

FIGURAS DA COMÉDIA - EM PROSA

Karin Volobuef

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Resumo: O gravurista francês Jacques Callot (1592-1635) representou personagens da *Commedia dell'Arte* em sua obra *Balli di Sfessania* (1616-1620), composta por 24 gravuras. Essas imagens caracterizam-se por mostrar personagens em movimento, tendo ao fundo cenas da realidade italiana. O romântico alemão E. T. A. Hoffmann (1776-1822) inseriu em seus contos e romances muitos elementos que remetem às obras tanto de outros escritores como de pintores e músicos. Callot foi visitado por Hoffmann em diversas de suas publicações, entre elas o conto “Princesa Brambilla” (1821), que traz oito imagens diretamente elaboradas a partir do modelo de Callot em *Balli di Sfessania*. Essas gravuras, porém, não significam meras “ilustrações” à história. Mais do que isso, as imagens mostram como Hoffmann interpretava as figuras de Callot e como elas sintetizaram a relação do escritor com a Itália (país que sempre desejou, mas nunca conseguiu visitar) e com a arte pictórica.

Palavras-Chave: Jacques Callot, *Balli di Sfessania*, E. T. A. Hoffmann, Princesa Brambilla, Literatura e Imagem, Itália.

Resumen: Figuras de la comedia - en prosa. El ilustrador francés Jacques Callot (1592-1635) representó personajes de la *Commedia dell'Arte* en su obra *Balli di Sfessania* (1616-1620), compuesta por 24 figuras. Esas imágenes se caracterizan por mostrar personajes en movimiento, teniendo al fondo escenas de la realidad italiana. El romántico alemán E. T. A. Hoffmann (1776-1822) insirió en sus cuentos y romances muchos elementos que remiten a las obras tanto de otros escritores como de pintores y músicos. Callot fue visitado por por Hoffmann en varias de sus publicaciones, entre ellas el cuento “Princesa Brambilla” (1821), que posee ocho imágenes directamente elaboradas a partir del modelo de Callot en *Balli di Sfessania*. Esas imágenes, sin embargo, no representan meras “ilustraciones” con respecto a la historia. Mucho más que ello, las imágenes demuestran como Hoffmann interpretaba las figuras de Callot y, como ellas sintetizaron la relación del escritor con Italia (país que siempre deseó, pero nunca logró visitarlo) y con el arte pictórica.

Palabras-Clave: Jacques Callot; *Balli di Sfessania*; E. T. A. Hoffmann; Princesa Brambilla; Literatura e Imagen; Itália

Figuras de Callot

O gravurista Jacques Callot (1592-1635 – nasceu e morreu em Nancy) é um artista que ficou conhecido por suas litografias – processo pelo qual um artista imprime sobre papel um desenho realizado com tinta de graxa sobre placa de metal ou calcário. Muitas

das obras de Callot saíram reunidas em séries como a dos *Indigentes*, das *Misérias da Guerra*, dos *Suplícios* (vide anexo).

Callot viveu durante vários anos na Itália, onde criou a obra *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 mostrando personagens e construções da Itália. Callot elaborou as imagens em 1622 após retornar de Florença, recordando nelas a comédia italiana que fora muito valorizada durante o período do duque Cosimo II.

Callot e Hoffmann

A importância e caráter paradigmático de Jacques Callot 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* [*Fantasiestücke in Callots Manier*] (2 vols.: 1814 e 1815), em que a homenagem ao artista francês já está no próprio título. Mais tarde, o conto “Princesa Brambilla. Um Capriccio segundo Jacques Callot” [“Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot”] (1821) 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).

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



Jacques Callot - *Balli di Sfessania* n° 23 – “Franca Trippa e Fritellino”



Hoffmann - “Princesa Brambilla” (1979, p. 241)

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.

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.

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 anti-clássica, 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 beladona¹.

E mesmo o elogio de Heinrich Heine – na terceira de suas *Cartas de Berlim* [*Briefe aus Berlin*], 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 zonga 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,

¹ Erva venenosa.

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 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 fálicas, 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, o romântico alemão ordenou as oito gravuras selecionadas em uma nova ordem, atribuindo-lhe coerência e interligação, à medida que o enredo ficcional alinhava os quadros inicialmente independentes.

- Scapino e Capitano Zerbino – nº 12 em *Balli di Sfessania* – nº 1 em “Princesa Brambilla”
- Capitano Cerimonia e Signora Lavinia – nº 3 em *Balli di Sfessania* – nº 2 em “Princesa Brambilla”
- Riciulina e Metzlin – nº 8 em *Balli di Sfessania* – nº 3 em “Princesa Brambilla”
- Franca Trippa e Fritellino – nº 23 em *Balli di Sfessania* – nº 4 em “Princesa Brambilla”
- Fracischina e Gian Farina – nº 17 em *Balli di Sfessania* – nº 5 em “Princesa Brambilla”
- Taglia Cantoni e Fracasso – nº 24 em *Balli di Sfessania* – nº 6 em “Princesa Brambilla”
- Scapino e Capitano Zerbino – nº 9 em *Balli di Sfessania* – nº 7 em “Princesa Brambilla”

- Pulliciniello e Signora Lucretia – nº 21 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 que **Hoffmann tinha em mente**, 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 faz lembrar das palavras² 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. Ligados às instâncias da observação e pensamento, eles fortalecem um ao outro, mediados pela força da imaginação.

Para concluir, podemos dizer que a visita de Giglio e Giacinta à fonte primordial da “Urdarquelle” 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

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.

ANEXO

Gravura da série *Indigentes*: “Mendigo de muletas, visto de costas”.

Gravura da série *Misérias da Guerra*: “Execuções em massa”.

Recebido em: 15 de março de 2012.

Aceito em: 27 de abril de 2012.

² “[...] ich könnte sagen, du seiest 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.”