

**unesp**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara - SP**

DANIEL MORAES GREGORES

# **E. T. A. HOFFMANN E O GÊNIO DE JOHANNES KREISLER**



ARARAQUARA/SP  
2018

DANIEL MORAES GREGORES

# **E. T. A. HOFFMANN E O GÊNIO DE JOHANNES KREISLER**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** História Literária e Crítica

**Orientador:** Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Karin Volobuef

**Bolsa:** CNPq

ARARAQUARA/ SP  
2018

Gregores, Daniel  
E. T. A. Hoffmann e o gênio de Johannes Kreisler  
/ Daniel Gregores – 2018  
67 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita  
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus  
Araraquara)

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Karin Volobuef

1. Gênio. 2. Imaginação. 3. Johannes Kreisler. 4.  
Gato Murr. 5. E. T. A. Hoffmann. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado com os  
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

**DANIEL MORAES GREGORES**

# **E. T. A. HOFFMANN E O GÊNIO DE JOHANNES KREISLER**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** História Literária e Crítica

**Orientador:** Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Karin Volobuef

**Bolsa:** CNPq

Data da defesa: 26/04/2018

## **MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador:** Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Karin Volobuef  
UNESP/FCLAr.

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Márcio Scheel  
UNESP/IBILCE.

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle  
USP/FFLCH.

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
**UNESP – Campus de Araraquara**

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, David e Denise,

À minha esposa, Vivian,

À minha orientadora, Karin Volobuef,

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas,

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos,

E a Joel Moraes da Silva.

Por todo apoio, incentivo, compreensão e contribuição para meu percurso e formação.

Ao CNPq, pelo auxílio financeiro.

## RESUMO

O presente estudo propõe-se a analisar o personagem literário Johannes Kreisler, do escritor alemão E. T. A. Hoffmann, segundo sua ocorrência no romance *Lebensansichten des Katers Murr*, sob a luz do entendimento da ideia do gênio de acordo com a reflexão de diferentes autores (filósofos, teólogos, escritores e críticos de maneira geral) de Inglaterra, França e Alemanha que se ocuparam da questão entre fins do século XVII e o princípio do século XIX na Europa. Sem desconsiderar os ecos e a influência da Antiguidade no que tange ao gênio, este recorte histórico se justifica por permitir que sejam explicitadas as diferentes tonalidades de que se reveste o entendimento acerca do conceito durante o período, assim como por possibilitar distinguir as características que mais fortemente marcarão a compreensão romântica do termo de um modo geral. A hipótese de trabalho frente ao fenômeno que primeiramente nos chama atenção, a influência exercida pelo personagem literário Kreisler sobre alguns dos principais expoentes do romantismo musical europeu no século XIX, levanta a questão de que, para além da identificação pela temática musical propriamente dita, talvez a confluência de um ideal de gênio romântico na caracterização do personagem literário seja determinante na influência exercida pelo *Kapellmeister* Kreisler.

**Palavras-chave:** Gênio; imaginação; Johannes Kreisler; Gato Murr; E. T. A. Hoffmann.

## ABSTRACT

The present work aims at analyzing the literary character Johannes Kreisler, from the German writer E. T. A. Hoffmann, in its appearance in the novel *Lebensansichten des Katers Murr*, according to the understanding of the idea of genius from different authors (philosophers, theologians, writers and critics in general) of England, France and Germany who addressed their efforts to the discussion of the concept between the end of the 17<sup>th</sup> century and the beginning of the 19<sup>th</sup> century in Europe. Without disregarding the echoes and the influence of Classic Antiquity to the concept of genius, this approach through means of this historic time justifies itself by allowing the varied colors concerning the understanding of the concept during the period to be made explicit and also by allowing the traits which are going to be a mark to the wide romantic comprehension of the term to be specified. The research hypothesis in face of the phenomenon that first calls our attention, namely the influence exerted by the literary character Kreisler upon some of the most noticeable figures of musical Romanticism in Europe during the 19<sup>th</sup> century, brings up the question that perhaps, beyond the relation to the musical thematic, a confluence of an ideal of romantic genius in the occurrence of the literary character may be determining to the influence exerted by the *Kapellmeister* Kreisler.

**Keywords:** Genius; imagination; Johannes Kreisler; Tomcat Murr; E. T. A. Hoffmann.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>Da motivação e inspiração .....</b>	<b>9</b>
<b>Do vislumbre do percurso e de seus limites .....</b>	<b>13</b>
<b>I – A NOÇÃO DE GÊNIO E SUAS IMPLICAÇÕES .....</b>	<b>14</b>
<b>1. Da arte e da imaginação .....</b>	<b>14</b>
<b>2. Do gênio no século das Luzes .....</b>	<b>23</b>
<b>3. Do gênio original .....</b>	<b>32</b>
<b>II – TRAÇOS DO <i>KAPPELLMEISTER</i> DE HOFFMANN .....</b>	<b>41</b>
<b>III – O GÊNIO DE JOHANNES KREISLER .....</b>	<b>50</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>59</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>64</b>

## INTRODUÇÃO

### Da motivação e inspiração

É possível afirmar que ao se pensar na obra do autor alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), é aos seus contos fantásticos que com frequência se é primeiramente remetido. Seja em seus contos de horror ou não, é possível distinguir claramente, na obra literária de Hoffmann como um todo, temas que lhe são particularmente caros e que dão indicações da versatilidade artística do próprio escritor alemão. Como aponta Volobuef (1994), ele foi desenhista, pintor, diretor de teatro, maestro, compositor e crítico musical. O desenho, a pintura e a referência a artistas deste campo admirados pelo próprio autor, talvez só percam em termos de atenção e recorrência ao longo de sua obra para outra arte muito admirada por Hoffmann: a música.

Assim como em terreno da ilustração e do desenho podemos citar a inspiração e referência ao ilustrador e gravador francês Jacques Callot (1592-1635), podemos, por sua vez, no campo da música, citar a “homenagem” a Christoph Willibald (von) Gluck (1714-1787), no conto *Ritter Gluck*, além, evidentemente, do indício concreto da profunda admiração de Hoffmann por outro grande nome da música: Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Não só a adoção de “Amadeus” ao nome – antes, E. T. Wilhelm Hoffmann –, como também o conto *Don Juan*, na linha de seus escritos literários que tratam mais propriamente do fenômeno musical, atestam esta admiração. Além destes, uma considerável porção de seus contos e novelas atribui papel de destaque à música e à temática musical.

Apesar da tentativa infrutífera do também compositor alemão Hans Pfitzner (1869-1949) de ressuscitar a ópera de Hoffmann de 1816, *Undine*, o escritor alemão, genuíno amante da arte musical, foi também músico notável, como nos diz Carpeaux (2001, p.215). Muitas referências a composições e obras musicais presentes em seus escritos literários são referências diretas a obras reais de sua própria autoria. O interesse e a dedicação à música são nele anteriores ao trilhar literário – e o mesmo se dá com sua atuação com a crítica musical.

Sobretudo em função de suas resenhas críticas da obra de Beethoven (1770-1827), Hoffmann ocupa papel histórico notadamente relevante enquanto crítico musical. Apesar de não ter vivido o bastante a ponto de testemunhar as derradeiras obras do mestre surdo, como, por exemplo, os cinco últimos quartetos, Hoffmann adianta a valorização de obras que se colocavam à frente de seu tempo e que tiveram pouca compreensão pelos contemporâneos de

uma maneira geral. “Os contemporâneos ficavam estupefatos; e não só eles. O século XIX inteiro, com exceção de certos conhecedores, considerava as últimas obras de Beethoven como esquisitas, se não incompreensíveis” (CARPEAUX, 2001, p.205). Além disso, como nos diz Vermes (2007, p.14), Hoffmann é um dos principais responsáveis pela mudança significativa pela qual a crítica musical passa na virada do século XIX, influenciando diretamente a produção crítica de Robert Schumann (1810-1856):

Um dos principais artífices dessa mudança é Hoffmann, e Schumann será um de seus seguidores, numa crítica expressa como literatura e empenhada em defender a música do filistinismo burguês, amparada na linhagem musical dos “grandes mestres do passado” e projetada para o futuro na defesa dos compositores da nova escola romântica.

É a partir da crítica musical dos dois autores que Carl Dahlhaus (1928-1989), por exemplo, trabalhará mais tarde com o conceito de “música absoluta” (VERMES, 2007, p.15).

Duas das obras de crítica de Hoffmann são rearranjadas para a publicação em *Fantasiestücke in Callots Manier*, de 1814, na seção intitulada “Kreisleriana”. Como aponta Kawano (2012, p.108), trata-se de registro intermediário entre o literário e o crítico. Segundo Volobuef (2004, p.28): “Esse tipo de obra predomina no início da carreira literária de Hoffmann e, no fundo, representa sua transformação de crítico musical em literato.” De fato, o percurso empreendido por Hoffmann aponta na direção da paulatina mudança e transformação do músico em literato, em que o crítico musical representaria situação intermediária e as obras de *Kreisleriana*, por exemplo, situação de limiar entre crítica musical e literatura.

É dos escritos musicais que surge um personagem de relevo para sua obra literária: o *Kapellmeister* Johannes Kreisler. É ele quem inspira o nome da seção de abertura de *Fantasiestücke*. Figura impressionante, marcada pelas mudanças bruscas, sem modulação, de um estado de ânimo para outro, Kreisler surge numa importante publicação de crítica musical da época, o *Allgemeine musicalische Zeitung*, em *Johannes Kreisler, des Kapellmeister, musicalischen Leiden* (KAWANO, 2012, p.110). Além dos textos das *Kreisleriana*, o maestro e compositor hoffmanniano figurará em outras obras como *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* e, num vislumbre de sua biografia, em **Lebensansichten des Katers Murr**<sup>1</sup>. Ele é tido, como nos diz Barbosa (2005, p.142-3), como o mais bem elaborado personagem de Hoffmann segundo a crítica.

<sup>1</sup> O título completo da obra é *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, ou, na tradução de Barbosa (2013),

Se em Hoffmann é possível encontrar em grande medida um amálgama de literatura e música, fenômeno semelhante pode ser percebido no Romantismo musical como um todo. Nunca antes outro período, na história da música ocidental, bebeu tanto de fontes literárias. A música deixa de ter um valor em si, e se encaminha cada vez mais para a tendência da música programática:

As próprias obras musicais se enchem de intenções descritas de ordem puramente literária. Já Beethoven, na terceira fase da obra dele, deu significação filosófica aos temas que inventava. Agora os românticos acham que a música por si só pode descrever tudo pormenorizadamente. E é com essas intenções descritivas que criam formas novas e fazem a técnica musical evoluir. (ANDRADE, 1976, p.144)

Ressaltando a Peça Característica, o Poema Sinfônico e o Drama Lírico, continua Mário de Andrade (1976, p.144-5):

Todas elas são mais propriamente literárias que musicais. E por isso mesmo, o que as caracteriza não é mais a arquitetura sonora, mas a intenção descritiva. São formas desprovidas de forma, por assim dizer. São formas livres, musicalmente falando. A concatenação de movimentos, de temas, de tonalidade mesmo, deriva de intenções intelectuais, especialmente literárias.

Na mesma linha de influência da literatura para a música, a produção literária de Hoffmann, por sinal, se mostra grande fonte de inspiração para a criação musical romântica, como atestam, por exemplo, as óperas *Tannhäuser* (1845), de Richard Wagner, “O Quebra-nozes” (1892), de Tchaikovsky e “Os contos de Hoffmann” (1881), de Jacques Offenbach.

Nesse movimento, a própria vida dos compositores românticos passa a estar imbuída de maior “literariedade”, entendida aqui pelo viés de peripécias e do cultivo da dor:

Berlioz chega a *inventar* uma vida mais trágica pra si mesmo. Dignifica-se os defeitos físicos (“Rigoletto”, “Mula di Portici”) e as transviadas, as tuberculosas, as esquisitas (“Traviata”, “Salomé”, “Dalila”, “Melisanda”). As vidas são aventurosas e anormais (Beethoven surdo; Liszt místico amoroso; Chopin tuberculoso; Schumann louco; Paganini, diz-que tinha parte com o diabo...; Wagner se especializa em gostar das esposas dos amigos íntimos...). (ANDRADE, 1976, p.137)

A exemplo da “romantização” da vida dos compositores, o fato que mais desperta interesse e que é responsável pela configuração do estudo a que este trabalho se propõe, é a influência concreta do personagem literário Kreisler para esse contexto do século XIX

---

“Reflexões do gato Murr: e uma fragmentada biografia do compositor Johannes Kreisler em folhas dispersas de rascunho”.

européu. Temos, por exemplo, Paganini e Liszt, expoentes máximos do virtuosismo instrumental da época, e a postura característica de Kreisler em suas performances. Além de Mahler, maestro “reencarnação do ‘*Kapellmeister* Kreisler’, do personagem fantástico do romântico E. T. A. Hoffmann.” (CARPEAUX, 2001, p.376). Schumann e sua também intitulada *Kreisleriana*. “Kreisler”, ainda, o pseudônimo escolhido por Brahms para assinar suas obras de juventude. Mais uma vez relata Carpeaux (2001, p.216):

Um personagem de Hoffmann, o fantástico músico Kreisler, meio genial e meio louco, influenciou profundamente o comportamento humano e artístico de Berlioz, Schumann, Wagner, do jovem Brahms, de Hugo Wolf e Mahler. O personagem Kreisler forneceu aos biógrafos de Beethoven e para a lenda em torno do mestre surdo alguns traços característicos. Enfim, os contemporâneos acreditavam reconhecer o próprio Kreisler em Paganini.

O personagem de Hoffmann, maestro e compositor de sensibilidade apurada, “meio genial meio louco”, influencia em grande medida figuras centrais do Romantismo musical. É este fenômeno de natureza sociológica que se encontra na gênese do interesse do presente trabalho. Mais do que o personagem literário em si, talvez a confluência de um ideal de época em sua caracterização seja de contribuição fundamental para tal fenômeno. Suspeita-se que esse ideal seja o do indivíduo genial, o “gênio”, propriamente dito. Como Kreisler, assumindo-se sua influência concreta, personifica, canaliza, no contexto do século XIX europeu, um ideal de gênio romântico? Verificar em que medida e quais possíveis “gênios” ele traz dentro de si, eis a proposta fundamental do trabalho.

## Do vislumbre do percurso e de seus limites

Passo essencial nesta empreitada, conseqüentemente, é o que se refere à adequada compreensão do ideal do gênio. Assim como o próprio Romantismo, o entendimento da noção de gênio é multifacetado historicamente. De modo que, para os fins deste trabalho, se faz essencial o levantamento e investigação acerca do modo pelo qual o gênio é compreendido no período que antecede o movimento romântico, assim como a compreensão do termo para o Romantismo em moldes gerais. Para tanto, a abordagem escolhida se pauta pelo pensamento e crítica de autores de relevância da época quando da reflexão em torno do gênio. Desde o pensamento ainda fortemente marcado pela influência das concepções da antiguidade clássica, passando pelo amadurecimento de determinadas reflexões acerca do gênio que serão determinantes para sua concepção romântica de uma maneira geral, o recorte histórico estabelecido abarca o período compreendido entre fins do século XVII e princípios do século XIX na Europa. Na esteira das diferenças intrínsecas ao próprio movimento romântico na Inglaterra, na França e na Alemanha, pretende-se avaliar as concepções do “gênio” segundo o entendimento de expoentes destes países no período determinado.

Logo, a presente proposta lança mão do trabalho e reflexão de escritores, filósofos, teóricos, críticos e comentadores de uma maneira geral, de modo a obter o embasamento teórico necessário para a análise do fato literário de Kreisler nos moldes em que este trabalho se propõe a estudá-lo. A obra de referência ao se considerar o personagem Johannes Kreisler é o **Lebensansichten des Katers Murr**, que servirá de base para a análise da potencialidade do personagem hoffmanniano.

Partindo da inspiração de um fenômeno de ordem sociológica, passando por um registro de caráter interdisciplinar entre literatura e música, este trabalho, cujo foco é o personagem de Hoffmann segundo sua ocorrência no romance “Reflexões de vida do Gato Murr”, vislumbra possibilitar contribuição para o estudo da obra do autor alemão, assim como, de acordo com sua proposta, contribuir para uma melhor compreensão da noção e figura do gênio no Romantismo, e, por consequência, para a compreensão do próprio movimento romântico, fundamental para as bases da modernidade.

# I – A NOÇÃO DE GÊNIO E SUAS IMPLICAÇÕES

## 1. Da arte e da imaginação

Em linhas gerais, a investigação do percurso empreendido pela ideia do gênio tende a demonstrar a maneira como este conceito se encontra inevitavelmente ligado à concepção do fazer artístico em diferentes momentos da história no mundo ocidental. Ainda que o recorte teórico pretendido pela abordagem a que se propõe este trabalho contemple o período histórico abarcado entre fins do século XVII e o princípio do século XIX na Europa, para a adequada compreensão do estatuto do gênio ao final do século XVII, princípios do século XVIII, se mostra essencial que sejam explorados alguns dos aspectos da contribuição da antiguidade clássica no que tange à arte e ao gênio.

Nesse sentido, o primeiro conceito a dividir a atenção do historiador da arte e da literatura é o de *mimesis*. Apesar da ocorrência anterior de formas embrionárias dessa concepção, é com Platão que surge propriamente pela primeira vez, como aponta Moisés (2001, p. 335), o termo que de maneiras diversas e em larga medida influenciará toda a arte ocidental. Ligado à compreensão de mundo do idealismo platônico, a noção de imitação marca, antes de tudo, a distância que separa os produtos da arte da realidade autêntica, ou seja, do modelo ideal divino. A imitação do artista é a imitação das aparências, distante em terceiro grau do verdadeiro, sombra da realidade.

