

E.T.A. HOFFMANN E JACQUES CALLOT: A FICÇÃO DA IMAGEM

Karin Volobuef
 (UNESP-Araraquara)¹

RESUMO: E. T. A. Hoffmann escreveu vários contos de fadas, entre os quais "Princesa Brambilla" (1821), que se destaca devido a sua dimensão pictórica: a narrativa foi publicada juntamente com oito ilustrações de Carl Friedrich Thiele, as quais foram elaboradas a partir de gravuras originalmente feitas pelo francês Jacques Callot. Enquanto as imagens de Callot retratam figuras do teatro italiano da *Commedia dell'Arte*, as de Thiele acompanham o enredo da narrativa, representando os personagens de Hoffmann, que se fantasiam para mergulhar no carnaval de Roma. As fantasias e máscaras usadas pelos personagens, porém, não garantem simplesmente o anonimato daqueles que as vestem para se divertir incógnitos; mais do que isso, elas criam duplicidade de sentidos e de identidade, e fazem com que planos narrativos e referências artísticas se sobreponham, criando um efeito semelhante ao do conjunto polifônico de uma orquestra (metáfora inclusive insinuada no próprio subtítulo, em que a narrativa é denominada de *Capriccio*).

¹ Professora do Departamento de Letras Modernas e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de Araraquara/ SP-Brasil . CEP 14800-901 volobuef@uol.com.br

PALAVRAS-CHAVE: E. T. A. Hoffmann; "Princesa Brambilla"; polifonia; Jacques Callot; *Commedia dell'Arte*

ABSTRACT: Hoffmann wrote several fairy tales, including "Princess Brambilla" (1821), which has an remarkable pictorial component: when it was published, the text went along with eight illustrations by Carl Friedrich Thiele, which were derived from original prints made by the Frenchman Jacques Callot. While Callot images portray the Italian theater of the *Commedia dell'Arte*, Thiele's works follow the plot of the narrative, representing the characters of Hoffmann, who disguise themselves because of the carnival that is taking place in Rome. The costumes and masks worn by the characters however do not ensure them full secrecy. Instead of a complete undercover, they lead to double meanings and double identities so that narrative levels and artistic references overlap and create an effect similar to a set of a polyphonic orchestra (which is a metaphor implied in the very subtitle, where the narrative is called a *Capriccio*).

KEYWORDS: E. T. A. Hoffmann; "Princess Brambilla"; polyphony; Jacques Callot; *Commedia dell'Arte*

E. T. A. Hoffmann (1776-1822) nunca realizou o desejo de conhecer a Itália - que conhecia detalhadamente por meio de obras artísticas e descrições que lhe chegavam às mãos. Nesse sentido, merecem especial menção as peças de Carlo Gozzi (1720-1806) e as gravuras de Jacques Callot (1592-1635).

Ao escrever "Princesa Brambilla - um *capriccio* segundo Jacques Callot" (1821), Hoffmann amparou-se especialmente nas imagens que Callot reuniu em **Balli di Sfessania** (1616-1620), composta por 24 gravuras representando personagens da *Commedia dell'Arte*. Essas gravuras mostram em geral duas figuras interagindo entre si no primeiro plano e, no fundo, um cenário local com personagens e construções da Itália.

A importância e caráter paradigmático de Jacques Callot na verdade foram sublinhados por E. T. A. Hoffmann em diversas

de suas obras. O livro de estreia de Hoffmann (em que ele reuniu narrativas curtas, algumas das quais já antes publicadas em revistas) foi a antologia de contos **Quadros de fantasia à maneira de Callot** (2 vols.: 1814 e 1815), em que a homenagem ao artista francês já está no próprio título. Mais tarde, o conto "Princesa Brambilla" reforça a homenagem e vai além: a narrativa veio a lume acompanhada de oito ilustrações, elaboradas com base em figuras correspondentes do pintor.

Conforme mais tarde divulgado por Julius Eduard Hitzig (FELDGES e STADLER, 1986, p. 121), Hoffmann ganhou de presente de aniversário (em 24.01.1820) de seu amigo David Ferdinand Koreff um exemplar da **Balli di Sfessania**. Quando Hoffmann publicou em 1821 seu conto "Princesa Brambilla", o texto saiu acompanhado de 8 estampas em cobre, elaboradas por Carl Friedrich Thiele, que reproduziu as imagens principais de Callot mas excluiu o cenário de fundo, apoiando as figuras geralmente em uma plataforma redonda e sem decorações. Além disso, Thiele inverteu as imagens, o que já chegou a ser interpretado como intencional (em decorrência de uma suposta instrução do próprio Hoffmann) para indicar a inversão de perspectiva que domina a narrativa "Princesa Brambilla". Tal hipótese, no entanto, carece de comprovação para ser aceita sem maiores discussões (FELDGES e STADLER, 1986, p. 121).

