o mundo exterior é o espaço, no qual aquilo que foi visto deve ser registrado. O mundo real, por um lado, age como um gancho de impulso para o mundo da fantasia, e por outro, como o lugar de projeção da visão interior (JAPP, 1992, p.72). É nele que o poeta projeta ou pinta a paisagem, com cores, brumas, aromas, sombras e luzes. Em Hoffmann, todos estes adjetivos servem para dar vida às paisagens e à narrativa. A música, que é parte da natureza, projeta-se no interior do ser, iluminando o mundo interior. Faz com que se enxerguem todas as fantásticas imagens e figuras provocadas por ela.

¹⁶ Vale a pena lembrar a célebre frase de Paul Klee: “A arte não reproduz o visível, mas torna visível” (KLEE: 2001, p.43).

Theodor, um dos personagens que por vezes representa E.T.A. Hoffmann em *Os Irmãos de Serapião*, ao comentar sobre a Fantasia e a Imaginação, fala com propriedade sobre “uma Poética do Escalador dos Céus (*Himmelsleiter*)”:

*A base da escada que leva aos céus, pela qual se deseja escalar às alturas, deve estar presa na vida, de forma que qualquer um possa por ela subir. Por mais e mais alto que alguém se encontre, num fantástico mundo mágico, mesmo assim este reino ainda estará inserido em sua vida, e será, na verdade, a mais bela e maravilhosa parte dela.*¹⁷ (apud JAPP: 1992, p.72). (Trad. nossa)

Em *O Inimigo da Música*, o mundo interior recebe *input* da música do exterior, que, quando transmite o entusiasmo, brilha no interior e produz *Verlebendigung*¹⁸, dando animação e vida ao narrador-protagonista. A música provoca nele vibrações de prazer e dor, e este ganha em vivacidade e animação. O canto da Tia tem a capacidade de atingir o íntimo do narrador, provocando estranhas sensações de melancolia e prazer, que o fazem chorar. Ela é o rapsodo, que recebe o entusiasmo da musa passado ao poeta. Quando ela canta, transmite-lhe esta energia que, refletida em seu interior, faz com que ele suba às alturas, vendo todas as figuras provocadas por ela, e imaginando-se como a própria música.

Novalis, com a sua novela da natureza, *Os Discípulos de Saïs*, deu a Hoffmann a essência do que ele pensava e sentia em relação à música. Para o poeta-filósofo Novalis, aquele que consegue ter proveito das duas percepções, o Sentir e o Pensar, vê o mundo exterior transparente, e o interior complexo, cheio de significados. Para ele, “*o homem passará então a um vivo estado íntimo entre dois mundos, na mais completa liberdade e em suave consciência da força que tem*” (NOVALIS: 1989, p. 62) .

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, T.W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: *Os pensadores*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2005.

ASSIS, Machado de. *O Espelho*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. II. Disponível em: A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>

¹⁷ „*Ich meine, dass die Basis der Himmelsleiter, auf der man hinaufsteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müsse im Leben, dass jeder nachzusteigen vermag. Befindet er sich dann, immer höher und höher hinaufgeklettert, in einem fantastischen Zauberreich, so wird er glauben, dies Reich gehöre auch in sein Leben hinein und sei eigentlich der wunderbar herrlichste Teil desselben.*“

¹⁸ (JAPP: 1992, p.70)

_____. *Trio em Lá Menor*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. II. Disponível em: A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>

CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. In: *Dicionários de Filósofos*. Trad. CABRAL, Álvaro e Revisão ROHDEN, Valerio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

CESAROTTO, Oscar. *Contos Sinistros, E.T.A. Hoffmann. No olho do outro*. 1ª edição. São Paulo: Ed. Max Limonad Ltda, 1987.

FADEL, Natália Corrêa Porto Sanches. *A eterna busca da Verdade em Die Lehrlinge zu Saïs, de Novalis*. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum/site/images/pdf/ed2010.1/03_Fadel_Natalia_A_eterna_busca_da_verdade.pdf

GÜNZEL, Klaus. E.T.A. Hoffmann. *Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten*. Düsseldorf: Claassen Verlag GmbH, 1979.

HOFFMANN, E.T.A. *Autobiografische Musikalische und vermischte Schriften*. Org.: HÜRLIMANN, Martin. Zürich: Atlantis Verlag, 1946.