Logo a arte, de acordo com a *mimesis* para a metafísica transcendentalista platônica, cópia da cópia, é digna de repreensão, e, assim como ela, também o é o conceito de imaginação. No que lhe diz respeito é possível distinguir na doutrina platônica, como esclarece Dobránszky (1992, p. 27), a *mimesis eikastiké*, cuja ocupação seria a reprodução do conteúdo da realidade sensível, ou seja, a produção de imagens semelhantes ao modelo concreto, e a *mimesis phantastiké*, ocupada com a produção de imagens resultantes da impressão (*phantasma*) sem semelhança com o modelo concreto original. Pertencente ao nível dos *phantasmata*, oposta à arte representativa e portanto sem ligação com o modelo de realidade primeira, esse tipo de representação, na esteira da condenação à arte, sente ainda mais o peso da repreensão platônica, que terá consequências quando da apreciação posterior do valor da imaginação: “Tal condenação acompanhará como uma sombra o conceito de imaginação nas teorias da arte identificadas com a imitação e dará origem à oposição, nos séculos XVII e XVIII, entre *imaginação* e *razão*, *imaginação* e *julgamento*.” (DOBRÁNSZKY, 1992, p. 28).

Essa distinção traz ainda outro desdobramento para a apreciação posterior do conceito: o termo “imaginação” passa a comportar ambos os sentidos. Como ainda aponta Dobránszky (1992, p.28), “isso explica, em parte, o posterior emprego permutável de *imaginação* e *fantasia*.” Quando, por um lado, houve a associação da imaginação com a arte representativa, colocando em relevo seu sentido enquanto *eikasia*, não existe tensão no âmbito da teoria mimética da arte. Quando tomada enquanto *phantasia*, por outro lado, a imaginação contrasta com a própria concepção de imitação e daí a necessidade da ênfase em seu controle por meio da razão, como se verificará na interpretação mais restritiva do Classicismo. Além disso, outra associação estabelecida – a da inspiração e do estado de delírio da loucura –, acentuou a necessidade de controle da imaginação. Como ressalta Dobránszky (1992, p. 31), a distinção entre “imaginativo” e “fantástico” é devida aos estóicos e, enquanto ao primeiro termo corresponde a impressão real, de uma fonte exterior, ao segundo corresponde a impressão ilusória, de modo que *phantasma* se liga às causas da loucura e da melancolia.

Não se deve desconsiderar, no entanto, um outro aspecto da doutrina platônica e suas implicações: “No *Timeu* e no *Fedro*, as fantasias e imagens se apresentam como inspiração insuflada no homem pela divindade, como meio para uma função mental mais elevada do poeta, do profeta e do amante.” (DOBRÁNSZKY, 1992, p. 29). Prova da riqueza e capacidade de reverberação do pensamento platônico, foi esta linha de reflexão que permitiu de alguma forma a resistência da imaginação em face à tutela da razão, como iria se verificar nos séculos seguintes. Ela se encontra na origem das alusões e metáforas do gênio possuído por um “furor poético” nos séculos XVII e XVIII. Exterior ao artista, enquanto dádiva, possessão, inspiração divina, este entendimento da imaginação está próximo de duas importantes noções da Antiguidade para a compreensão do gênio.

A primeira delas é expressa pelo termo que nutre clara relação de semelhança com o vocábulo moderno “gênio”: trata-se do termo latino *genius*. Diferentemente, porém, da noção mais ampla moderna, a noção latina estava ligada à religião romana de maneira estreita, segundo a qual “o *genius* era um *numen*, um espírito que, vivendo junto do homem ao qual estava ligado, dava-lhe poder gerador, ligando-se ao *lectus genialis*, o leito matrimonial” (PRADO, 2007, p. 73). Temos, em moldes gerais, a concepção de uma divindade tutelar, de um “espírito protetor”, que nos impele à ação, concepção que é próxima de outra noção da Antiguidade relevante para a compreensão do gênio: o *daímon*.

Cassirer (2013), ao apontar a distinção de Usener das fases principais do pensar mítico, menciona a que seria “a mais antiga camada discernível do pensar mítico”, a de

criação dos “deuses momentâneos”. Estes, longe de personificação ou representação de forças da natureza ou aspectos da vida humana, seriam, antes, fruto

[...] de algo puramente momentâneo, de uma excitação instantânea, de um conteúdo mental que emerge fugaz e torna a desaparecer com rapidez análoga que, ao se objetivar e descarregar externamente, cria a configuração do “deus momentâneo”. (CASSIRER, 2013, p. 34)

E ainda:

Quando à sensação momentânea do objeto colocado à nossa frente, à situação em que nos encontramos, à ação dinâmica que nos surpreende, é outorgado o valor e o acento de deidade, então esse “deus momentâneo” é experienciado e criado. Ele se ergue diante de nós com sua imediata singularidade e particularidade, não como parte de uma força suscetível de se manifestar aqui e acolá, em diferentes lugares do espaço, em diferentes pontos do tempo e em diferentes sujeitos, de maneira multiforme e no entanto homogênea, mas sim, como algo que só existe presentemente aqui e agora, num momento indivisível do vivenciar de um único sujeito, a quem inunda com esta sua presença e induz em encantamento. (CASSIRER, 2013, p. 34)

Tudo que repentinamente surpreende o indivíduo, que domina por um instante seus pensamentos e seu ser, se configuraria como um ser divino perante esse sentimento religioso. O conceito de *daímon* seria então, para a religião primitiva grega, uma forma de expressar tais experiências. Tratar-se-ia, portanto, de maneira mais genérica e numa fase mais remota do pensamento religioso grego, de um deus momentâneo.

Porém, não é tarefa simples, como nos diz Burkert (1993, p. 352), determinar com precisão o significado etimológico da palavra *daímon*, uma vez que com frequência acabamos por esbarrar na concepção posterior do vocábulo, marcada pelo pensamento platônico e pelo de seus discípulos, sobretudo. Ainda assim, segundo o autor, ela não designaria “uma classe determinada de seres divinos, mas sim um modo peculiar de agir”. Os deuses podem ser denominados *daímones*, podem atuar como tais, mas “*daímon* e *theós* nunca podem ser simplesmente trocados”.

Para Vernant (2008, p. 14), o *daímon* consistiria então numa “potência divina”; Burkert (1993, p. 353), por sua vez, fala em um “poder oculto”, em “uma força que leva o homem a fazer algo, mas para a qual não pode ser nomeada a origem.” A atuação dos *daímones* aparece caracterizada mesmo pelo fato de sua identificação, sua origem, em oposição aos “deuses visíveis” gregos, não ser possível: “Nem em toda a ação pode ser descoberto o deus por ela responsável. *Daímon* é o rosto oculto da ação divina.” (BURKERT, 1993, p. 353).

Como ainda indica Burkert (1993, p. 353), Hesíodo é responsável por apontar para a origem destes “demônios” nos homens da idade dourada: “[...] depois de a sua estirpe se ter extinto, tornaram-se por vontade de Zeus *daímones*, ‘guardiões’ dos homens, logo, seres ‘benignos’ dadores de riqueza”. Tal formulação reforça a percepção do *daímon* enquanto entidade guardiã, atribuída a cada homem no momento de seu nascimento e que determinará em larga medida o destino pessoal do indivíduo. De modo que, em conjunção com seu destino pessoal, pode se tratar de um *eudaímon* ou de um *dysdaímon*:

Se o indivíduo pode ser agraciado no nascimento com um bom destino, um *eudaímon*, que irá determinar uma existência eticamente harmônica, pode ter, também, como guardião, um *dysdaímon*, um *kakodaímon* que lhe legará uma vida de dificuldades. Assim, o *daímon* passa a fazer parte do pensamento religioso grego de modo privilegiado. (PRADO, 2007, p. 72)

O *daímon* socrático costuma ser um exemplo paradigmático:

Quando Sócrates tenta exprimir por palavras a sua peculiar experiência interior que, de modo imprevisível, o compelia a parar, dizer não e a voltar atrás nas situações mais diversas, em vez de falar de algo ‘divino’, preferiu falar de algo demoníaco, *daimónion*, que lhe aparecia pela frente. (BURKERT, 1993, p. 355)

Também é digno de menção o *dysdaímon* de Édipo, por exemplo. Como nos diz Burkert (1993, p. 353), “o homem comum vê razão suficiente para temer o *daímon*. O fato de se falar eufemisticamente do ‘outro *daímon*’ em vez de o ‘mau *daímon*’, revela o medo perante o desconhecido.” Ao final da Antiguidade, o termo adquire identificação cada vez maior com a ideia de seres malignos, “demônios” desejosos de causar o mal aos homens, para a qual a contribuição do discípulo de Platão, Xenócrates, é decisiva:

A tese de que entre estes *daímones* também havia seres malignos, desejosos de sangue e sexualidade, era nova e veio a ter uma influência então inimaginável. Eles provocavam doenças, infertilidade, discórdia e calamidades, até mesmo o sacrifício de uma virgem, para que os homens lhes obedecessem. Eles são a força motriz por trás de todos os rituais obscuros e desagradáveis da tradição religiosa: jejum, lamentações, obscenidades e comida de carne crua. (BURKERT, 1993, p. 625)

No entanto, segundo a formulação de Platão, para o pensamento religioso grego, ainda distante dessa percepção mais específica, o *daímon* ocupa um papel de intermediário entre o humano e o divino:

Mais uma vez, foi Platão quem forneceu a ideia fundamental. No seu *Simpósio*, a sacerdotisa Diotima apresenta Eros como um ser que não é deus

nem mortal, mas algo ‘intermédio’, um *daímon*. Tal é a natureza dos *daímones*: eles estão entre os deuses e os homens, são ‘intérpretes e transportadores’ que levam as mensagens e as oferendas dos homens aos deuses e as dos deuses até aos homens, de um lado, preces e oferendas e, do outro, ordens e recompensas. Toda a arte dos videntes e dos sacerdotes tem a ver na verdade com os *daímones*. (BURKERT, 1993, p. 624)

Ao pensar a relação que se pode estabelecer entre o *daímon* e o *genius*, e apesar das nuances de diferenças no entendimento dos dois termos, há autores – como Zilsel (1993) –, que entendem se tratar praticamente da transposição direta do vocábulo grego para o latim. Também a definição do *Dictionnaire de l’Académie française*, de 1694, como ilustra Jaffe (1980, p. 581), sobrepõe os dois termos.

Mas no terreno da herança clássica para a compreensão do gênio, ao lado do *genius* e do *daímon*, há ainda o termo que parece mais contribuir para o entendimento da noção moderna de gênio: o *ingenium*. Como aponta Prado (2007, p. 74), ele designava as habilidades inatas do indivíduo e nos legou por derivação “engenho”, “engenhosidade”. Além disso, o talento notável para uma área de atuação específica, próprio da concepção do *ingenium*, é marca bastante presente no entendimento a respeito do gênio no século XVIII.

Antes, porém, ao retomarmos e considerarmos as consequências da distinção, fruto do pensamento platônico, da imaginação em *eikasia* e *phantasia*, é importante considerarmos o pensamento de Aristóteles no que tange à imaginação. Com nos diz Dobránszky (1992, p. 30): “Para Aristóteles, a imaginação (*phantasia*) é causada por uma realidade material: é o resultado de um movimento (*kinesis*) gerado pela sensação.” Diferentemente da concepção platônica, não se trata de um estado ilusório, mas de “um primeiro estágio para o conhecimento, uma vez que não há um abismo a separar a realidade da aparência.” Historicamente, mesmo reconhecida a capacidade de autonomia da imaginação frente aos dados da experiência sensível, foi a concepção da necessidade de controle da imaginação por meio do exercício da razão, contudo, que se sobrepôs e deu sustentação à prevalência da doutrina da imitação.

Com relação à *mimesis*, há em Aristóteles uma mudança fundamental: “[...] a arte imita não o mundo do Ser, mas o processo dessa natureza, através de uma visão de seus propósitos e métodos. Da observação dos particulares resulta a forma perfeita, dos casos particulares resulta o conceito universal” (DOBRÁNSZKY, 1992, p. 30). Em oposição à concepção platônica, esse seria o sentido mais propriamente filosófico apresentado na Poética para o termo “mímese” – de que também se aproximará na Antiguidade tardia Plotino. Enquanto que o sentido para o conceito de *mimesis* de maior relevância e repercussão no

âmbito da Poética de Aristóteles seria, assim como esclarece Moisés (2001, p. 337), o de imitação da natureza humana, da vida interior dos homens: seu caráter, suas paixões, suas ações.

Decorrencia dessa concepção, mas sobretudo da interpretação dada à *Poética* de Aristóteles pelos comentadores italianos do período da Renascença de um modo geral, a imitação passa a ser compreendida como a imitação dos modelos clássicos, isto é, dos autores da Antiguidade cujas obras teriam alcançado a forma mais elevada e perfeita em arte. Ainda que o movimento do Renascimento valorizasse o “dom poético”, ele também é responsável, como aponta Moretto (2006, p.53), pela introdução da ideia de que a arte deveria obedecer a princípios, a um sistema de doutrina. Como consequência dessa sistematização da arte, o século XVII, com o Classicismo francês, marca um fortalecimento do compromisso com o intelecto e a razão. Nesse contexto, a Doutrina Clássica Francesa pode ser considerada como resultado objetivo dessa tendência.

É em se tratando da Doutrina Clássica e do fortalecimento das diretrizes da razão que Malherbe (1555-1628) exerce papel relevante. Em absoluta oposição ao grupo da *Pléiade*, para o autor francês o poeta deve ser um bom artesão de versos. Para ele, a imaginação e o dom poético devem ficar em segundo plano e dar lugar ao trabalho, à “arte”, entendida como técnica do verso. Como aponta Moretto (2006, p. 55), Malherbe deseja

[...] um léxico depurado, simples, que possa ser compreendido por qualquer pessoa. A rima deve ser perfeita para o ouvido mas também para os olhos. Assim *ance* e *ence* não podem rimar como também não o podem *in* e *ain*. Recusa o *enjambement*, exige que a cesura coincida com o sentido. Não há portanto licença poética.

No cerne de uma concepção que prevê o Belo como propriedade objetiva do objeto estético, com a normatização do criar artístico para a qual a figura de Boileau (1636-1711), na França, talvez consista no exemplo mais paradigmático, à imaginação foi legado o papel de mera auxiliar no processo de criação artística. Reforça-se a necessidade da “arte”, da instrução, do aprendizado, enfim, do conhecimento das regras da arte assim como dos mestres antigos, sem os quais o gênio não pode existir, e atenua-se a importância do papel deste no campo artístico.

Como ilustra a explicação do teólogo holandês Gerardus Vossius (1577-1649), a inspiração seria produto de causas fortuitas:

Declaramos que o furor ou a excitação do engenho provém de uma destas cinco causas: do temperamento ou da força de humor da melancolia; dos

sentimentos como a ira tanto quanto o amor, que o tornam eloqüente; do vinho, que, tomado liberalmente, arranca o engenho do torpor; dos instrumentos musicais, que produzem o mesmo efeito; e das obras dos grandes poetas, porque através da leitura deles concebemos uma inspiração idêntica. (*apud* DOBRÁNSZKY, 1992, p. 39)

Em moldes gerais, a imaginação é então associada ao gênio sob a rígida tutela razão, que por meio do “bom senso” deve controlar os furores daquela, e a explicação do fenômeno do gênio e da especificidade de sua inspiração se mostra indefinida e reduzida a metáforas. Segundo o pensamento da época na França, como apontado por Dieckmann (1941, p. 156), o gênio é tido como um dom divino – *feu celeste* –, mas que costuma ser atribuído de maneira puramente retórica e que apaga do gênio qualquer senso do extraordinário. Sinônimo de grande obra, de trabalho excelente, é possível perceber ainda os ecos e influência do pensamento da Antiguidade clássica em seu entendimento. “Fogo celeste” ou “raio luminoso”, esses verdadeiros lugares-comuns da reflexão sobre o gênio e da teoria crítica do século XVII não mais serão suficientes quando do aprofundamento das investigações posteriores do século XVIII, de modo que o gênio e sua relação com a imaginação terão de ser reavaliados sob nova ótica, ameaçando romper com os limites da teoria mimética.