Compare-se, a título de exemplo, um par de gravuras.

Independentemente de essa inversão ter sido ou não planejada por Hoffmann, é inquestionável que a produção do romântico alemão dialogou em larga escala com a obra de Callot - assim como a de outros pintores e compositores. Aliás, diga-se de passagem, é reconhecida sua retomada de numerosas produções dos campos da pintura, música e literatura, podendo-se mencionar, a título de exemplo, os contos "A Corte de Artur" ["Der Artushof"], "Doge e dogesa" ["Doge und Dogaresse"] e "A fermata" ["Die Fermate"], que têm seu cordão umbilical ligado à pintura e música.



Jacques Callot - **Balli di Sfessania** n° 10 - "Signora Lucia e Trastullo"

As imagens de **Balli di Sfessania** - ou danças de Sfessania -, elas interessaram a Hoffmann devido a um conjunto de características que mostram especial afinidade com suas próprias intenções e preocupações. Ora, Callot foi buscar nos divertimentos populares de rua o tema para suas imagens, a partir das quais explora atitudes irreverentes e até agressivas (duelo armado), que muitas vezes incluem posturas e gestos obscenos.

Essa perspectiva zombeteira e provocativa veio ao encontro do intuito hoffmanniano de desestabilizar as certezas do público leitor médio e estimular-lhe o senso crítico. Recorrendo ao cômico e grotesco, ao inusitado e exótico, ao exagerado e desproporcional, o escritor escreveu o conto "Princesa Brambilla" de modo a colocar em xeque a noção de uma realidade uniforme e conhecida, segura e incontestável.



Hoffmann - "Princesa Brambilla" (1979, folha entre p. 304 e p. 305)

Afinal em "Princesa Brambilla" Hoffmann contrapõe, tal como também fez em outras obras, o mundo prático dos afazeres cotidianos ao mundo da sensibilidade e imaginação artísticas. Giglio Fava e Giacinta - um ator e uma costureira - são arrebatados de suas preocupações diárias (como a necessidade de pagar o aluguel) e passam a viver papéis (não *representar* papéis) de príncipe e princesa em uma esfera somente acessível aos verdadeiramente dotados de percepção e criatividade artísticas.

Quando Hoffmann escolheu para subtítulo o termo "*Capriccio*" (para o qual também chamou a atenção no prefácio), pretendeu sinalizar que seu texto deveria ser lido de modo específico. Ora, o termo é oriundo da música e da pintura, onde circunscreve uma vertente anticlássica, mais especificamente a maneirista. Giorgio Vasari (1511-1574) - historiador da arte renascentista na Itália e autor de **Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos italianos** (1550) - utilizou-o no século XVI para designar obras "caprichosas" ou peculiares, que se subtraíam às normas da Antigüidade (FELDGES e STADLER, 1986, p. 123). Seja na música, seja na pintura, *Capriccio* designa a obra que não se encontra moldada segundo as formas usuais e reputadas, mas segundo os impulsos e extravagâncias da fantasia de seu criador.

Nesse sentido, uma imagem que poderia servir de exemplo da forma do *Capriccio* seria o labirinto, o qual inclusive também deixa entrever seu caráter maneirista (FELDGES e STADLER, 1986, p. 124). É digno de nota o fato de que, a despeito de sua aparente irregularidade e profusão de contornos e subdivisões, tanto o labirinto quanto um *Capriccio* possuem um princípio de ordenação próprio, que pode não revelar-se imediatamente ao expectador, mas que mesmo assim preserva seu centro referencial, que o organiza e lhe confere sua unidade.

Esse caráter "caprichoso" de "Princesa Brambilla", hoje reconhecido como elemento fundamental de sua constituição estética, no século XIX valeu a Hoffmann diversas críticas às vezes

bastante contundentes - inclusive da parte de um autor como Jean Paul (apud FELDGES e STADLER, 1986, p. 115), que considerou o conto um desvario sem limites e um festival de beladona².

E mesmo o elogio de Heinrich Heine - na terceira de suas **Cartas de Berlim**, de 1822 - não consegue esconder um certo tom de censura ou menosprezo:

Prinzessin Brambillo [!] ist eine gar köstliche Schöne, und wem diese durch ihre Wunderlichkeit nicht den Kopf schwindlicht macht, der hat gar keinen Kopf (apud FELDGES e STADLER, 1986, p. 115)

Princesa Brambillo [sic] é uma beldade bastante adorável, e aquele que não ficar com a cabeça zozna diante das extravagâncias dela, não tem cabeça

Essa "vertigem" sentida por Heine nada mais é do que a estupefação diante da ousadia formal e temática de Hoffmann, que orquestrou uma complexa concatenação de elementos artísticos.