_____. *Das Sanctus*. In: *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 2, Berlin 1963, S. 509-530. Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20005074673> - Lizenz: Gemeinfrei

_____. *Der Baron von B.* In: *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 3, Berlin 1963, S. 295-309. Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20005075254> - Lizenz: Gemeinfrei

_____. *Der Musikfeind*. In: *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 1, Berlin 1963, S. 437-447. Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20005074592> - Lizenz: Gemeinfrei

_____. *Der Kampf der Sängers*. In: *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 3, Berlin 1963, S. 344-403. Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20005075033> - Lizenz: Gemeinfrei

_____. *Die Fermate*. In: *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 3, Berlin 1963, S. 73-97. Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20005074940> - Lizenz: Gemeinfrei

_____. *Don Juan*. In: *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 1, Berlin 1963, S. 131-147. Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20005074312> - Lizenz: Gemeinfrei

_____. *Jacques Callot*. In: *Fantasiestücke in Callots Manier*. *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 1, Berlin 1963, S. 344-403. Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20005075033> - Lizenz: Gemeinfrei

_____. *Rat Krespel*. In: *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 3, Berlin 1963, S. 39-67. Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20005074924> - Lizenz: Gemeinfrei

_____. *Ritter Gluck*. In: *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 1, Berlin 1963, S. 64-78. Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20005074231> - Lizenz: Gemeinfrei

_____. *Serapion und das Serapiontische Prinzip*. In: *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 3, Berlin 1963, S. 67-73. Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20005074932> - Lizenz: Gemeinfrei

HOHOFF, Ulrich. *E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann. Textkritik-Edition-Kommentar*. Berlin; Nova York: De Gruyter, 1988. (p.301)

JAPP, Uwe. *Das Serapiontische Prinzip*. In: E.T.A.Hoffmann. Org. ARNOLD, Heinz Ludwig. *Zeitschrift für Literatur*. Sonderband, München: Ed. Text + Kritik, 1992 (p.62-75).

LEYENDECKER, Ulrich. *E.T.A. Hoffmann als Komponist*. In: *Zeitschrift für Literatur*. Sonderband E.T.A. Hoffmann. Herausgeb.: ARNOLD, Heinz L. München: Text + Kritik, 1992 (p.138-148).

KAWANO, Marta. *E.T.A. Hoffmann, Honoré de Balzac e a figura do artista*. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, USP, São Paulo: 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/079.htm>

KLAND, Regina. *Das Serapiontische Prinzip – theoretische Ansätze einer Erzählweise und Philosophie*. In: Intermedialität und Synesthesie in der Literatur der Romantik. Projekt an der Ludwig Maximilians Universität München – Leitung: HUBER, Prof. Dr. Martin und KRUNIC, Dr. Danica. Goethezeitportal.de (16.01.2003)

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LOPEZ, José Sánchez. *Cuentos de Música e Músicos*. Ed. e Trad. LOPEZ, José Sánchez. Akal, Madrid, 2003.

MOSER, Walter. *As Relações entre as Artes. Por uma arqueologia da intermedialidade*. In: *Aletria* – p. 42-65. jul-dez-2006. Disponível em : <http://www.letras.ufmg.br/poslit>

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg [1798]. *Os Discípulos em Saís*. Trad. BRUHEIN, Luis. Lisboa: Hiena Editora, 1989.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. *Adorno em doze notas: A dialética da tradição*. In: OLIVEIRA, Ana Lúcia M. *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 56-70.

_____. "Música e poesia na pauta das musas". In: FAGUNDES, Igor (org.). *Manuel Antônio de Castro: o silêncio do pensador*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2011. [prelo].

PINHEIRO, Paulo. *Poesia e Filosofia em Platão: A noção do entusiasmo poético*. In: *Anais de Filosofia Clássica*, vol. 2 n°4, 2008.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2000.

_____. *Íon ou sobre a Ilíada, gênero probatório*. Tradução de Victor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquérito Ltda, 1988.

RENNER, Hans. *Reclams Kammermusik-Führer*. Stuttgart: Ed. Philipp Reclam Jun, 1980.

ROSEN, Charles. In: *A Geração Romântica* Trad. Seincman, Eduardo. S.Paulo: Edusp, 2000.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantik. Eine Deutsche Affäre*. Carl Hanser Verlag, München: 2007 (p.51-199)

SEGEBRECHT, Wulf. *Heterogenität und Integration bei E.T.A. Hoffmann*. In: *Romantik heute* Friedrich Schlegel Novalis E.T.A.Hoffmann Ludwig Tieck. Bonn – Bad Godesberg: Inter Nationes, 1972 (p.48-59).

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. *Literatura, Música e o “Trio em Lá Menor”*. Revista Matraca n.23, Rio de Janeiro: 2008. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraca/matraca23/arqs/matraca23a10.pdf>

VONESSEN, Renate. *Novalis' Naturbetrachtungen in den Lehrlingen zu Saís*. In: *Marburger Forum. Beiträge zur geistigen Situation der Gegenwart* Jg.7 (2006), Heft 2. Disponível em: http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2006-2/RVon_N.htm

WULF, Christoph. O Ouvido. In: *Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*. Nr. 9. São Paulo: março de 2007. Disponível em: http://www.revista.cisc.org.br/_ghrebh9/artigo.php?dir=artigos&id=WulfPort

VOLOBUEF, Karin. *Novalis e a natureza: uma leitura de Os Discípulos em Saís, sob a ótica de Rousseau*. Outra Travessia – Revista de Pós-Graduação em Literatura UFSC. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/11985>