Ainda com relação ao Classicismo, a influência do cartesianismo para o pensamento da época e sua ressonância na crítica artística se faz sentir no estreitamento de suas concepções em regras que se pretendiam derivadas da Razão, assim como na identificação da Verdade com a verdade científica, estabelecendo-se uma separação entre prazer e conhecimento. No contexto desta tendência, é possível distinguir uma prevalência da retórica no domínio do poético, reforçando a percepção da imaginação como mero ornamento, cujas consequências para a arte são impactantes:

A arte deixa, assim, de ser uma forma de conhecimento: *a ênfase nas regras é apenas a face visível e positivista de sua irrelevância*. Estreitamente relacionado a esse contexto, o decoro transforma-se num jogo de truques estilísticos destinados a satisfazer um público socialmente demarcado, enquanto a imitação torna-se cada vez mais a imitação da retórica, no sentido de cópia do estilo de determinados modelos. (DOBRÁNSZKY, 1992, p. 56)

Em termos de crítica a este classicismo estreito e das consequências para a reflexão em torno da imaginação e do gênio, é de interesse o pensamento na Inglaterra de Samuel Johnson (1709-1784). O autor inglês posiciona-se contrariamente à crítica dogmática e ao postulado das interpretações de Aristóteles pelos teóricos do Classicismo para os quais a arte, assim como a ciência, deveria se ocupar de “leis”, de princípios gerais e imutáveis passíveis de descoberta por meio da Razão. Como aponta Dobránszky (1992, p.57), Johnson estabelece a

distinção que deve haver na compreensão daquilo que é particularmente humano, como a arte, da ciência. De modo que não caberia ao domínio do humano o método próprio das ciências da natureza. Ele diz no artigo 158 dos *Rambler*:

A crítica, embora dignificada desde as primeiras épocas, através das obras de homens eminentes pelo conhecimento e sagacidade, e desde o renascimento da literatura cultivada, o estudo favorito dos eruditos europeus, ainda não atingiu a certeza e a estabilidade da ciência. As regras desde então recebidas raramente são derivadas de algum princípio estabelecido, ou de postulado auto-evidente, ou adaptado à constituição natural e invariável das coisas, mas se revelarão, quando examinadas, ser os editos arbitrários de legisladores autorizados apenas por si próprios e que, através dos diferentes meios pelos quais o mesmo fim pode ser atingido, selecionaram aqueles que ocorreram a sua própria reflexão, e então, por uma lei a que a preguiça e a timidez estavam muito ansiosas por obedecer, proibiram novos experimentos do talento, restringiram a fantasia quanto à tendência de sua inclinação inata ao acaso e à aventura e condenaram os vãos futuros do gênio em busca do caminho da água meônia. (*apud* DOBRÁNSZKY, 1992, p. 58)

Para Johnson, a tarefa da crítica é “aperfeiçoar a opinião em conhecimento”, discernir princípios fundamentais a partir da verdade da natureza humana. Com ele a apreciação artística deixa de ter como critério exclusivo as convenções estabelecidas, e passa a se guiar, entre outros elementos, pelo grau em que o poder da imaginação do artista é capaz de “proporcionar um *espelho da vida* (o reconhecimento da verdade) e o prazer do novo e da variedade” (DOBRÁNSZKY, 1992, p. 62). Estando na base da produção artística, ela deixa de ser ornamento e passa a elemento essencial para a arte. Ao tratar da vida de Alexander Pope (1688-1744), em sua obra *Lives of the Most Eminent English Poets*, onde, entre outros, trata da vida e obra de John Milton (1608-1674) e Jonathan Swift (1667-1745), diz Johnson:

Ele possuía todas as qualidades que constituem o gênio. Possuía *Invenção*, pela qual são formadas novas séries de eventos e são expostas novas cenas de imagens (...). Possuía *Imaginação*, que influencia fortemente o espírito do escritor e o capacita a comunicar ao leitor as várias formas da natureza, os incidentes da vida, os ardores das paixões (...). Possuía *Julgamento*, que seleciona da vida ou da natureza aquilo que o propósito presente requer e, ao separar a essência das coisas de seus acompanhamentos, frequentemente faz com que a representação seja mais poderosa do que a realidade; e tinha as cores da linguagem sempre diante de si, prontas a decorar seu assunto com toda graça de expressão elegante (...). (*apud* DOBRÁNSZKY, 1992, p. 64)

À imaginação deixa de corresponder a função estritamente decorativa, e seu papel para a produção artística é outra vez valorizado. Mas o crítico inglês é ainda um “clássico”, de modo que seu entendimento da imaginação deixa ainda vislumbrar os perigos associados a essa faculdade em seu tempo – a loucura é um grande temor para o século XVIII de um modo

geral. Para ele, a verdade, agora associada à verdade da natureza humana, não pode ser alcançada sem que se lance mão da experiência como meio de controle dos impulsos da imaginação. Por influência mesmo do “gênio original” de Shakespeare, Johnson atribui maior valor aos elementos que, mais do que a instrução ou a cultura letrada, se devem à experiência da vida no gênio. Assim como será o caso com Diderot, a percepção de sua concepção efetiva do gênio só é possível por meio da análise de reflexões dispersas, mas de onde se é possível depreender, como constata Dobránszky (1992, p. 64), que para Johnson “o gênio aproxima-se de uma energia total da mente, como poder de combinação de diferentes faculdades – e que de modo algum consiste no efeito de uma mera aplicação engenhosa de erudição e de preceitos.”

Dentre suas contribuições no campo da reflexão acerca do gênio e suas implicações, destaca-se o restabelecimento do papel da imaginação e da arte, ao definir a verdade desta como “espelho da vida”, não mais atrelada ao conceito de verdade científica. Seu atuar filosófico se mantém no terreno da concepção mimética da arte, mas Johnson contribui para a exploração de suas tensões e limites, que levarão à constatação da insuficiência da teoria clássica e, em última instância, à sua dissolução.

## 2. Do gênio no século das Luzes

Na França da primeira metade do século XVIII é forte e presente a restrição e explicação do gênio pelo princípio da Razão. Para esse entendimento, o indivíduo genial não possuiria um talento excepcional, sobre-humano, mas as mesmas faculdades da razão que todos os outros em um grau mais elevado. Não se trata de uma diferença de natureza, mas de grau. Ele não exerceria a razão de modo diferente, simplesmente de modo mais rápido.

Ocorre no século XVIII, no entanto, uma mudança paradigmática na compreensão do gênio que é fundamental para seu desenvolvimento posterior. Trata-se da personificação do conceito de gênio. O termo deixa de designar uma qualidade possuída e passa a designar o homem propriamente dito. Essas diferentes concepções podem ser percebidas, por exemplo, em usos distintos da língua francesa à época, como aponta Dieckmann (1941, p. 152): *avoir du génie* e *être un génie* ou *un homme de génie*.

Segundo essa distinção, *avoir du génie* presumiria algo separável do homem e é por vezes compreendido como não sendo mais do que possuir talento. Entendimento que ressoa na indagação de Voltaire em seu artigo *Génie* do *Dictionnaire philosophique*: “*Mais au fond le génie est-il autre chose que le talent?*” (apud DIECKMANN, 1941, p. 152). Ao passo que no uso *être un génie* já se afigura, mesmo que de maneira embrionária, a transformação conceitual que marca o entendimento moderno do termo.

A identificação plena do gênio com o indivíduo, ou seja, tratar-se de um tipo de indivíduo – de modo a termos um ou “o gênio” –, é um marco fundamental neste percurso histórico. Até o estabelecimento desta noção, deste modo de pensar “moderno”, porém, muitas outras reflexões (muitas vezes curiosas) tiveram de vir à tona. Por mais que a identificação entre gênio e talento pareça bem marcada no uso e entendimento do vocábulo gênio até meados do século XVIII na Europa, a crítica e a compreensão da imitação e invenção no campo artístico próprias da época restringem essa identificação, sobretudo na França, a contornos bem definidos.

Grande parte das considerações passa muitas vezes pela tentativa de redução do gênio à Razão primordial, igualmente acessível a todos, e sua explicação por causas naturais. É o caso do filósofo francês Claude Adrien Helvétius (1715-1771). Como nos diz Dieckmann (1941, p. 157), para Helvétius o gênio seria fruto de chance e educação e a explicação para a relativa raridade dos gênios estaria na raridade das condições ideais para o desenvolvimento das faculdades humanas.

Este entendimento está embasado no racionalismo típico do espírito da época das Luzes na França, cuja compreensão do mundo prevê como basilares a primazia da razão, o acesso e a participação de todos nesta Razão natural e a possibilidade de se comunicar tudo a todos, sem distinção. O entendimento do gênio como indivíduo privilegiado certamente não se ajusta a esses pressupostos e por isso suscita incômodo. De forma que, para Helvétius, a capacidade extraordinária do gênio não é uma capacidade inata do indivíduo, mas, sim, resultado de circunstâncias externas.

No entanto, há um aspecto digno de nota em sua reflexão no que tange ao gênio. Para ele, como aponta Dieckmann (1941, p. 158), a “invenção” seria a marca predominante do gênio. À primeira vista, tal entendimento soa surpreendente, pois se aproximaria do gênio moderno, mas uma análise atenta logo mostra não ser esse o caso. Como esclarece Dobránszky (1992, p. 88), o termo “inventar”, no sentido que lhe é comumente atribuído pelo século XVIII, significa “combinar”, “descobrir o que já existe”. Consequentemente, a invenção não é, para Helvétius, de maneira alguma uma faculdade inventiva, de criação, mas combinativa; e a felicidade em combinações seria devida a fatores e circunstâncias exteriores.

Um outro aspecto desse pensamento, ainda em meados do século XVIII, se mostra digno de nota. Ele ilustra a permanência e resistência de uma concepção de forte base teológica, que previa a “criação” como algo exclusivo e restrito a Deus – a aproximação entre gênio e demônio no século XIX (com destaque para o mito de Lúcifer caído) é significativa a esse respeito. Para essa concepção, ainda plenamente inserida dentro dos limites da teoria mimética da arte, a imitação da natureza é fundamento e fim da arte.

Se retomamos brevemente as discussões da *Querelle des Anciens et des Modernes*, do século XVII francês, temos pelo lado dos partidários dos *anciens* os “imitadores”, em defesa das regras da arte, estabelecidas como decorrência da Razão e em função da qualidade alcançada pelos mestres antigos, e, pelo lado dos *modernes*, a defesa do artista inventivo, “original”. É importante atentar, contudo, para o fato deste entendimento, diferentemente do entendimento moderno, se referir ao artista que se propõe a imitar a natureza (humana) diretamente, ao invés de seguir a linha de imitação dos autores do passado. Tem-se, na realidade, uma concepção de imitação de primeiro ou de segundo grau – em termos platônicos poderíamos falar de uma imitação de terceiro grau –, e uma atitude bastante presa ao postulado das regras da arte, que deixa transparecer uma postura ainda tímida ao se pensar a criação artística. Ou seja, segundo a concepção dos que tomam parte na Querela, a faculdade inventiva do artista original permitiria a ele somente a identificação de novas relações na

natureza e sua imitação. O uso do termo “criar”, como esclarece Jaffe (1980, p. 583), se encontrava reservado, no campo da crítica literária, à explicação de alguns seres sobrenaturais como, por exemplo, bruxas e fantasmas na obra de Shakespeare ou gigantes na de Rabelais.

É em diálogo direto com as questões da *Querelle* que surge na Inglaterra, em 1759, o **Conjectures on Original Composition**, de Edward Young (1683-1765). Essa obra causará grande impacto na Alemanha, sobretudo em Hamman e Herder, por conta da defesa do “artista original”. Ao constatar a inferioridade das realizações dos Modernos frente à dos autores da Antiguidade, Young defende que tal fato não seria decorrência da diferença de capacidade entre os artistas, mas antes da ação empobrecedora da imitação dos modelos. Apesar das ressonâncias de sua obra, a postura por ele defendida não é radical no que diz respeito à teoria clássica – ele também não se desvencilha por completo da imitação em terreno da arte. Ele parece se referir, de fato, ao tipo de imitação mais literal e servil.

A “originalidade”, para Young, reside então na defesa da imitação do processo seguido pelos grandes autores: “[...] aquele que imita a divina *Ilíada* não imita Homero, e sim aquele que segue o mesmo método que Homero seguiu para atingir uma capacidade de realizar uma obra tão grandiosa. (...) Quanto menos copiarmos os ilustres antigos mais nos assemelharemos a eles” (*apud* DOBRÁNSZKY, 1992, p.93). Mesmo que ainda em terreno da teoria da imitação, suas afirmações e considerações se mostram contundentes e vigorosas: “Toda eminência e distinção jaz fora da estrada batida”, ou ainda, “quanto mais longe deles na *semelhança*, mais perto deles estareis na *excelência*; através dela vos alçareis a Originais e vos tornareis um nobre colateral, e não um humilde descendente” (*apud* DOBRÁNSZKY, 1992, p.93).

O termo “criação”, em Young, está relacionado à concepção da “invenção” para o século XVIII, e com relação à questão do gênio, o que se tem é a sua abordagem através daquela que se mostra uma tendência da teoria do gênio no século XVIII: a analogia vegetal.

Pode-se dizer que um original é de uma natureza *vegetal*; ele eleva-se espontaneamente da raiz vital do gênio; ele *crece*, não é *feito*; as *imitações* são frequentemente uma espécie de *manufatura*, trabalhadas por alguma *mecânica, arte e labor*, a partir de materiais preexistentes e não pertencentes a elas próprias. (*apud* DOBRÁNSZKY, 1992, p.94)

Assim como o caso do **Conjectures**, o começo da segunda metade do século XVIII é marcado por uma concentração significativa de obras que versam sobre o gênio. Apesar da permanência das constrictões comumente impostas à imaginação pela concepção racionalista mais estreita, este período, por meio da contribuição dos postulados dos empiristas britânicos,

em meio à cadeia diversificada de elementos que reforçam progressivamente a valorização do indivíduo, parece sentir a influência de uma maior flexibilidade em se tratando da imaginação e suas consequências para o conhecimento humano. Além disso, acentua-se uma polarização que orbita em torno da questão do inato e do adquirido com relação à ocorrência do gênio.

Nesse sentido, será uma postura mais ousada que podemos encontrar em um dos precursores de Diderot na França, em se tratando da reflexão sobre o fenômeno do gênio. Jean-Baptiste Dubos (1670-1742), o abade Dubos, nos diz Dieckmann (1941, p. 161), compreende o gênio como faculdade inata e não mais como produto das circunstâncias. Para ele, a faculdade da invenção seria a essência do gênio, para quem as regras da arte não seriam uma necessidade, diferentemente do entendimento do Classicismo.

Ele procura identificar as causas da “inspiração divina”, do “furor poético”, comumente relatado pelos poetas. Mas Dubos, imbuído do espírito da época, parece, ao final, acabar reduzindo o gênio a um talento afortunado de ocorrência em todas as áreas do saber humano. Seu grande mérito parece estar no questionamento das causas e do desenvolvimento do gênio. Suas repostas a essas questões acabam por seguir uma tendência a explicações pseudocientíficas e fisiológicas, que parece ser cara a outros teóricos que também se debruçaram sobre o gênio na época. Explicações como, por exemplo, “um arranjo feliz dos órgãos do cérebro” ou “a qualidade do sangue”. Como aponta Jaffe (1980, p. 584), causas físicas, como a natureza ou clima de determinada terra, também facilitariam ou atrapalhariam a manifestação do gênio segundo o entendimento de Dubos.

Não é de fato em suas explicações que reside sua maior contribuição, e o próprio abade parece consciente das limitações de suas respostas. Ele se mostra seguro, porém, quanto à realidade do fenômeno do gênio. E é essa mesma certeza que terá Denis Diderot (1713-1784).

O que desperta atenção no caso específico de Diderot, é que ele teria sido o primeiro, depois de Shaftesbury na Inglaterra, a tratar a questão não de maneira puramente teórica e exterior, mas partindo de um ponto de vista pessoal. Diferentemente dos antecessores franceses, ele empreende uma análise subjetiva, pessoal e reflexiva do gênio. Nesse sentido, ao invés de uma abordagem exclusivamente em termos de descrição fisiológica, Diderot se encontra claramente vinculado à tendência ao aprofundamento das investigações sobre os processos mentais envolvidos na criação artística. Ele está interessado no funcionamento do pensamento do indivíduo extraordinário.

A investigação empreendida por Diderot, aponta Dieckmann (1941, p. 164), está preocupada com as faculdades do gênio que envolvem a emoção. Este, por si só, seria um fato

mais do que relevante se levarmos em conta que, enquanto partidário dos postulados da Ilustração, Diderot afirma e defende os fundamentos racionalistas da época das Luzes que previam a primazia da razão, dentre os quais a igualdade de todos perante uma Razão universal que, se não impede o reconhecimento do indivíduo diferenciado, o faz somente em se tratando do possuidor, em grau mais elevado, da mesma faculdade possuída por todos. Em diversos momentos de sua obra, aliás, o *philosophe* deixa transparecer verdadeiro conflito entre estas instâncias diversas de sua natureza, o que caracteriza mesmo certa oscilação e dialética que se manifesta em diferentes momentos de seu pensamento.

No que diz respeito ao gênio, não se trata para Diderot de uma diferença de grau, mas de tipo. Ele se opõe enfaticamente a Helvétius e à concepção restritiva que reduzia a especificidade do gênio a circunstâncias externas. Para ele o sentimento do entusiasmo é a marca do gênio tocado pela inspiração e é ele que permite ao gênio dar vida a sua obra. Em seu artigo *Eclecticisme* da *Encyclopédie*, temos uma mostra deste sentimento:

*J'observerai ici en passant qu'il est impossible en poésie, en peinture, en éloquence, en musique, de rien produire de sublime sans enthousiasme. L'enthousiasme est un mouvement violent de l'âme, par lequel nous sommes transportés au milieu des objets que nous avons à représenter; alors nous voyons une scène entière se passer dans notre imagination, comme si elle était hors de nous; elle y est en effet, car tant que dure cette illusion, tous les êtres présents sont anéantis, et nos idées sont réalisés a leur place; ce ne sont que nos idées que nous apercevons; cependant nos mains touchent des corps, nos yeux voient des êtres animés, nos oreilles entendent des voix. (apud DIECKMANN, 1941, p. 165)*

Em contraste com a desconfiança e os constrangimentos que lhe deveriam ser atribuídos, a imaginação do indivíduo tocado pelo entusiasmo adquire agora o poder de romper as barreiras entre a realidade e a visão do artista.

Assim como o próprio princípio da imitação, que prevê a preponderância do sentido da visão em relação aos outros sentidos, também a imaginação, quando preponderante o sentido de *eikasia*, coloca em primeiro plano a prevalência da visão e, do modelo das artes, o da pintura como referência. Contudo, em Diderot é possível vislumbrar o sentido de imaginação como capacidade de livre associação de ideias. Ainda que o sentido de representação visual se faça presente, em se tratando da imaginação para Diderot em moldes gerais, é outro o sentido que prevalece, por exemplo, neste trecho da “Carta à senhorita \*\*\*”:

A pintura mostra o próprio objeto, a poesia descreve-o, a música desperta apenas uma ideia; seus recursos são apenas os intervalos e a duração dos sons. E qual analogia há entre esse tipo de desenhos e a primavera, as trevas, a solidão etc., e a maioria dos objetos? Como ocorre então que, das três artes

imitadoras da natureza, aquela cuja expressão é a mais arbitrária e a menos precisa fale mais fortemente à alma? *Seria porque, mostrando menos os objetos, ela proporcionaria um curso mais livre a nossa imaginação?* (apud DOBRÁNSZKY, 1992, p. 167-68)

A imaginação deixa, então, de estar vinculada a uma concepção visual de reprodução do sensível, se diferencia da memória e se coloca em movimento num processo análogo ao raciocínio:

Recordar uma sequência necessária de imagens como elas se sucedem na natureza é raciocinar segundo os fatos. Recordar uma sequência de imagens como elas se sucederiam na natureza é raciocinar segundo uma hipótese, ou inventar: é ser filósofo ou poeta, segundo a finalidade da proposta. (DIDEROT *apud* DOBRÁNSZKY, 1992, p. 186)

Este processo, porém, “funciona como um instinto e possui uma natureza diversa do julgamento racional, discursivo” (DOBRÁNSZKY, 1992, p. 186), pois, partindo da representação sensível, sofre uma operação de sintetização na mente e surge como algo diferenciado, que permanece quando a memória passa, que não se detém perante as minúcias dos detalhes e que se opõe à lentidão da análise.