Antes de mais nada, é preciso lembrar que Hoffmann sempre desejou ir à Itália, mas nunca conseguiu realizar esse sonho. Portanto, ele nunca *viu* as paisagens e tipos humanos que retratou em "Princesa Brambilla". O acesso *visual* à Itália foi mediado especialmente pelas gravuras de Callot (SCHMIDT, 1999, p. 51). No entanto, ao transpor as imagens para o livro de "Princesa Brambilla", não as copiou pura e simplesmente. Seu propósito não foi ceder o lugar a Callot, mas transmitir a "leitura" que fez de Callot.

Lembremos que Hoffmann selecionou apenas oito das vinte e quatro pranchas de **Balli di Sfessania**. Conforme já comentado acima, as figuras de Callot são invertidas (ou viradas ao avesso) e subtraídas de seu cenário original. Enquanto o gravurista francês mostra corpos em ação num cenário igualmente vívido, as páginas do prosador alemão ostentam imagens cujo movimento parece

² Erva venenosa.

solidificado em bronze ou rocha. Em lugar de vida pulsante, uma idealização artística, tal como a fixada pela escultura. Em outras palavras, a *Commedia dell'Arte* de Callot é vibrante e contextualizada; a de Hoffmann é "comédia" no sentido de *representação* ou *fingimento* da realidade, tornada abstrata. Assim como o enredo de "Princesa Brambilla" é moldado pelas fantasias e ilusões do carnaval, a Itália de Hoffmann substancializa-se apenas como "imagem", aparência idealizada (que pode ser mera ilusão).

Ainda é relevante o fato de que as imagens que acompanham o conto praticamente expurgam o ingrediente escatológico e lascivo das diversões carnavalescas de rua mostradas nas gravuras originais (KREMER, 1995, p. 17). Enquanto o carnaval de Callot está imbuído do riso popular e de um grotesco semelhante ao que encontramos nas páginas de François Rabelais (**Gargantua e Pantagruel** - 1532), Hoffmann explora o riso mais próximo da ironia ou do humor do séc. XIX, afastando-se também do tipo de grotesco descrito por Bakhtin.

Assim, ao invés de um grotesco que acentua o baixo-ventre (com imagens relacionadas ao sexo e aos excrementos), em Hoffmann encontramos um grotesco menos preocupado com representações fâlicas, dejetos orgânicos ou outros aspectos do funcionamento do corpo. Esse "grotesco romântico" distingue-se especialmente pelo forte caráter ambivalente: ele conserva um lado demoníaco, perverso, asqueroso, temível, mas emparelha-o com seu extremo oposto: a esfera do sublime. Em outras palavras, o grotesco de Hoffmann e outros românticos - e mais tarde descrito por Victor Hugo em seu prefácio ao **Cromwell** (1827) - emerge da dicotomia, do contraste, da concatenação entre opostos. O grotesco e o Romantismo dão-se as mãos e em boa parte identificam-se. O belo, na concepção romântica, é essencialmente heterogêneo e multifacetado - e, como tal, grotesco.

Como resultado, o carnaval em Hoffmann serve-se do efeito de estranhamento, explorando em primeira linha os motivos da

máscara, da metamorfose, da troca de identidade, do duplo (ou *Doppelgänger*). Hoffmann ocupou-se do carnaval porque este tematicamente é propício à composição de um todo heterogêneo, em que o conhecido ganha ares de desconhecido, a realidade não é unívoca, e a noção de identidade desestabiliza-se.

E, conforme já apontou Olaf Schmidt (1999, p. 52, 56), se as gravuras de **Balli di Sfessania** serviram de estímulo criativo para Hoffmann, "Princesa Brambilla" por sua vez trouxe novos sentidos às imagens de Callot. Além de proceder a um recorte específico (utilizando apenas 8 das 24 imagens), o romântico alemão ordenou as gravuras selecionadas em uma nova ordem, atribuindo-lhe coerência e interligação. Ou seja, as imagens independentes tornam-se ilustrações: à medida que o enredo ficcional alinhava os quadros inicialmente soltos ou desconectos entre si. Fora isso, figuras que em Callot remetem a figuras diferentes, em Hoffmann retratam os mesmos personagens - o casal de enamorados Giglio e Giacinta.