Na linha da imaginação, mas no que diz respeito ao entusiasmo, é digno de nota um esclarecimento. O entendimento desse sentimento, de um modo geral no século XVIII, nos diz Dieckmann (1941, p. 167), deve muito a Shaftesbury (1671-1713) e sua *Letter Concerning Enthusiasm*. Nela já se encontra presente a associação do entusiasmo (e do gênio por consequência) com a loucura, de modo que o entusiasmo se configuraria como estado patológico. Tal associação marca uma reação contra os fanáticos religiosos que perturbavam a opinião pública nos princípios do século com seus êxtases e curas miraculosas (DIECKMANN, 1941, p. 167), o que justifica a predominância posterior de uma valoração negativa do entusiasmo, em detrimento de sua virtude criativa, e que acaba por contribuir para uma percepção que situa esse aspecto negativo no primeiro plano.

A associação entre entusiasmo e estado patológico aparece em algumas reflexões de Diderot, sobretudo ao opor o gênio tocado pelo entusiasmo ao indivíduo comum. Nelas, essa aproximação consistiria num estado de anormalidade do indivíduo, na quebra do equilíbrio entre as faculdades da razão e os sentidos, e na predominância de um sentido ou um órgão (uma parte do corpo) sobre os outros, e serviria mesmo como definição do caráter do gênio – compreensão que adianta alguns aspectos do gênio no século XIX. Ainda que não se confunda com a loucura, apesar de com ela nutrir semelhança, o sentimento do entusiasmo se aproxima daquilo que Diderot entende pela ocorrência do “original”, em sua “Refutação a Helvétius”:

Segundo penso, um *original* é um ser bizarro que possui sua maneira singular de ver, de sentir e de exprimir seu caráter. Se o homem original não tivesse nascido, seríamos tentados a crer que o que ele fez não teria jamais sido feito, tanto suas produções lhe pertencem. (*apud* DOBRÁNSZKY, 1992, p. 193)

Além disso, a apreciação negativa do entusiasmo em si, entendido como afetação, também se faz presente no *philosophe*. Aliado a esse fato está a presença, em Diderot, da concepção de arte como trabalho. Não um trabalho mecânico, segundo um conjunto de regras pré-estabelecidas, mas como técnica. Tal concepção decorre talvez de seu percurso como crítico de arte – ele se aproxima de pintores de sua época e, passando a conhecer melhor a técnica utilizada, se coloca, ao introduzir o ponto vista do artista em sua crítica, como tradutor da obra e mediador entre ela e o espectador. Como ressalta Dobránszky (1992, p.174), “ele não apenas comenta as pinturas, ele as reproduz para o leitor, como se o crítico recriasse a obra”. Enquanto ao artista cabe o papel de intérprete da natureza, ao crítico caberia o papel de intermediário entre aquele e o público – em terreno da música, por exemplo, essa nova compreensão do papel do crítico terá em Hoffmann e em Schumann dois de seus grandes expoentes no século XIX. Essa mudança tem consequências para o conceito de imitação: entre natureza e arte reforça-se a existência do artista.

Numa reflexão que parece reforçar o atentar-se do *philosophe* à própria experiência pessoal, o estado de entusiasmo é fruto e decorrência da meditação:

O entusiasmo nasce de um objeto da natureza. Se o espírito a viu sob os aspectos surpreendentes e diversos, dela se ocupa, é agitado, atormentado. A imaginação acende-se, a paixão comove-o. Fica-se sucessivamente espantado, enternecido, indignado, encolerizado. Sem o entusiasmo, ou a ideia verdadeira absolutamente não se apresenta, ou, se por acaso nós a encontramos, não podemos segui-la... O poeta sente o momento do entusiasmo; é depois que ele meditou. Anuncia-se nele por um estremecimento que parte de seu peito e que passa, de uma maneira deliciosa e rápida, até as extremidades de seu corpo. Logo não é mais um estremecimento; é um calor forte e permanente que o abrasa, que o faz ofegar, que o consome, que o mata; mas que dá a alma, a vida a tudo que ele toca. Se esse calor aumentasse ainda mais, os espectros se multiplicariam diante dele. Sua paixão elevaria-se quase ao grau do furor. Ele não conheceria outro alívio senão verter para fora uma torrente de ideias que se comprimem, se chocam e se perseguem. (*apud* DOBRÁNSZKY, 1992, p. 190)

Em se tratando da obra artística de excelência, a importância atribuída às emoções na criação do gênio é certamente digna de destaque. Como nos diz Dieckmann (1941, p. 169), só as grandes emoções levariam ao extraordinário em arte, da mesma forma que somente o artista “apaixonado” seria capaz de alcançar nela o mais alto patamar. Essa apreciação das emoções se mostra particularmente interessante no caso do filósofo francês, mas, como no

caso do entusiasmo, e marcando o movimento de seu pensamento em diferentes fases de sua vida, a concepção do gênio elevado pela paixão é restringida e atenuada. As emoções passam a ser designadas segundo o rótulo da “sensibilidade”, no sentido pejorativo de sentimento excêntrico que elimina a razão e domina por completo o indivíduo. Em “*Paradoxe sur le Comédien*”, expressa Diderot: “*La sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie. Il aimera la justice; mais il exercera cette vertu sans en recueillir la douceur. Ce n'est pas son coeur, c'est sa tête qui fait tout.*” (apud DIECKMANN, 1941, p. 170). Segundo essa concepção, ainda que sem o reduzir a faculdades racionais (como fizeram antes dele, por exemplo, Batteux, Condillac e D’Alembert), o gênio passa a ser o observador de sangue-frio do estado de delírio do entusiasmo, e este, enquanto estado patológico que marca o ater-se a uma ideia fixa, passa a ser, pelo contrário, a marca do *homme sensible*, do indivíduo privado de gênio. Dessa forma, o papel da razão para o gênio é reforçado:

[...] a ordenação, na poesia como na pintura, supõe um certo temperamento de juízo e de inspiração, de calor e de sabedoria, de embriaguez e de sangue frio, cujos exemplos não são comuns na natureza. Sem esse equilíbrio rigoroso, segundo o entusiasmo ou a razão predomine, o artista é extravagante ou frio. (apud DOBRÁNSZKY, 1992, p. 177)

No campo, então, das faculdades intelectuais do gênio, Diderot dedica atenção ao *esprit observateur*. Ele seria, ao mesmo tempo, o talento especial para a observação e o resultado dessa observação. Uma passagem do fragmento *Sur le génie* do autor francês ilustra bem a questão:

*L'esprit observateur dont je parle s'exerce sans effort, sans contention; il ne regarde point, il voit; il s'instruit, il s'étend sans étudier; il n'a aucun phénomène présent, mais ils l'ont tous affecté, et ce qui lui en reste c'est une espèce de sens que les autres n'ont pas; c'est une machine rare qui dit: cela réussira...et cela réussit; cela ne réussira pas...et cela ne réussit pas; cela est vrai ou cela est faux...et cela se trouve comme il l'a dit. Il se remarque et dans les grandes choses et dans les petites. Cette sorte d'esprit prophétique n'est pas le même dans toutes les conditions de la vie; chaque état a le sien. Il ne garantit pas toujours des chutes, mais la chute qu'il occasionne n'entraîne jamais le mépris, et elle est toujours précédée d'une incertitude. L'homme de génie sait qu'il met au hasard, et il le sait sans avoir calculé les chances pour ou contre; ce calcul est tout fait dans sa tête.* (apud DIECKMANN, 1941, p. 171)

Esse entendimento do dom de observação do gênio interessa tanto à apreciação do gênio em arte, sua principal esfera de atuação, quanto ao gênio em geral, com algum destaque, neste caso, para o gênio científico, que traz em si um *esprit de divination*, um instinto, uma

intuição, fruto da combinação de observação da natureza, reflexão e experiência. Esse instinto, assim como o entusiasmo e a originalidade, é traço marcante do gênio para Diderot.

O particular interesse proveniente das reflexões do *philosophe* se justifica pelo fato de ele se situar, no que tange ao gênio, nos limites da teoria mimética da arte. No movimento de suas reflexões, ele faz uso de elementos apontados de maneira isolada por seus antecessores, mas o faz relacionando-os e deixando transparecer um esforço na busca do que poderia vir a ser uma síntese dos aspectos não-rationais e os mais propriamente racionalistas do gênio. É importante lembrar, porém, que esse movimento de seu pensamento dá margem a concepções que parecem essencialmente opostas em momentos distintos de sua reflexão. Ao invés da noção pouco racionalista e indistinta do *daímon*, por exemplo, caberia à reflexão em torno do gênio, para Diderot, estabelecer claramente a natureza do instinto, da intuição que o caracteriza, por meio de conceitos inteligíveis. Curiosamente, na tentativa de tal empreitada e na dialética de sua reflexão acerca da questão, ele se vê às voltas com o que seriam os limites da razão na apreensão do fenômeno do gênio. A impossibilidade de compreensão plena, por vias conceituais próprias da razão, de um outro fenômeno humano, o *Mana*, como apontado por Cassirer (2013, p. 83-84), desperta particularmente nossa atenção neste ponto.

A capacidade de observação, característica do gênio, é para Diderot dom da natureza e propriedade do indivíduo por ela agraciado. Embora ele não se vincule claramente à ideia, mais tarde desenvolvida por Herder e Goethe, de que o gênio cria à maneira da natureza, e não mais à sua semelhança – afirmação de força grandiosa que permite vislumbrar a figura posterior do gênio titânico e que marca clara ruptura com a teoria da arte e o pensamento do século XVII, meados do século XVIII na Europa –, a contribuição de Diderot, ao ousar se aventurar pelas brechas da teoria mimética da arte e forçar seus limites, certamente não deve ser desprezada.

### 3. Do gênio original

A particular relevância do pensamento de Diderot no campo da reflexão em torno do gênio se deve, em muito, ao que parece ser sua certeza íntima da importância das emoções na criação do gênio, e mesmo à sua constatação das dificuldades de entendimento do fenômeno do gênio por vias estritamente racionais. Na Alemanha, outro autor a reforçar essa dificuldade, caracterizado pelo embate contra a cultura racionalista da época, é Johann Georg Hamann (1730-1788).

Em seus escritos e cartas podemos encontrar considerações de grande ressonância para a concepção posterior do gênio. Considerações que caracterizam o espírito de rebeldia do *Sturm und Drang* e que influenciam as fortes tendências anti-clássicas do movimento romântico de uma maneira geral. Para o “mago do norte”, como relata Rosenfeld (1965, p. 15), “não é através da lógica e abstração que chegamos ao saber e sim pela fé em Deus e pelos dados sensíveis.” Para ele, “sentimento e emoção são a quinta essência da alma e qualquer tentativa de fragmentar o ser humano em faculdade intelectual e emocional repugna à unidade e totalidade da pessoa” (1965, p. 15).

Ao abordar o gênio, diz Hamann em seus *Socratische Denkwürdigkeiten*:

Que substitui em Homero o desconhecimento das regras artísticas, depois dele pensadas por Aristóteles; e que substitui em Shakespeare o desconhecimento ou o desprezo das próprias leis críticas? Resposta unânime: o gênio.

Certa vez, um anjo desceu ao lago Bethesda, movimentando suas águas, em cujas cinco termas estavam deitados muitos doentes, cegos, paráliticos, estéreis, esperando que as águas se movimentassem. Da mesma forma o *gênio* deverá descer para abalar as regras, senão elas permanecerão água; e, se quisermos experimentar a ação e a força das regras deveremos ser os primeiros a entrar no lago, logo que se movimentem suas águas. (*apud* ROSENFELD, 1965, p. 27)

Diametralmente oposto ao entendimento do Classicismo, para Hamann “o gênio, inacessível à conceituação lógica, é soberano em face dos cânones racionais.” (*apud* ROSENFELD, 1965, p.16). Para ele, quaisquer tentativas de apreender o gênio por meio da análise racional e da lógica, são infrutíferas: “*Le génie, on peut le voir ou le sentir, mais jamais le comprendre*” (GRAPPIN, 1952, p. 203).

Como aponta Grappin (1952, p. 188), a figura de Sócrates (e seu “demônio pessoal”) é a representação por excelência do gênio filosófico para Hamann. Ele se vale da intuição, da análise do concreto e da analogia e, por meio de seu demônio pessoal, tem acesso ao conhecimento privilegiado do porvir. Somadas a essa concepção, serão as **Conjectures** de

Edward Young que potencializarão em grande medida as ideias a respeito do “gênio original” no autor alemão.

Contudo, para a adequada compreensão de suas considerações, é fundamental ter em vista a presença e influência da religião e da figura de Deus em seu pensamento. Fruto de revelação e instrumento do aprofundamento de sua experiência religiosa, a Bíblia é para Hamann a maior fonte de inspiração para o ser humano: é ela que engloba de forma simbólica toda história do mundo e da vida do homem. Além disso, segundo seu pensamento, não é possível à Razão fornecer as respostas aos mistérios que envolvem a vida e o ser humano – somente por meio das paixões e da fé em Deus é possível alcançar a verdade da natureza humana e resolver as contradições que assolam as investidas do pensamento racionalista.

Sob essa perspectiva, a fé é a palavra-chave para que sejam compreendidas as manifestações concretas do pensamento divino. Ela é o sopro, a inspiração divina para a revelação, de modo que a razão deixa de ser a chave para conhecimento humano e passa a ser um aspecto secundário da natureza do homem: “*Alors l’homme inspiré (geistlich) peut juger et son goût est plus sûr que toutes les lois pédagogiques de la philologie et de la logique*” (HAMANN *apud* GRAPPIN, 1952, p. 197).

Como sublinha Grappin (1952, p. 196), para Hamann a criação é “linguagem de Deus”, e o próprio Criador, um escritor, um poeta. Da mesma forma, as criações do homem são as manifestações diretas da centelha divina, e as obras verdadeiramente grandiosas, como a de Homero ou de Shakespeare, admiráveis como a própria Bíblia, se aproximam em sua realização da profecia. Nesse sentido, o gênio é o ser inspirado pelo sopro divino e se apresenta mesmo como realidade mística. Como no caso de Sócrates, o indivíduo genial é caracterizado por algo maior e verdadeiro: o seu demônio pessoal, o seu *genius*. Arrebatado pela inspiração divina e tomado pelo sentimento do entusiasmo, Hamann também vê no gênio uma proximidade com a loucura; neste caso, uma manifestação divina.

O gênio, para ele, parece marcado por dois aspectos principais: a ignorância das regras da arte – a negação da Razão –, e o conhecimento superior, fruto de inspiração e intuição, ou a fé como compreendida por Hamann. No que tange ao gênio e sua relação com as regras da arte, como diz o autor, “aquele que deseja abolir a arbitrariedade e a fantasia das belas artes é um charlatão, que sabe menos a respeito de suas próprias regras do que da natureza das doenças.” (*apud* ROSENFELD, 1965, p. 27). O gênio não só não tem necessidade das regras da arte, como é responsável por verdadeira revolução em seus domínios. Já não há mais a preocupação com a imitação e, para além das questões da *Querelle*, existe o gênio primordial em Deus e a divinização do gênio.

Assim como o Criador, ele próprio um poeta, o indivíduo genial tem como marca, em terreno da literatura, o domínio e a qualidade de sua linguagem, de sua língua de expressão – tema caro a Hamann. De forma que ao gênio, mestre e senhor de sua língua, ao invés da estrita clareza pregada pelos racionalistas, caberia a livre expressão e aquilo que lhe parecesse mais apropriado pela força de seu sentimento.

A concepção do gênio para Hamann, marcada por sua forte reação ao racionalismo próprio da época, permite vislumbrar o gênio “prometéico” que toma de assalto o que era até então restrito a Deus: a capacidade efetiva de criação. Mas dada a importância de Deus e da religião para este notório representante do Pietismo na Alemanha, é essencial distinguir que, no caso de Hamann, porquanto haja um elemento divino no gênio, esse permanece criatura e instrumento da inspiração e imagem divinas, e sua criação e postura, ao invés de representar desafio e contestação, rendem, antes, homenagem à participação na natureza divina do Criador.

Em seu estilo épico, expressa ainda Hamann: “O fim último do pesquisador é aquilo que não pode ser explicado, que não pode ser reduzido a noções claras e, por conseguinte, não pertence ao domínio da razão.” (*apud* ROSENFELD, 1965, p. 25). Ele sublinha e reforça a impossibilidade de apreensão do fenômeno do gênio (“inacessível à conceituação lógica”) por vias próprias ao pensamento lógico-racional como a análise e a conceituação. De modo que a tentativa de apreensão do gênio por vias não-rationais, poderíamos dizer, mítico-emocionais, seria o fim último, segundo Hamann, daquele que se propuser a interpretar o gênio.

Suas considerações dão mostra da mudança de percurso a ser empreendida pelas reflexões em torno do gênio e da criação artística em certa medida no Romantismo, e ilustram em traços firmes o gradual e inevitável fortalecimento do indivíduo e da individualidade. Como aponta Rosenfeld (1985, p.151), “a concepção do gênio [...] desloca o centro gravitacional do pensamento estético.” O que passa a importar é o artista e o ato criativo – legando a obra a um segundo plano –, e a concepção de arte que assumia o Belo como propriedade objetiva do objeto artístico é relativizada.

Com o exemplo de Hamann, atingimos um momento na definição do gênio que será particularmente produtivo no contexto do *Sturm und Drang* e sua forte tendência anti-racionalista. Na Alemanha, em consonância com esta oposição ferrenha ao racionalismo da época, sob influência das considerações de Young, como em Hamann, e as críticas às convenções francesas de arte, com Lessing, a grande questão que se coloca, em se tratando do gênio, diz respeito ao “gênio alemão”.

Qual seria a razão para que o gênio alemão não tivesse ainda produzido uma obra de grande valor por essa época? É às voltas com essa questão que o pensamento de Johann Gottfried Herder (1744-1803) se faz significativo em se tratando do gênio. Para ele, o gênio é o gênio nacional, a alma da nação (GRAPPIN, 1952, p. 221). Sua maior crítica é direcionada também à tentativa dos filósofos de sua época de apreender por meios unicamente teóricos a realidade do gênio. Tal postura, para Herder, em nada contribui para a sua compreensão. Pelo contrário, ela pode mesmo ser responsável por retardar ou evitar o aparecimento do gênio que, por sua vez, não pode ter sua natureza apreendida pela análise racional nem por meio da psicologia das “faculdades da alma”; ele está além do entendimento. Da mesma forma, não é possível prever o surgimento ou desenvolvimento do gênio, mas unicamente constatar que os grandes espíritos se influenciam mutuamente.

O termo “gênio” traz dificuldades evidentes para a teoria da arte e tal problemática não é ignorada pelos contemporâneos. Prova disso, são aqueles que pretendem escapar a esta dificuldade, como diz Grappin (1952, p. 224), pela via do banimento da ocorrência do termo na crítica alemã. Desajustado às categorias do pensamento racional, há algo neste vocábulo rico de sentido que insistentemente não se permite definir e que não pode ser apreendido a não ser por intuição, segundo Herder.

Para ele, o gênio basta a si próprio, pois traz em si algo de absoluto que não é encontrado nos outros homens e, como apontado por Young, seria pela via da originalidade que nos aproximaríamos de uma apreensão do gênio. Contudo, segundo o pensamento do autor alemão, cabe à reflexão filosófica empreender uma investigação partindo de uma perspectiva histórica ao abordar o gênio. Enquanto Dubos apontava o que seria a influência do clima próprio de uma nação para o surgimento de sua literatura e dos gênios, Herder aponta, como reforça Grappin (1952, p. 225), no sentido de uma teoria da literatura elucidada por meio da organização da sociedade. Nesse sentido, ele se opõe à tendência de retorno ao primitivismo que é decorrente do movimento de violenta oposição ao racionalismo ao final do século XVIII, de que dão mostras Hamman, na Alemanha, assim como Rousseau, na França. Para Herder, o gênio é a expressão de seu tempo e é dessa forma que o gênio poético, rico de contato com o mundo em que vive, exprime a alma de seu povo (GRAPPIN, 1952, p. 226). É unicamente desta maneira que se pode alcançar uma arte verdadeira e original.

Além disso, diferentemente de Hamann, para Herder o indivíduo genial pode efetivamente se igualar ao Criador, o que traz à tona, de fato, a figura do gênio prometéico: daquele que desafia o paradigma do criador e se aproxima por isso do demônio satânico, da figura de Lúcifer caído. “*Les génies sont des répliques de la divinité dont ils ont l'ordre, la*

*beauté, la force créatrice irréductible; ce sont les bijoux de leur temps, les astres qui illuminent les ténèbres*” (HERDER *apud* GRAPPIN, 1952, p. 228).

Ainda que esta concepção do gênio, que clama para si a capacidade criadora da natureza, tenha grande ressonância para o movimento anti-racionalista como o *Sturm und Drang*, a concepção de Herder, no entanto, não elimina a importância da razão para o gênio. O próprio autor alemão é, antes, representante de um racionalismo alemão, em oposição ao pensamento na França. Para ele, cabe à razão o papel de moderar o impulso genial, de modo que a alma se torne una no momento da criação, eliminando assim a separação entre razão e emoção. E ao gênio cabe aperfeiçoar-se por meio do esforço e do trabalho permanente sobre si e o mundo. Ele é fruto de longo trabalho e aperfeiçoamento interior.

Esse entendimento do gênio, em seu sentido contrário à concepção do dom inato e do entusiasmo divino, marca um momento da reflexão de Herder de crítica às tendências ao “titanismo” e ao “genialismo” então em voga. Por mais que ele próprio passe por um dos grandes inspiradores do movimento, o autor alemão logo parece reconhecer a infecundidade deste direcionamento. Para ele, então, o gênio é a realização da potencialidade do ser humano. O que o caracteriza é o conhecimento e o domínio de si próprio. “*Ce que Herder entend par génie, c’est simplement ‘la qualité particulière’ que Dieu a donnée à chaque homme et qu’il ne lui a pas donnée par rien, mais pour qu’il s’en serve, qu’il développe tout ce qu’elle renferme de possibles*” (GRAPPIN, 1952, p. 249).

Além disso, ao se considerar os desenvolvimentos das reflexões em torno do gênio, a questão da imitação em terreno da arte permanece central, mas uma outra questão correlata, a do gosto em arte, também se mostra de grande importância neste âmbito. Através da perspectiva histórica, Herder constata não haver um bom gosto universal e que a arte de Homero é grandiosa por ser um verdadeiro fruto de seu tempo. Para ele, o preceito da imitação dos antigos resulta em artificialidade e, retomando a questão do gênio alemão, ele só poderá florescer quando estiver de fato imbuído do espírito de seu tempo e as condições sociais lhe forem favoráveis para tanto. Dessa forma, o gênio precede o gosto, e é a força da natureza que por meio de uma lei, de uma disposição interior, tem a capacidade de ordenar a matéria e segundo a qual a beleza é a expressão concreta dessa harmonia interior (GRAPPIN, 1952, p. 228).

Cada vez mais ao tratar da beleza, do Belo, se delineia em meio à reflexão filosófica, por meio de Leibniz, dos suíços Bodmer e Breitinger, de Wolff e Mendelssohn, como aponta Grappin (1952, p. 297), a disciplina a que Baumgarten, na Alemanha, chamará Estética. É em

se tratando da arte estética, ou seja, da bela-arte, em oposição à arte mecânica, que Immanuel Kant (1724-1804) abordará a questão do gênio.

Para o filósofo alemão, “*gênio* é a disposição natural inata (*ingenium*), pela qual a natureza dá à arte a regra” (KANT, 1974, p. 340). É por intermédio do “talento” do gênio, faculdade inata e, portanto, pertencente à natureza, que unicamente a bela-arte é possível. Relacionado ao juízo de gosto, trata-se do “*talento* para produzir aquilo para o qual não se pode dar nenhuma regra determinada”, de modo que a originalidade tem de ser seu constitutivo primeiro. Contudo, ainda que o gênio seja o responsável por dar à arte a regra, esta não pode de forma alguma estar contida numa fórmula ou prescrição: ela é abstraída da própria obra e é nessa medida que pode haver relação de influência entre os artistas de gênio. Com relação a esse ponto, Kant possui o mesmo entendimento de Herder. Não provenientes de imitação, os produtos da criação do gênio indicam a regra e servem de modelares como a própria natureza. Consequência dessa capacidade,

[...] o criador de um produto, que ele deve a seu gênio, não sabe, ele mesmo, como se encontram nele as ideias para isso, e também não está em seu poder inventá-las à vontade ou conforme a um plano, e comunicá-las a outros em prescrições tais, que os ponham em situação de criar produtos equivalentes. (Por isso, também, presumivelmente, a palavra gênio é derivada de *genius*, o espírito próprio dado a um homem no nascimento, protetor e guia, de cuja inspiração procederiam aquelas ideias originais.) (KANT, 1974, p. 341)

Desse modo, o gênio, essencial à bela-arte, não somente se contrapõe à imitação de uma maneira geral como também à sua ocorrência no campo da ciência:

Assim, tudo aquilo que *Newton* expôs em sua obra imortal sobre os princípios da filosofia natural, por mais poderosa cabeça que seja requerida para inventar tais princípios, pode-se perfeitamente aprender; mas não se pode aprender a fazer poemas com espírito, por mais exaustivas que sejam todas as prescrições de arte poética e por mais excelentes que sejam seus modelos. A causa disso é que, todos os passos que *Newton* teve de dar, desde os primeiros elementos da geometria até suas grandes e profundas descobertas, ele poderia tornar inteiramente claros, não somente a si mesmo, mas a todos os outros, e demonstrá-los determinadamente para seus sucessores; nenhum *Homero*, porém, ou *Wieland*, pode indicar como suas ideias, ricas em fantasia e no entanto, ao mesmo tempo, repletas de pensamento, surgem e se reúnem em sua cabeça, isto porque ele mesmo não o sabe e, portanto, também não pode ensinar a nenhum outro. (KANT, 1974, p. 341-342)

O gênio, em Kant, passa a ser especificidade do campo artístico. Nesse aspecto, o filósofo alemão se distingue das reflexões em torno do gênio que previam sua ocorrência nas diversas áreas do saber humano, e se distingue, por exemplo, de determinado momento da reflexão de Herder, que previa o gênio como realização da potencialidade humana. Para Kant,

o gênio se distingue dos grandes homens por ser verdadeiro favorito da natureza e, logo, não tem necessidade de nada além de seu talento e de seu exemplo próprio.

Mas, apesar da originalidade, indispensável à bela-arte, e que a caracteriza como arte do gênio, esta não prescinde de regras:

Mas para pôr em obra um fim são requeridas regras determinadas, das quais não é possível desvencilhar-se. Ora, como a originalidade do talento constitui uma (mas não a única) peça essencial do caráter do gênio, acreditam cabeças fúteis que não poderiam mostrar melhor serem gênios em floração do que ao se desvencilharem da coação acadêmica de todas as regras, e acreditam que se desfila melhor em um cavalo furioso do que em um cavalo domado. (KANT, 1974, p. 343)

Kant também se coloca de maneira crítica em relação ao abuso do entusiasmo, à afetação, e à total negação da racionalidade. Na medida em que algo na bela-arte tem de ser pensado como fim, o que constitui o que há nela mesmo de mecânico, captado segundo regras, “os poderes da mente cuja unificação (em certa proporção) constitui o *gênio* são imaginação e entendimento” (KANT, 1974, p. 347). Para ele, a imaginação é de fato faculdade de conhecimento produtiva. Ela procede segundo leis analógicas, e por meio da liberdade de associação, ainda que emprestando matéria da natureza (e portanto segundo princípios próprios da razão como os da apreensão da natureza empírica pelo entendimento), esta pode ser elaborada a fim de tornar-se algo que transcenda seus próprios limites. Os produtos fruto dessas representações são as ideias:

Podem-se denominar ideias tais representações da imaginação: em parte, porque pelo menos esforçam-se em direção a algo que se encontra além dos limites da experiência, e assim procuram aproximar-se de uma exposição dos conceitos racionais (das Ideias intelectuais), o que lhes dá a aparência de uma realidade objetiva; por outro lado, e aliás principalmente, porque a elas, como intuições internas, nenhum conceito pode ser totalmente adequado. (KANT, 1974, p. 345-346)

Em terreno da imaginação, no que tange à bela-arte e ao gênio, se destacam as “Ideias estéticas”:

[...] e por Ideia estética entendo aquela representação da imaginação, que dá muito a pensar, sem que entretanto nenhum pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança totalmente e pode tornar inteligível. – Vê-se facilmente que é a contrapartida (*pendant*) de uma *Ideia racional*, que inversamente é um conceito ao qual nenhuma intuição (representação da imaginação) pode ser adequada. (KANT, 1974, p. 345)

Para Kant, é na arte poética que esta faculdade de exposição das Ideias estéticas pode apresentar-se plenamente. É através delas que há a ampliação estética dos conceitos:

Ora, quando sob um conceito é colocada uma representação da imaginação, que pertence à sua exposição, mas por si só dá tanto a pensar quanto nunca se poderia coligir em um conceito determinado, e portanto o próprio conceito é ampliado esteticamente de modo ilimitado, então a imaginação aqui é criadora e põe em movimento a faculdade das Ideias intelectuais (a razão), a saber, leva-a a pensar por ocasião de uma representação (o que, por certo, pertence ao conceito do objeto) mais do que nela pode ser apreendido e tornado claro. (KANT, 1974, p. 346)

A faculdade de exposição das Ideias estéticas consiste, então, no princípio vivificador da mente, designado pelo rótulo de “espírito”, que caracteriza, em conjunto com o entendimento, as faculdades do gênio:

Numa palavra, a Ideia estética é uma representação da imaginação que acompanha um conceito dado e que está vinculada a uma tal diversidade de representações parciais em seu uso livre, que para ela não pode ser encontrada nenhuma expressão que designe um conceito determinado, e que, portanto, permite acrescentar em pensamento a um conceito muito de indizível, cujo sentimento vivifica a faculdade de conhecer e vincula à linguagem, como mera letra, um espírito. (KANT, 1974, p. 347)

O espírito é característica do gênio, na medida em que este procura exprimir o indizível e torná-lo universalmente comunicável, pois “requer uma faculdade de apreender o jogo rapidamente transitório da imaginação e unificá-lo em um conceito (que justamente por isso é original e inaugura uma nova regra, que não pode ser inferida de nenhum princípio ou exemplo precedente), que se deixa comunicar sem a coação de regras” (KANT, 1974, p. 348). E a adequada proporção entre imaginação e entendimento constitui a natureza do gênio, que tem como marca, segundo Kant, a originalidade modelar no uso livre de suas faculdades de conhecimento (1974, p. 348).

Dessa forma, o produto de arte do gênio,

[...] (segundo aquilo que nele deve ser atribuído ao gênio, não à aprendizagem possível ou à escola) é um exemplo, não para a imitação (pois então estaria perdido aquilo que nele é gênio e constitui o espírito da obra), mas para a sucessão, para um outro gênio, que através dele é despertado para o sentimento de sua própria originalidade, para exercitar de tal modo a liberdade de coação de regras, na arte, que esta, com isso, adquire ela mesma uma nova regra, e nisso o talento se mostra modelar. Mas, porque o gênio é um favorito da natureza, tal que só se pode considerá-lo como um fenômeno raro, seu exemplo para outras boas cabeças produz uma escola, isto é, uma instrução metódica segundo regras, na medida em que se tenha podido extraí-la daqueles produtos do espírito e de sua peculiaridade; e para estas a bela-arte é,

nessa medida, imitação, à qual a natureza, através do gênio, deu a regra. (KANT, 1974, p. 348-349)

A concepção de Kant acerca do gênio e sua relação com a arte, segundo os trechos selecionados da Crítica do Juízo, dão boa mostra de um dos pontos de chegada do percurso histórico empreendido pela noção do gênio até este momento histórico que precede o Romantismo propriamente dito. Enquanto em fins do século XVII, começos do século XVIII, frente à tendência de um racionalismo estreito que procurava preservar a unidade da concepção mimética da arte, sob a influência do gosto francês, à imaginação era legado papel secundário na arte, é justamente a questão da criação e a do gênio que vêm abalar os fundamentos desse racionalismo.

Nesse momento, é a reação de violenta oposição ao racionalismo e à tentativa de explicação (e redução) do gênio por meio de princípios estritamente racionais, que expõe os limites e deficiências dessa concepção e que de vez em quando faz sucumbir os pressupostos sobre os quais se erigia a teoria mimética da arte. Curiosamente, não é propriamente nesse movimento de rebeldia e oposição, de que dão mostras, na Alemanha, Hamann e o movimento do *Sturm und Drang*, que encontramos a conformação final em se tratando do gênio. Tanto Herder quanto Kant (assim como antes deles Lessing) não só não deixam de valorizar a razão como a consideram constituinte imprescindível do gênio. Para além das reflexões e investigações filosóficas acerca de sua natureza e relevância para o conhecimento humano e para as artes, será a figura de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), por exemplo, que representará à vista dos contemporâneos, como é o caso, segundo Grappin (1952, p. 304), do filólogo suíço Johann Jakob Bodmer (1698-1783), a realização da teoria da criação e a ocorrência concreta do gênio. Ao invés da reflexão teórica precedendo a prática e se debruçando sobre a questão do gênio de maneira abstrata, a figura de Goethe marca a inversão da tendência predominante anterior e representa, juntamente com o racionalismo alemão, verdadeira novidade em terreno da teoria da arte, como aponta Grappin (1952, p. 307).

No entanto, para fins da investigação a que se propõe este trabalho, uma outra figura, a representação delineada pelo também escritor alemão E. T. A. Hoffmann do personagem literário Johannes Kreisler, é que se mostra de interesse particular ao considerarmos o gênio.

## II – TRAÇOS DO *KAPPELLMEISTER* DE HOFFMANN

O personagem Johannes Kreisler, como já apontado, aparece em momentos diversos da obra do autor alemão E. T. A. Hoffmann, seja como assinatura dos artigos de crítica musical do autor, seja na compilação e adequação de alguns deles na seção “Kreisleriana” de *Fantasiestücke in Callots Manier*, seja ainda em referências de outras obras literárias do próprio autor, entre as quais se encontra, por exemplo, a menção repleta de significado de **Der goldne Topf**. Contudo, a ocorrência do personagem literário Johannes Kreisler que diretamente interessa aos fins deste estudo, é a que podemos encontrar no romance **Lebensansichten des Katers Murr**. Trata-se, na verdade, de um romance inacabado, cuja terceira parte prevista (volume) não chegou a ser escrita, sendo a primeira de 1820 e a segunda de 1822, mas de onde, juntamente com os textos da “Kreisleriana”, pode-se vislumbrar mais plenamente a figura do *Kapellmeister*. Com o intuito de melhor apreender o personagem de Hoffmann, pretende-se neste capítulo elencar os traços e características que compõem a figura do maestro para posterior análise.