Veja-se o quadro de equivalências entre as imagens:

- " Scapino e Capitano Zerbino - nº 14 em **Balli di Sfessania** - nº 1 em "Princesa Brambilla"
- " Capitano Cerimonia e Signora Lavinia - nº 17 em **Balli di Sfessania** - nº 2 em "Princesa Brambilla"
- " Riciulina e Metztn - nº 19 em **Balli di Sfessania** - nº 3 em "Princesa Brambilla"
- " Franca Trippa e Fritellino - nº 2 em **Balli di Sfessania** - nº 4 em "Princesa Brambilla"
- " Fracischina e Gian Farina - nº 9 em **Balli di Sfessania** - nº 5 em "Princesa Brambilla"
- " Taglia Cantoni e Fracasso - nº 7 em **Balli di Sfessania** - nº 6 em "Princesa Brambilla"
- " Pulliciniello e Signora Lucretia - nº 15 em **Balli di Sfessania** - nº 7 em "Princesa Brambilla"

- " Signora Lucia e Trastullo - nº 10 em **Balli di Sfessania** - nº 8 em "Princesa Brambilla"

Quanto à "Princesa Brambilla", Olaf Schmidt (1999, p. 54) considera que as imagens de Callot em certa medida tornaram-se supérfluas, já que o texto é compreensível independentemente das imagens. No entanto, além de proverem o estímulo visual e, com isso, moldarem aos olhos do leitor a imagem da Itália tal como Hoffmann a via, as gravuras completam ainda a dualidade intrínseca ao texto. Assim, "Princesa Brambilla" contrapõe a Itália e o "Urdarland", o "eu" e o "segundo eu" de Giglio, as duas figuras retratadas por Callot, texto e imagem.

Por meio dessa labiríntica duplicidade, reforça-se a mescla de gêneros e formas artísticas - tão própria do Romantismo. Cada um desses aspectos constitui-se como parte ou fragmento que necessita da outra para complementar-se. Imagem e texto são heterogêneos entre si, mas formam um conjunto que representa o anseio romântico pela totalidade, pela universalidade infinita.

A oposição e, ao mesmo tempo, a complementaridade entre imagem e texto fazem lembrar das palavras³ do personagem Celionati (HOFFMANN, 1979, p. 324) em "Princesa Brambilla", quando ele sugere que Giacinta poderia ser vista como a fantasia que dá asas ao humor: sem a fantasia o humor não conseguiria erguer-se às alturas, mas, sem o humor, a fantasia por sua vez não teria corpo e simplesmente seria dispersa pelo vento.

Imagem e texto polarizam e complementam-se em um jogo de recíproco espelhamento. Nenhum desses dois planos esgota-se em si mesmo, entrelaçando-se continuamente com outras esferas de significação e criando uma polifonia de narrativa literária, teatro, música e arte pictórica. Ligados às instâncias da observação e

³ “[...] ich könnte sagen, du sieist die Fantasie, deren Flügel erst der Humor bedürfe um sich emporzuschwingen, aber ohne den Körper des Humors wärst du nichts, [sic] als Flügel und verschwebtest, ein Spiel der Winde, in den Lüften.”

pensamento, imagem e texto fortalecem um ao outro, mediados pela força da imaginação.

Para concluir, podemos dizer que a visita de Giglio e Giacinta à fonte primordial da "Urdaquelle" fez com que eles alcançassem o auto-conhecimento e selassem um pacto com o mundo da fantasia. O caprichoso labirinto "Princesa Brambilla" é um convite ao leitor para que faça o mesmo.

Referências bibliográficas

BACHTIN, Michail. Die groteske Gestalt des Leibes. In: BEST, Otto (Ed.). **Das Groteske in der Dichtung**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980. (Wege der Forschung, 394). p. 195-202.

FELDGES, Brigitte STADLER Ulrich. E. T. A. **Hoffmann. Epoche - Werk - Wirkung**. München: C. H. Beck, 1986.

HOFFMANN, E. T. A. Prinzessin Brambilla. In: _____. **Späte Werke**. Posfácio de Walter Müller-Seidel e notas de Wulf Segebrecht. München: Winkler, 1979. p. 209-326.

KREMER, Detlef Literarischer Karneval. Groteske Motive in E. T. A. Hoffmanns 'Prinzessin Brambilla' **E.T.A.Hoffmann-Jahrbuch**. Berlin, v. 3, p. 15-30, 1995.

SCHMIDT, Olaf. "Die Wundernadel des Meisters" - Zum Bild-Text-Verhältnis in E. T. A. Hoffmanns Capriccio "Prinzessin Brambilla". **E.T.A.Hoffmann-Jahrbuch**. Berlin, v. 7, p. 50-62, 1999.