De início, chama atenção o fato de o título do romance em que de maneira mais desenvolvida podemos encontrar o personagem Kreisler não fazer menção direta a seu nome, mas ao curioso personagem Gato Murr. É só no subtítulo da obra “*nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*” que encontramos a referência a seu nome. A explicação para o título do romance se dá pelo formato de seu arranjo e composição e pelo prefácio do “editor” da obra, E. T. A. Hoffmann. Nele, Hoffmann pede desculpas por não ter notado que a narrativa de Murr, a ele entregue por um amigo para publicação, se encontrava intercalada de uma outra história, que aponta a biografia do compositor e maestro Johannes Kreisler. A explicação para tal fato está no procedimento adotado por Murr:

*Nach sorgfältiger Nachforschung und Erkundigung erfuhr der Herausgeber endlich folgendes. Als der Kater Murr seine Lebensansichten schrieb, zerriß er ohne Umstände ein gedrucktes Buch, das er bei seinem Herrn vorfand, und verbrauchte die Blätter harmlos teils zur Unterlage, teils zum Löschen. Diese Blätter blieben im Manuskript und – wurden, als zu demselben gehörig, aus Versehen mit abgedruckt!*<sup>2</sup> (HOFFMANN, 1965, p. 102)

<sup>2</sup> “Após informar-se dos detalhes, o editor finalmente apurou que o gato Murr, ao fazer suas anotações, rasgara sem cerimônia um livro impresso encontrado na casa de seu dono, e arbitrariamente empregara as folhas, ora como base para seu texto, ora como mata-borrão. As folhas foram mantidas no manuscrito e com ele impressas por distração, como se fizessem parte do mesmo” (HOFFMANN, p. 22). Tradução de Maria Aparecida Barbosa,

Logo, a publicação nos permite vislumbrar passagens da vida de Kreisler pela alternância entre a narrativa de Murr, uma autobiografia, e as passagens referentes à vida do maestro. As duas histórias possuem pontos de contato e mesmo perspectivas diferentes dos mesmos acontecimentos. Mas enquanto a narrativa de Murr segue uma ordem cronológica e o texto é retomado a intervalos com a indicação “M. f. f.” (*Murr fährt fort/* Murr prossegue) do ponto de onde havia sido interrompido, a biografia de Kreisler aparece fragmentada e começa por um relato que se refere, na realidade, ao fim da narrativa.

Trata-se do relato do personagem dono do gato Murr, mestre Abraham, que recorrentemente aparece em ambas narrativas e é amigo próximo de Kreisler, em que ele expõe o acontecido na festa de aniversário de *Namenstag* (o dia do santo homônimo) da duquesa da caricata corte de Sieghartsweiler e também da jovem Julia. Encontram-se interessados no relato, sobretudo por conta do desfecho envolto em mistério da festividade, o Duque Irenäus, que se encontrava presente à ocasião, e o maestro Kreisler, ausente da corte àquela altura. Esta ausência de Kreisler se mostra particularmente digna de nota e é reforçada em pelo menos quatro momentos distintos por mestre Abraham, como quando da indicação da fuga do maestro: “*Eben das, fiel Meister Abraham dem Freunde ins Wort, eben das, dass du nicht hier, dass du, der Himmel weiß, von welchen Furien der Hölle getrieben, fortgerannt warst wie ein Wahnsinniger [...]*”<sup>3</sup> (HOFFMANN, 1965, p. 113). Somente ao longo do romance o leitor ficará a par das circunstâncias da suspeita de morte/assassinato sob as quais se deu o sumiço do maestro, de modo que o episódio de descrição da festividade, que termina com a entrega provisória do gato Murr à Kreisler, se insere de fato, no arranjo de fragmentos que compõem a biografia de Johannes Kreisler, ao final do romance, quando do último fragmento apresentado, que fará referência exatamente à celebração por acontecer.

Esta organização do texto propicia ao leitor o conhecimento da identidade e histórico dos personagens com a progressão do romance mas, em especial no que se refere à Kreisler, desenvolve uma trajetória circular, que nos remete de volta ao início do texto e só assim permite ao leitor compreender com clareza o que ocorrera antes. A ideia de movimento circular, por sinal, para além da camada de organização formal do texto, é representada e problematizada pelo próprio personagem “Kreisler”:

*Es ist ganz unmöglich, Vortreffliche, dass Sie meines Namens Abstammung in dem Worte Kraus finden und mich, nach der Analogie des Wortes*

---

para a edição da Estação Liberdade, São Paulo, 2013. As traduções apresentadas da obra se referirão ao texto desta edição.

<sup>3</sup> “Mas tudo aconteceu justamente porque você não estava aqui, por você ter fugido igual a um possesso!” (HOFFMANN, 2013, p. 37).

*Haarkräusler, für einen Tonkräusler oder gar für einen Kräusler überhaupt halten können, da ich mich alsdann eben Kräusler schreiben müsste. Sie können nicht wegkommen von dem Worte Kreis, und der Himmel gebe, dass Sie denn gleich an die wunderbaren Kreise denken mögen, in denen sich unser ganzes Sein bewegt, und aus denen wir nicht herauskommen können, wir mögen es anstellen, wie wir wollen. In diesen Kreisen kreiselt sich der Kreisler, und wohl mag es sein, dass er oft, ermüdet von den Sprüngen des St.-Veits-Tanzes, in dem er gezwungen, rechtend mit der dunklen unerforschlichen Macht, die jene Kreise umschrieb, sich mehr als es einem Magen, der ohnedies nur schwächlicher Konstitution, zusagt, hinaussehnt ins Freie.*<sup>4</sup> (HOFFMANN, 1965, p. 152)

É a partir dos fragmentos da biografia do maestro e em meio à circularidade da obra que o leitor pode apreender os traços que configuram o personagem hoffmanniano. Como mencionado anteriormente, o personagem Kreisler influencia concretamente a cena musical do século XIX europeu, e de modo a pôr à prova a hipótese de pesquisa levantada, a de que essa influência se dá pela confluência de um ideal de gênio na figura de Kreisler, é de interesse direto o levantamento das características do personagem, sobretudo aquelas ligadas a seu comportamento, humano e artístico, segundo sua ocorrência na obra “Reflexões de vida do gato Murr”.

Nesse sentido, diferentemente daquilo que se esperaria, à primeira vista, de uma biografia convencional, é somente de maneira esparsa que os dados acerca da vida do maestro são apresentados – fato pelo qual o biógrafo de Kreisler, cuja identidade não é dada ao leitor conhecer ao certo, mas tão somente (com muita hesitação) supor, reiteradas vezes procura se desculpar junto ao leitor. Dessa forma, nos é dado conhecer que Kreisler nasceu e foi educado no vilarejo de Gönionesmühl e, quando do encontro primeiro com Julia e a princesa Hedwiga no parque em torno do palácio ducal, estaria na casa dos 30 anos de idade. Nessa ocasião, como em diversos momentos será retomado, sua figura é impressionante e espantosa, e suas atitudes, extravagantes e mesmo assustadoras, a ponto de ser tomado por louco fugido do hospício, no que talvez pese, como confessa o biógrafo compilador das passagens da vida de Kreisler, a influência exercida pelos tipos “originais” (*Sonderlinge*) que habitavam a cidade natal do maestro, que pela época de sua infância não possuía a vivência de outros colegas.

---

<sup>4</sup> “É improvável que a senhora, excelência, encontre a origem de meu nome na palavra *Kraus* e, fazendo analogia com a expressão *Haarkräusler*, eu talvez viesse a ser considerado um enrolador de tons, ou mesmo um sujeito enrolador, porque se fosse assim, meu nome seria na verdade *Kräusler*. A senhora não pode renunciar à palavra *Kreis*, e queiram os céus que lhe venha então à mente a acepção dos maravilhosos círculos nos quais se move nosso ser, e dos quais não podemos nos esquivar, independentemente de nossos esforços. Nesses círculos gira Kreisler, e é provável que, cansado dos movimentos compulsórios da dança de São Vito, disputando com o insondável poder delimitador dos círculos do destino, ele às vezes anseie por algo que transcenda ao estômago, aliás, de constituição frágil, aspirando à liberdade” (HOFFMANN, 2013, p. 87).

Quanto à sua família, perdera a mãe cedo quando criança e foi deixado pelo pai aos cuidados dos tios e tias da família materna, que constituíam verdadeira tradição familiar relativa à música, com reflexos em sua formação:

*Ich will nämlich sagen, dass die meisten von meinen Tanten und Onkels, deren es, wie der Meister weiß und du eben erst erfahren hast, eine nicht geringe Anzahl gab, Musik trieben und noch dazu meistens Instrumente spielten, die schon damals sehr selten waren, jetzt aber zum Teil verschwunden sind, so dass ich nur noch im Traum die ganz wunderbar klingenden Konzerte vernehme, die ich ungefähr bis zu meinem zehnten, elften Jahr hörte. – Mag es sein, dass deshalb mein musikalisches Talent schon im ersten Aufkeimen die Richtung genommen hat, die in meiner Art zu instrumentieren sich kundtun soll, und die man als zu phantastisch verwirft.<sup>5</sup>* (HOFFMANN, 1965, p. 175)

Significativamente, uma das primeiras leituras do jovem Kreisler foram as *Confissões* de Rousseau. E, com relação à sua educação musical, um episódio de sua vivência sob a tutela do tio se encontra diretamente relacionado ao relato do autor francês:

*Gleich elektrischen Schlägen traf mich nämlich die Erzählung, wie der Knabe Rousseau, von dem mächtigen Geist seiner innern Musik getrieben, sonst aber ohne alle Kenntnis der Harmonik, des Kontrapunkts, aller praktischen Hilfsmittel, sich entschließt, eine Oper zu komponieren, wie er die Vorhänge des Zimmers herabläßt, wie er sich aufs Bett wirft, um sich ganz der Inspiration seiner Einbildungskraft hinzugeben, wie ihm nun sein Werk aufgeht, gleich einem herrlichen Traum!*

*Tag und Nacht verließ mich nicht der Gedanke an diesen Moment, mit dem mir die höchste Seligkeit über den Knaben Rousseau gekommen zu sein schien!*

*Ofta war es mir, als sei ich auch schon dieser Seligkeit teilhaftig geworden, und dann, nur von meinem festen Entschluß hinge es ab, mich auch in dies Paradies hinaufzuschwingen, da der Geist der Musik in mir ebenso mächtig beschwingt. Genug, ich kam dahin, es meinem Vorbilde nachmachen zu wollen.<sup>6</sup>* (HOFFMANN, 1965, p. 177)

---

<sup>5</sup> “De fato, a maioria de meus tios e tias, o mestre já sabia e você acaba de saber que não eram poucos, dedicavam-se à música, quase sempre tocando instrumentos já àquela época muito raros e alguns deles atualmente desconhecidos e, assim, somente em sonhos me dou conta dos magníficos recitais aos quais com dez, doze anos de idade, assisti em família. Isso talvez explique nos primórdios de minha educação certo pendor para uma formação musical às vezes censurada como sendo demasiado fantasiosa” (HOFFMANN, 2013, p. 115).

<sup>6</sup> “O relato do jovem Rousseau teve sobre mim o efeito de um raio: o trecho em que, quando estimulado pelo poderoso espírito da música em seu íntimo, embora sem o mínimo conhecimento de harmonia, contrapontos e outras técnicas, o autor decide compor uma ópera; assim, abre o cortinado em seu quarto, cai na cama para entregar-se plenamente à inspiração de sua imaginação, e percebe a obra brotando da alma qual um sonho magnífico! Dias e noites pensei naquele instante mágico, que me parecia ser a bênção suprema da vida do menino Rousseau. Com frequência, era como se a graça se estendesse a mim também, e nesses momentos só dependeria de minha decisão elevar-me ao paraíso, pois o espírito musical vibrava em mim com vigor semelhante. Dominado por essa ideia, resolvi imitar meu modelo” (Ibidem, p. 118).

Diferentemente, porém, de seu modelo de inspiração – e apesar de seguir-lhe estritamente os passos –, o jovem Kreisler não logra êxito na empreitada, adormece, e é acordado sob o alerta de fogo no quarto em que ocupava, o de seu tio. Esse episódio foi o responsável por render-lhe o segundo dos três beliscões que recebeu do tio durante a infância. A origem do fogo permaneceu enigmática e de alguma forma contribuiu com a percepção do jovem de que recebera a punição por simplesmente ter tentado compor.

À revelia do ideal do gênio relacionado à precocidade e à figura do menino prodígio, ilustrado exemplarmente pela figura de Wolfgang Amadeus Mozart, em meio ao que parece ter sido em alguma medida uma tendência em determinado momento do século XVIII (ELIAS, 1995), parece digno de nota o fato de Kreisler ter demonstrado resistência aos primeiros exercícios da música. Apesar da vivência rica em estímulos musicais da infância em meio aos tios e tias, da postura desinteressada por parte do tio tutor a respeito da educação geral do sobrinho e do rigor, por outro lado, com que lhe impunha a dedicação ao aprendizado da música (HOFFMANN, 1965, p. 178), o episódio do princípio de incêndio assim como a falta de estímulo posterior da parte do tio, parecem ter reforçado o desvio de percurso do jovem Kreisler quanto à sua vocação.

Sua educação coube aos preceptores particulares e, apesar da presença da música nos anos de juventude, foi a aspiração à posição de conselheiro diplomático, sob influência da figura de um outro tio da família, que acabou constituindo a primeira ambição do futuro maestro:

*Das Bildnis des vornehmen Oheims hing in dem Prunkzimmer, und keinen größern Wunsch hegte ich, als so frisiert, so gekleidet umherzugehen wie der Oheim auf dem Bilde. Diesen Wunsch gewährte mein Erzieher, und ich muss wirklich als zehnjähriger Knabe anmutig genug ausgesehen haben, im himmelhoch frisierten Toupet und kleinen zirkelrunden Haarbeutel, im zeisiggrünen Rock mit schmaler silberner Stickerei, seidenen Strümpfen und kleinem Degen. Dies kindische Streben ging tiefer ein, als ich älter worden, da, um mir Lust zur trockensten Wissenschaft einzuflößen, es genügte, mir zu sagen, dies Studium sei mir nötig, damit ich, dem Oheim gleich, dereinst Legationsrat werden könne. Dass die Kunst, welche mein Inneres erfüllte, mein eigentliches Streben, die wahre einzige Tendenz meines Lebens sein dürfe, fiel mir um so weniger ein, als ich gewohnt war, von Musik, Malerei, Poesie nicht anders reden zu hören als von ganz angenehmen Dingen, die zur Erheiterung und Belustigung dienen könnten.<sup>7</sup> (HOFFMANN, 1965, p. 180)*

<sup>7</sup> “O retrato do tio ilustre pendia na sala de visitas, eu não poderia acalentar desejo maior que andar por aí penteado e trajado como o homem do quadro. Meu tutor concretizara o sonho e, na verdade, com dez anos, devo ter ficado encantado com um topete apontado para o céu, o traje verde pintassilgo cheio de minúsculos pespontos prateados, as meias de seda e uma pequena adaga. A aspiração infantil continuou prosperando até a idade adulta e, para me estimular ao estudo da mais árida ciência, bastava mostrar-me que tal curso me possibilitaria ser

Após alcançar a almejada posição, Kreisler, num motivo que parece se repetir ao longo de sua biografia, abandona o caminho previamente escolhido e reforça sua aptidão aos patamares elevados da arte e, por consequência, sua inadequação frente às escolhas ligadas às ambições da sociedade de sua época e à realidade que o circunda de um modo geral. É por ver reduzida a um papel inferior a música, por exemplo, que o maestro abandona a corte do grão-duque onde ocupava o cargo de *Kapellmeister* e decide se dirigir à pequena Sieghartsweiler.

Como ilustram suas resoluções, Kreisler é apontado como possuidor de um ânimo inflamável, de uma alma de fundo vulcânico, que acaba por ensejar o questionamento de mestre Abraham: “... wann wird endlich der verwüstende Brand in deiner Brust zur reinen Naphthaflamme werden, genährt von dem tiefsten Sinn für die Kunst, für alles Herrliche und Schöne, der in dir wohnt!”<sup>8</sup> (HOFFMANN, 1965, p. 113). Possuidor de uma gargalhada de violência capaz de fazer vibrar as paredes (Ibidem, p. 116), de uma paciência instável, dada a transições súbitas de um extremo de humor a outro (Ibidem, p. 210), ele possui absoluta aversão pelo ordinário das convenções e como decorrência da inadequação que o assola, será através da ironia, e mesmo do sarcasmo, que a personalidade do *Kapellmeister* dará vazão ao seu ímpeto de expressão.

Um episódio é particularmente ilustrativo deste traço de personalidade, que se manifesta fisicamente no reflexo de contração dos músculos da face: a execução musical de Kreisler e Julia no sarau da corte. Quando da execução de um dueto composto pelo maestro<sup>9</sup>, destoando da emoção profunda causada nos presentes, por resistência e observância à conveniência adequada à música na corte, a princesa Hedwiga repreende a execução da peça e sugere que seja executado algo mais trivial, condizente ao ambiente social, a reação de Kreisler se mostra de intensa ironia, extravagância e de não adequação aos preceitos que pretendem reduzir a música e o artista a um papel utilitário:

*„O Gott“, rief Kreisler, indem sein Gesicht in dem mannigfaltigsten Muskelspiel vibrierte, wie es allemal zu geschehen pflegte, wenn der Humor aufstieg in dem Innern, „o Gott, gnädigste Prinzessin, wie ganz bin ich ärmster Kapellmeister Ihrer gütigen gnädigen Meinung! Ist es nicht gegen*

---

conselheiro diplomático, assim como meu tio. Que a arte transbordante em meu coração pudesse ser uma autêntica aptidão, a única tendência sensata em minha vida, ocorria-me tanto menos, já que estava acostumado a ouvir falar de música, pintura, poesia e outras atividades agradáveis como meios de entretenimento e diversão” (HOFFMANN, 2013, p. 121).

<sup>8</sup> “... quando finalmente o devorador fogo flamejante em seu peito se depurará em chama de nafta, nutrido pela sua sensibilidade artística ao sublime e ao belo?” (Ibidem, p. 38).

<sup>9</sup> Trata-se, na realidade, segundo nota da tradução de Barbosa (2013, p. 157), de uma composição do próprio Hoffmann.

*alle Sitte und Kleiderordnung, die Brust mit all der Wehmut, mit all dem Schmerz, mit all dem Entzücken, das darin verschlossen, anders in die Gesellschaft zu tragen, als dick verhüllt mit dem Fichu vortrefflicher Artigkeit und Konvenienz? Taugen denn alle Löschanstalten, die der gute Ton überall bereitet, taugen sie wohl was, sind sie wohl hinlänglich, um das Naphthafeuer zu dämpfen, das hie und da hervorlodern will? Spült man noch so viel Tee, noch so viel Zuckerwasser, noch so viel honettes Gespräch, ja noch so viel angenehmes Dudeldumdei hinunter, doch gelingt es diesem, jenem freveligen Mordbrenner, eine Congrevische Rakete ins Innere zu werfen, und die Flamme leuchtet empor, leuchtet und brennt sogar, welches dem puren Mondschein niemals geschieht! – Ja, gnädigste Prinzessin, ja, ich! – aller Kapellmeister hienieden unseligster, ich habe schändlich gefrevelt mit dem entsetzlichen Duett, das wie ein höllisches Feuerwerk mit allerlei Leuchtkugeln, Schwanzraketen, Schwärmereien und Kanonenschlägen durch die ganze Gesellschaft gefahren ist und, leider merk' ich's, fast überall gezündet hat! Ha! – Feuer – Feuer – Mordio! – Es brennt – Spritzenhaus auf – Wasser – Wasser – Hilfe, rettet!“<sup>10</sup> (HOFFMANN, 1965, p. 209)*

Seu caráter apaixonado, seu sarcástico desprezo pelas convenções e sua resistência ao ordinário, nas palavras da conselheira Benzon (HOFFMANN, 1965, p. 285), fazem de Kreisler um incômodo e, em alguma medida, uma ameaça ao modo de vida da corte, ao que replica enfaticamente, ilustrando ainda mais a personalidade do *Kapellmeister*, mestre Abraham:

*„Was“, rief er mit erhöhter Stimme, „was habt ihr alle gegen diesen Johannes, was hat er euch Böses getan, dass ihr ihm keine Freistatt, kein Plätzchen gönnt auf dieser Erde? Wisst ihr's nicht? Nun, so will ich es euch sagen. – Seht, der Kreisler trägt nicht eure Farben, er versteht nicht eure Redensarten, der Stuhl, den ihr ihm hinstellt, damit er Platz nehme unter euch, ist ihm zu klein, zu enge; ihr könnt ihn gar nicht für euresgleichen achten, und das ärgert euch. Er will die Ewigkeit der Verträge, die ihr über die Gestaltung des Lebens geschlossen, nicht anerkennen, ja, er meint, dass ein arger Wahn, von dem ihr befangen, euch gar nicht das eigentliche Leben erschauen lasse, und dass die Feierlichkeit, mit der ihr über ein Reich zu herrschen glaubt, das euch unerforschlich, sich gar spaßhaft ausnehme, und das alles nennt ihr Verbitterung. Vor allen Dingen liebt er jenen Scherz, der sich aus der tiefern Anschauung des menschlichen Seins erzeugt und der die schönste Gabe der Natur zu nennen, die sie aus der reinsten Quelle ihres Wesens schöpft. Aber ihr seid vornehme ernste Leute und wollet nicht scherzen. – Der Geist der wahren Liebe wohnt in ihm, doch vermag dieser ein Herz zu erwärmen, das*

<sup>10</sup> “– Meu Deus! – exclamou Kreisler, com o habitual tique incessante do rosto vibrando quando o humor se alterava no íntimo. – Meu Deus, clementíssima princesa! Quão inteiramente eu, mísero mestre de capela, compartilho sua bondosa e sábia opinião!

Não seria contra a moral e a etiqueta expor os sentimentos do peito com toda a melancolia, com toda a dor e os arroubos ali guardados, ao invés de se compor adequadamente com a pose da mais perfeita gentileza e conveniência? De que adiantam os métodos de extinção do fogo de nafta preparados pelo bom-tom? Verte-se tanto chá, tanto frescos, tanta conversa séria, além é claro de muita conversa fiada, e não obstante surge um ou outro sacrílego incendiário que consegue lançar fogo e fazer as chama se elevarem, brilharem e reluzirem ainda mais que a luz da lua! Sim, princesa! Sou o mais infeliz dos mestres, incorri vergonhosamente na blasfêmia com esse espantoso dueto que percorreu toda a audiência qual infernal fogo de artifício e, oh desgraça! Admito, incendiou tudo! Fogo! Fogo! Tragam água!”(HOFFMANN, 2013, p. 158-59).

*auf ewig zum Tode erstarret ist, ja, in dem niemals der Funke war, den jener Geist zur Flamme aufhaucht? Ihr möget den Kreisler nicht, weil euch das Gefühl des Übergewichts, das ihr ihm einzuräumen gezwungen, unbehaglich ist, weil ihr ihn, der Verkehr treibt mit höheren Dingen, als die gerade in euern engen Kreis passen, fürchtet.*<sup>11</sup> (HOFFMANN, 1965, p. 286)

Kreisler, que aprecia o grotesco e o horrível (HOFFMANN, 1965, p. 118), não se enquadra no mundo que o circunda da mesma forma que não pode aceitar a compreensão limitada da arte nos círculos sociais de seu tempo. Incansável em sua dedicação à arte, é possível encontrar nas palavras da conselheira Benzoni a descrição do efeito exercido no maestro pela música:

*„Immer“, nahm die Rätin das Wort, „immer habe ich geglaubt, dass die Musik auf Sie zu stark, mithin verderblich wirke; denn indem bei der Aufführung irgendeines vortrefflichen Werks Ihr ganzes Wesen durchdrungen schien, veränderten sich alle Züge Ihres Gesichts. Sie erblaßten, Sie waren keines Wortes mächtig, Sie hatten nur Seufzer und Tränen und fielen dann her mit dem bittersten Spott, mit tief verletzendem Hohn über jeden, der auch nur ein Wort über das Werk des Meisters sagen wollte.*<sup>12</sup> (HOFFMANN, 1965, p. 156)

O alto grau de sensibilidade é apontado como uma marca de Kreisler que, íntimo dos caminhos da fantasia, se vê arrebatado por autêntico entusiasmo em suas criações e interpretações. É exatamente a manifestação do entusiasmo musical de Kreisler que parece mais contribuir para que ele pareça um louco aos olhos dos observadores (HOFFMANN, 1965, p. 205). Além disso, a loucura seria notadamente um dos perigos a espreitar o destino do maestro, em função de sua postura intrincada, humana e artística, de desprezo às

---

<sup>11</sup> “O que você tem contra Johannes? Que mal lhe fez para não lhe conceder asilo seguro em lugar algum da Terra? Não sabe o quê? Pois eu sei e vou lhe dizer. Veja, Kreisler não possui suas cores, não compreende suas expressões, a posição entre vocês que lhe é oferecida lhe parece pequena demais, estreita; vocês não podem contá-lo como igual, e não se conformam. Ele não quer reconhecer a eternidade das convenções sobre as formas de vida do modo como vocês fecharam; crê que uma loucura maligna se apoderou de vocês, não os deixando enxergar a autenticidade da vida, que a solenidade reinante no império, incompreensível para nós, é digna de riso, e a isso vocês chamam amargura.

Ele ama acima de tudo o tipo de gracejo irônico que brota da mais profunda contemplação do ser humano, a que se pode chamar o mais precioso dom da natureza, pois surge da fonte mais pura da vida. No entanto, vocês são gente séria e distinta, não querem brincar. O espírito do amor verdadeiro habita nele, mas não é suficiente para acalantar um coração arrefecido em morte eterna, no qual jamais sopra a centelha que incendeia. Vocês não amam Kreisler porque o sentimento nobre que são forçados a reconhecer inerente nele lhes é desagradável; vocês temem Kreisler, porque ele se ocupa de temas mais sublimes que a conveniência de seu círculo restrito” (HOFFMANN, 2013, p. 255).

<sup>12</sup> “Sempre acreditei que a música exercia um efeito exacerbado, de certo modo pernicioso, sobre você, Johannes. Ao executar qualquer grande obra, todo seu ser parecia arrebatado por ela, todas as feições de seu rosto se transformavam. Você empalidecia, incapaz de pronunciar uma palavra sequer, em meio a soluços e lágrimas. Pouco depois, atirava aos que desprezavam a obra daquele compositor toda sua ácida ironia e seu mordaz sarcasmo” (Ibidem, p. 92).

convenções. Com relação a essa questão, o breve relato da história do pintor Leonhard Ettlinger é especialmente relevante.

De figura bondosa e reconhecida por seu talento notável na corte de Sieghartsweiler, à época da infância da princesa Hedwiga, o pintor Ettlinger ressurgiu de seu desaparecimento com olhos febris, com uma gargalhada selvagem e, em sua perturbação, tenta tirar a vida da jovem princesa, que tem seus gritos de terror ouvidos e acaba sendo salva pelos criados. A loucura do pintor teria sido fruto do malfadado amor pela duquesa da corte, e este episódio, que marca profundamente a lembrança da princesa, tem sua reminiscência despertada pelo aparecimento de Kreisler. O olhar do *Kapellmeister*, em especial, seria o responsável pela associação estabelecida (HOFFMANN, 1965, p. 223).

Para além do paralelo possível de estabelecimento entre a figura de Ettlinger e Kreisler, e das considerações acerca da recorrente relevância dos olhos e dos instrumentos de ótica na obra de Hoffmann de um modo geral, se mostra de interesse pontual a descrição dos sentimentos do maestro relativos à loucura:

*Kreisler stand da, tief erschüttert, keines Wortes mächtig. Von jeher hatte er die fixe Idee, dass der Wahnsinn auf ihn lauere, wie ein nach Beute lechzendes Raubtier, und ihn einmal plötzlich zerfleischen werde; er erlebte nun in demselben Grausen, das die Prinzessin bei seinem Anblick erfasst, vor sich selbst, rang mit dem schauerlichen Gedanken, dass er es gewesen, der die Prinzessin in der Raserei ermorden wollen.*<sup>13</sup> (HOFFMANN, 1965, p. 223)

O receio de Kreisler perante a figura do pintor Ettlinger, cuja imagem lhe aparecerá inclusive como duplo refletido no lago (HOFFMANN, 1965, p. 229), realça o que pode vir a ser o aspecto criminoso daquele incapaz de ater-se às convenções, introduzindo outra nuance à concepção do artista que em meio a seu entusiasmo se aproxima da loucura; concepção esta que se relaciona diretamente às concepções do gênio próprias do Romantismo.

---

<sup>13</sup> “Bastante comovido, Kreisler não conseguia proferir uma única palavra. Sempre tivera a ideia fixa de que a loucura o espreitava, como uma ave de rapina esperando para dar o bote, e que algum dia o assalaria. Sentia por si mesmo um horror semelhante ao que a princesa confessara também sentir em sua presença, e lutava com o arrepiante pressentimento de que ele próprio tentara, em sua perturbação, matar a princesa” (HOFFMANN, 2013, p. 176-77).

### III – O GÊNIO DE JOHANNES KREISLER

Uma vez abordadas algumas das principais características que constituem o personagem de E. T. A. Hoffmann, Johannes Kreisler, segundo sua ocorrência no romance **Lebensansichten des Katers Murr**, cabe distinguir então em que medida e de qual maneira o personagem hoffmanniano, ao exercer influência concreta e relevante sobre importantes figuras do cenário musical europeu no século XIX, representaria um ideal de gênio. Antes, porém, de nos valermos das reflexões dos diferentes autores abordados e tendo em vista as tendências de desenvolvimento do pensamento filosófico e crítico ao longo do século XVIII em se tratando da arte e do gênio, mostra-se essencial pontuar e destacar alguns aspectos do momento de chegada dessas tendências com o Romantismo, não somente enquanto movimento literário, mas também enquanto movimento cultural e de ideias amplo.

Em termos estéticos, ao se tratar do Romantismo em termos gerais, destaca-se o fato de o movimento representar, antes de tudo, uma forte oposição ao Classicismo e à primazia dos modelos da Antiguidade. Contudo, o Romantismo consiste num movimento altamente multifacetado que engloba diferentes tendências, o que colabora imensamente para a dificuldade de se determinar com precisão os contornos semânticos do termo. Como ressalta Volobuef (1999, p. 12), “não houve apenas *um* romantismo, mas inúmeros”.

Dentro da multiplicidade que lhe é característica, é possível distinguir historicamente na Inglaterra e na Alemanha os focos iniciais do movimento. E é na Alemanha, em especial, que encontramos o fenômeno que, além de trazer implicações para o movimento romântico como um todo, costuma trazer desdobramentos na compreensão geral do Romantismo para a crítica literária. Trata-se da corrente que veio ser designada pelo rótulo de *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), que é marcada pela violenta reação às tendências racionalistas da Ilustração e aos cânones do classicismo francês. Segundo Rosenfeld (1985, p. 147-48), o movimento se estende até os primeiros anos da década de 1780 e é marcado pela tendência ao primitivismo, na esteira do impacto causado pelas canções de Macpherson na Inglaterra, ao subjetivismo radical e à expressão imediata e espontânea das emoções. Hamann, como visto anteriormente, é um representante característico dessa tendência, assim como o são o *Götz von Berlichingen* (1773) e o *Werther* (1774) de Goethe, por exemplo, e contribuem para a configuração da ideia de “gênio titânico”.

No entanto, ainda que o *Sturm und Drang* marque um momento específico da postura e sensibilidade artística ao final do século XVIII, que será produtivo posteriormente para o

Romantismo de uma maneira geral, e cuja tendência não deixa de ser acatada por círculos do romantismo alemão propriamente dito, ele em si não caracteriza plenamente o que será compreendido como romântico na Alemanha. Assim como Herder passa a julgar inconsistente o direcionamento preconizado pelos *Stürmer*, também Goethe e Schiller acabam por tomar rumos bastante diversos daqueles preconizados por este pré-romantismo. Muitas vezes, porém, a partir de um ponto de vista exterior, o romantismo alemão acaba sendo sobreposto de maneira esquemática ao movimento do *Sturm und Drang*. Isso explica em alguma medida o fato de Goethe e Schiller, como ilustra Rosenfeld (1985, p. 149-50), serem tidos por ingleses e franceses como autores românticos, ao passo que, segundo a compreensão alemã, se trata antes de tudo de dois grandes autores “clássicos” alemães, tanto no sentido de exemplaridade quanto no sentido estético-estilístico do termo.

O romantismo alemão, apesar das dificuldades implicadas em se determinar o seu início, tem, segundo Volobuef (1999, p. 35), consensualmente seus primórdios apontados na última década do século XVIII, e entre os marcos que sustentam esta constatação encontra-se a reunião a partir de 1796-1797 dos jovens que acabariam por constituir o primeiro grupo romântico na Alemanha, em 1799, sediado da cidade de Jena. Recebendo posteriormente a designação de *Frühromantik* (romantismo inicial), “esse grupo acreditava no ‘Eu’ como uma força ou elemento universal, absoluto, infinito, enfim, como a própria origem do mundo e integração de todas as coisas” (VOLOBUEF, 1999, p. 37), e tinha no idealismo de Fichte (1762-1814) seu ponto de partida. Um outro traço característico dos românticos de Jena seria o cosmopolitismo, a concepção da literatura como fenômeno global, que não conhece fronteiras, o que o diferencia de uma concepção mais generalizada do Romantismo, que concebe o nacionalismo como uma de suas características constituintes (VOLOBUEF, 1999, p. 38). Entre seus integrantes, encontravam-se Novalis (1772-1801), August Wilhelm Schlegel (1767-1845), Friedrich Schlegel (1772-1829), Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) e Ludwig Tieck (1773-1853).

Após a dissolução do grupo de Jena, outros grupos foram formados ao longo do território alemão, com destaque para o círculo de Heidelberg entre 1806 e 1808 (*Hochromantik*, “alto romantismo”), Dresden e Berlim, de que fez parte E. T. A. Hoffmann (VOLOBUEF, 1999, p. 38-39).

Essa caracterização sumária do romantismo alemão não deve deixar de também considerar o contexto histórico que envolve o Romantismo em sentido amplo, para o qual as questões político-sociais da Europa têm importância indiscutível. Nesse cenário, o evento de maior impacto na sociedade da época é sem dúvida a Revolução Francesa de 1789, que marca

a tomada do poder político pela classe burguesa. Mas em fins do século XVIII, diferentemente da França, por exemplo, a Alemanha ainda se encontra distante de possuir uma configuração unificada sob a égide de um forte Estado centralizador. Segundo a análise de Elias (1994, p. 30), a burguesia alemã no século XVII e ainda no século XVIII é pobre em comparação aos padrões de França e Inglaterra. O alemão é considerado uma língua bárbara e o francês é a língua de expressão dos círculos aristocráticos. Da mesma forma, os preceitos do fazer artístico da Doutrina Clássica Francesa, que representam a expressão dos ideais da sociedade absolutista de corte, como aponta Moretto (2006, p. 51), têm ainda forte presença e ressonância no território de fala alemã de uma maneira geral. A concepção de arte (e do gênio) que prevê o controle dos sentimentos individuais por meio da razão, do “bom senso”, é, no sentido de expressão do gosto dessa sociedade específica, um imperativo de ordem social. Como coloca Elias (1994, p. 34), “o vínculo com a estratificação social é muito claro no juízo estético”.

Contudo, assim como na França, também na Alemanha a burguesia se tornará mais próspera. De modo que o impulso filosófico e literário experienciado pela Alemanha na segunda metade do século XVIII será produto, a nível de sociedade, do aprofundamento da autoconsciência da incipiente classe burguesa alemã. A violenta reação do *Sturm und Drang* aos preceitos racionalistas e aos modelos classicistas franceses constitui, nesse sentido, uma reação à sociedade de corte e ao absolutismo alemão. Porém, mais uma vez marcando o contraste entre a situação encontrada na França e a vigente em linhas gerais na Alemanha, não se encontra ao alcance desta classe média alemã a ação política concreta. Como aponta Elias (1994, p. 36):

A estrutura desta sociedade absolutista de pequenos Estados não proporcionava uma abertura a ela. Elementos burgueses adquiriram autoconfiança, mas o arcabouço dos Estados absolutistas permaneceu inabalado. Os elementos burgueses foram excluídos de toda e qualquer atividade. Na melhor das hipóteses, podiam “pensar e escrever” independentemente, mas não agir da mesma forma.

A reação do movimento literário da segunda metade do século XVIII na Alemanha não possui caráter propriamente político e se dará nesse terreno de forma mais ou menos encoberta, sendo antes a expressão, como mais uma vez aponta Elias (1994, p. 28; p. 36) de uma *intelligentsia* alemã de classe média. Em certa medida a ressonância e sucesso do *Werther* de Goethe se relacionam à situação específica da Alemanha neste dado momento histórico.

Enquanto na sociedade de corte parisiense homens de talento provenientes de círculos da classe média como Voltaire e Diderot poderiam ser assimilados sem grandes dificuldades, na Alemanha o acesso à vida cortesã-aristocrática era consideravelmente mais árduo (ELIAS, 1994, p. 38). Essa particularidade da situação da classe média alemã contribui, como indica Elias (1994, p. 25; p. 43), no percurso do processo civilizador, para uma característica particular da autoimagem do estrato intelectual de classe média alemã: a distinção entre *Kultur* e civilização. Sem negar sua utilidade, ao conceito de civilização como o compreendem ingleses e franceses, que pode ligar-se a fatos políticos, econômicos, mas também ao comportamento e aos modos de uma pessoa, é contraposto o conceito de *Kultur*, que se liga a realizações humanas, tais como obras de arte, livros, trabalhos de erudição, sistemas filosóficos ou religiosos, no que pode ser expresso como a antítese entre superficialidade e profundidade.

Em consequência, os lemas que expressam essa auto-imagem da classe intelectual alemã, termos tais como *Bildung* e *Kultur*, tendem a traçar uma nítida distinção entre realizações nas áreas que acabamos de mencionar, esta esfera puramente espiritual (concebida como a única de valor autêntico), e a esfera política, econômica e social, em contraste frontal com os lemas da burguesia ascendente na França e Inglaterra. (ELIAS, 1994, p. 44)

O conceito de *Bildung* será determinante, por exemplo, para uma das formas mais recorrentes e importantes da prosa de ficção romântica na Alemanha: o *Bildungsroman* (romance de formação). Ele terá no *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe o paradigma e modelo do gênero (MAAS, 2000, p. 20). De maneira significativa, também o **Lebensansichten des Katers Murr** se enquadra no gênero do romance de formação. Mas é de maneira claramente irônica e provocativa, contudo, que Hoffmann apresenta o percurso de formação do gato Murr.

Ainda que nesse percurso de formação, marcado por erros e aprendizado a duras penas, a caracterização do gato personagem de Hoffmann demonstre a preocupação de Murr pelas maneiras finas, pelas artes e pela cultura, ele acaba não conseguindo ocultar sua “verdadeira natureza” de apego ao conforto, à boa comida e à previsibilidade, o que neste aspecto, na prática, fazem dele um filisteu, ou seja, um representante do que há de mais estreito nas aspirações burguesas. Ironicamente, Murr é o protagonista do texto que merece ter sua autobiografia publicada, ao passo que a Kreisler somente de maneira indireta e fragmentária é dado vislumbrar sua biografia. Murr, por sinal, é repreendido em diversos momentos pelo editor do texto por suas apropriações diretas e indevidas da obra de outros

autores e, ainda que se julgue verdadeiro gênio, se encontra distante em seus procedimentos de uma das mais importantes características do gênio: a originalidade.

Nesse sentido, ao considerarmos a autenticidade de Kreisler, assim como apontada por mestre Abraham (Cf. p. 47-48), que o impede de contentar-se e ajustar-se aos preceitos adequados à conveniência da corte, podemos retomar as considerações de Samuel Johnson que definem a verdade da arte como o espelho da vida e que contribuem por restabelecer o papel da imaginação para além de sua compreensão estreita enquanto mero ornamento. Além disso, na fala do abade Chrysostomus em conversa com Kreisler ao tratar da imitação em arte, é possível discernir os ecos da compreensão da originalidade para Edward Young:

*„Das“, sprach der Abt lächelnd, „das hat seinen guten Grund, wie Ihr, Kapellmeister, sogleich erfahren sollt. Es ist ein eignes Ding mit unsern jungen Künstlern, sie studieren und studieren, erfinden, zeichnen, machen gewaltige Kartons, und am Ende kommt Totes, Starres hervor, das nicht eindringen kann ins Leben, weil es selbst nicht lebt. Statt des alten großen Meisters, den sie sich zum Muster und Vorbild gewählt haben, Werke sorglich zu kopieren und so einzudringen in seinen eigentümlichsten Geist, wollen sie gleich die Meister selbst sein und Similia malen, verfallen aber darüber in eine Nachahmerei der Nebendinge, die sie ebenso kindisch und lächerlich erscheinen lässt als jenen, der, um einem großen Mann gleichzukommen, ebenso zu husten, zu schnarren, etwas gebückt zu gehen sich mühte wie dieser. Es fehlt unsern jungen Malern an der wahren Begeisterung, die das Bild in aller Glorie des vollendetsten Lebens aus dem Innern hervorruft und ihnen vor Augen stellt. Man sieht, wie sich dieser, jener vergebens abquält, um endlich in jene erhöhte Stimmung des Gemüts zu geraten, ohne die kein Werk der Kunst geschaffen wird. Was dann aber die Ärmsten für wahre Begeisterung halten, wie sie den heitern, ruhigen Sinn der alten Maler erhob, ist nur das seltsam gemischte Gefühl von hochmütiger Bewunderung des selbst gefassten Gedankens und von ängstlicher, quälender Sorge, nun bei der Ausführung es dem alten Vorbilde auch in der kleinsten Kleinigkeit nachzutun.“<sup>14</sup> (HOFFMANN, 1965, p. 367)*

Diferentemente da tendência à imitação mais servil, Kreisler, por sua autenticidade e pelo papel que para si parece desempenhar o verdadeiro entusiasmo na criação artística, alça-se, portanto, a “original”. Em outro trecho de sua biografia, inclusive, é possível encontrar o

---

<sup>14</sup> “Isso – disse o abade sorrindo – tem suas razões, como você saberá logo, mestre de capela. Sem dúvida, nossos jovens artistas estudam, compõem, desenham, fazem ensaios ousados e, no final, criam algo morto e estático que não pode ser introduzido na vida, pois não possui vitalidade em si. Em vez de copiar com cuidado ao velho e grande mestre que tomaram como exemplo e modelo, penetrando assim no que é peculiar a seu estilo, querem logo ser o próprio mestre e pintar *similia* mas, ao fazê-lo, incidem na imitação do secundário, o que os torna infantis e ridículos como aquele que, a fim de igualar-se ao grande homem, se esforça para tossir, roncar e andar ligeiramente curvado como ele. Aos nossos jovens artistas falta o entusiasmo verdadeiro que brota do interior e põe ante os olhos a imagem da vida mais plena em toda sua glória. É possível ver como um ou outro se atormenta em vão para alcançar aquela elevada disposição espiritual, sem a qual não se pode criar arte alguma. Mas o que os pobres consideram verdadeiro nesse entusiasmo e afinado com o que enobrece o sereno e tranquilo espírito do velho mestre nada mais é que um sentimento estranhamente mesclado de presunçosa admiração da própria fantasia e o temeroso e atormentador cuidado de executar o trabalho em imitação detalhada do modelo” (HOFFMANN, 2013, p. 352).

relato de como o maestro, que começava a compor uma missa solene, sonhara certa vez estar regendo a execução da obra na missa de véspera de Natal até o ponto em que a partitura se encontra em branco à sua frente e a batuta cai de sua mão. Sufocado pela situação frente aos olhares dos padres da abadia que aguardavam o fim da pausa e a recondução da obra, eis que surge a imagem de Julia, que se eleva ao púlpito e com voz celestial canta o *Agnus Dei*, que embora Kreisler trouxesse dentro do peito, se mostrava incapaz de escrever. Sob efeito do entusiasmo do sonho, o maestro, ao acordar, põe no papel o *Agnus* que acabara de “ouvir” (HOFFMANN, 1965, p. 321-22).

Se por um lado tal passagem pode nos remeter, num primeiro momento, à recorrente imagem da inspiração divina em se tratando do gênio, de uma maneira menos indistinta é possível discernir como em Kreisler, em meio a suas emoções, atua o sentimento do entusiasmo. Sentimento que é, no entender de Diderot, marca característica do gênio, e para o qual a imaginação, em sua capacidade de livre associação de ideias (sobretudo em se tratando da música), possuidora de uma natureza distinta da do julgamento racional, funciona como verdadeiro instinto, se opondo à lentidão da análise e sua caracterização discursiva, fruto do poder de sintetização que lhe é próprio e que, no caso do sonho de Kreisler, marcaria mesmo o trabalho e a atuação do subconsciente no processo de criação. Sob este aspecto, Kreisler faz reverberar as características que, segundo o entendimento de Diderot, seriam próprias ao gênio.

Para além do âmbito da criação, a postura e o comportamento do *Kapellmeister* remetem por sua vez ao que o filósofo francês entende por um “original” (Cf. p. 29). De fato, a postura extravagante, irônica do maestro, fruto de sua inadequação na sociedade que o circunda, fazem de Kreisler também “um original” no sentido atribuído por Diderot. Digno de nota quanto a isso parece ser a referência ao restaurador e afinador de pianos, Liscov, que marca a juventude de Kreisler, e que não era outro senão o próprio mestre Abraham. Nessa época, também ele é marcado por sua postura extravagante aos olhos dos moradores da pequena cidade de Gönionesmühl, assim como por sua ironia mordaz. Ficamos sabendo que Mestre Abraham, cujo pai também era fabricante de órgãos musicais, contudo, se afasta da tradição do mero artesão e trilha um caminho rumo à sensibilidade própria do artista. De modo que, poderíamos conjecturar, a ocorrência do original no sentido que lhe atribui Diderot estaria talvez atrelada à existência do artista em meio a uma sociedade dominada pelo espírito filisteu e, nesse sentido, Kreisler se mostra representante do sentimento de incompatibilidade entre o indivíduo e a sociedade que é uma das características do romantismo alemão de uma maneira geral.

A loucura, que sempre se afigurou como grande um grande temor para o século XVIII racionalista, e a cuja ocorrência se aproximava o estado do entusiasmo, se afigura aos olhos da sociedade burguesa como explicação ao comportamento do artista apaixonado e, em especial, ao de Kreisler. Essa sua postura de rebeldia frente às conveniências faz ecoar de alguma forma a forte tendência anti-racionalista que é própria do movimento do *Sturm und Drang* e, no que tange ao gênio, a valorização da emoção, dos sentimentos, da inspiração e da intuição para o fazer artístico, assim como concebe Hamann.

Quanto à valorização das emoções e dos sentimentos para a arte, Kreisler sem dúvida se enquadra nas concepções do gênio que demarcam a estreiteza da concepção mimética mais racionalista da arte. Em termos de postura pessoal, alguns elementos, como o choro de emoção constante (HOFFMANN, 1965, p. 238), parecem fornecer indícios de uma sensibilidade afinada aos preceitos do *Sturm und Drang*, o que, neste caso, o afasta em alguma medida das concepções do romantismo alemão (do grupo de Jena, por exemplo) que se opunham ao excesso de sentimentalismo dos precursores pré-românticos e curiosamente, nesse aspecto, nutrem proximidade com o classicismo. Por outro lado, quanto à valorização da inspiração e intuição para o gênio, o episódio da tentativa de composição à maneira do jovem Rousseau (Cf. p. 44-45) se afigura especialmente relevante.

Diferentemente da concepção apaixonada própria do *Sturm und Drang*, sob efeito da qual o jovem Rousseau, entregando-se à força da inspiração, mesmo sem o menor conhecimento da técnica do contraponto ou da harmonia musical, é capaz de compor sua primeira ópera, a tentativa de Kreisler é fadada a um fracasso absoluto. Mais ainda: sua tentativa acarreta um misterioso princípio de incêndio ao quarto do tio do garoto. Se lembrarmos como a imagem do fogo celeste era comumente uma das metáforas que compreendiam de maneira genérica a concepção do gênio ainda atrelada às influências mais diretas da Antiguidade, não é difícil constatar o quão ironicamente parece Hoffmann atrelar a tentativa de composição “genial” do jovem Kreisler a um princípio de fogo. Assim como o concebe Herder, o gênio é fruto do trabalho e do conhecimento de si próprio. Sem desconsiderar evidentemente a relevância da intuição artística, Kreisler parece se encontrar mais próximo das concepções românticas que valorizam a importância do trabalho em arte, do aperfeiçoamento e da formação.

Um outro aspecto que em oposição ao sentimento inflamado do *Sturm und Drang* marca a concepção do gênio para Herder e para Kant, é a importância da atuação e equilíbrio da razão para o gênio. Já Diderot havia concebido o gênio como o observador de sangue frio do estado de delírio do entusiasmo. Assim como Herder, Kant, para quem a originalidade

consiste no traço primeiro do gênio, reforça a importância da razão para bela-arte, a arte do gênio. Para reforçar sua explanação da razão como constituinte do caráter do gênio, faz uso da metáfora do desfile em um cavalo indomado (Cf. p. 38) – curiosamente, esta mesma imagem em determinado momento também será utilizada pelo biógrafo de Kreisler.

Antes do primeiro encontro de Kreisler com a princesa Hedwiga e Julia, esta expressa a dificuldade que o arrebatamento causado pela paisagem natural lhe implicaria na tentativa de reprodução do cenário (HOFFMANN, 1965, p. 138). Esta fala da personagem permite a referência às dificuldades do criar artístico sob o efeito do entusiasmo. Mesmo Diderot, em certo momento, já previa o entusiasmo não como arrebatamento inicial, mas como fruto da meditação (Cf. p. 29), numa linha de reflexão que permite entrever a valorização da razão para o gênio. No caso de Kreisler, sua figura parece marcada por uma alma agitada, de humor inflamável, que teria reflexos, inclusive, no costume de não escrever suas composições, ou, quando do caso de tomada de notas, na subsequente destruição da obra no fogo, independentemente de sua satisfação pessoal com a criação (HOFFMANN, 1965, p. 320-321). Uma exceção a esta postura seria o período de estadia do maestro na Abadia de Kanzheim. É neste período que poderíamos de fato apontar serenidade e equilíbrio na postura de Kreisler e de alguma forma vislumbrar a concepção do gênio capaz de dosar a imaginação, o entusiasmo e a razão em suas criações. Ainda neste período, quando confrontado com a possibilidade de permanência indefinida no mosteiro, a reação de Kreisler é de profundo horror perante a ideia de renúncia à sua liberdade (HOFFMANN, 1965, p. 325), numa atitude que se afigura, como aponta Volobuef (1999, p. 103), tipicamente romântica:

O retorno ininterrupto sempre das mesmas coisas satura o romântico, afogando-o em amargura e tédio. A típica vida do filisteu – na qual não têm lugar o imprevisto, o surpreendente, o incomum – contrasta com as máximas de fantasia, criatividade e imaginação do romântico, sendo portanto experimentada pelo artista como uma prisão que cerceia sua liberdade e seu poder de inovação. É, pois, um cárcere ao qual ele não consegue se adaptar e do qual ele busca a todo custo escapar.

No entanto, podemos retomar o sobrinho de Rameau, do diálogo filosófico de Diderot, ao qual chega a ser feita referência pelo cachorro Ponto em conversa com Murr. Segundo Dobránszky (1992, p. 193), ele “jamais será como seu tio, pois a originalidade é apenas um dos traços do gênio: ao sobrinho falta algo de fundamental e sobra o patológico”. Quanto a Kreisler, apesar do período na Abadia, ele não parece se conformar adequadamente à concepção do gênio equilibrado pelo uso da razão, e nesse sentido, ainda que não restrito à concepção de ímpeto apaixonado e intuitivo própria do *Sturm und Drang*, o personagem de

Hoffmann, enquanto canalizador da ideia de gênio, ainda não parece ter atingido este estágio de síntese, de perfectibilidade de formação e, levando-se em conta o conceito de *Bildung*, certamente não tendo atingido uma integração mais harmônica na sociedade.

Por conta da “hipocrisia e o cinismo com que essa sociedade pretende ostentar seu amor à arte no intuito de parecer culta e refinada” (VOLOBUEF, 1999, p. 148), assim como por sua situação enquanto músico de corte, onde de maneira geral deve prevalecer o gosto afeito às conveniências que colocam em primeiro plano o aspecto utilitário da música, podemos dizer que os anseios de Kreisler se identificam com os da *intelligentsia* de classe média alemã e o conceito de *Kultur*, numa aproximação ao sentimento romântico que reforça sua posição deslocada na sociedade:

Os românticos desenvolveram uma aguda sensibilidade para a oposição entre a atividade intelectual pura e a atividade prática no mundo concreto (os afazeres do dia-a-dia). Enquanto a primeira visa à realização do indivíduo pensante na medida em que o faz lançar-se em busca de plenitude, a segunda retém o sujeito na esfera banal e limitada das necessidades materiais. No entender dos românticos, enquanto aqueles que se dedicam à atividade intelectual estão dispostos a alçar vôo rumo ao infinito, o cidadão comum, ou mediano, permanece preso às amarras do dinheiro, do conforto material, do trabalho com fins “úteis” e práticos. O confronto entre ambos é marcado pela incompreensão mútua. (VOLOBUEF, 1999, p. 99)

Inevitavelmente deslocado nessa sociedade, será se valendo da ironia que Kreisler (Cf. p. 46-47) manifestará sua oposição aos filisteus e à concepção que pretende fazer da arte distração ou entretenimento superficial. Esta reação, recorrente no *Kapellmeister* em diversas situações, faz ressoar o recurso à ironia romântica no fazer artístico, aproximando mais uma vez o personagem de Hoffmann de tendências próprias ao movimento e de traços do gênio romântico.

## CONCLUSÃO

Ao final, antes de nos remetermos à hipótese de pesquisa levantada relativa ao personagem literário Johannes Kreisler e ao gênio, é de interesse ainda, mesmo que sumariamente, explorar alguns aspectos de interesse relativos ao personagem hoffmanniano.

Em se tratando do verdadeiro conflito que se coloca entre o indivíduo e a sociedade, no contexto histórico que compreende Kreisler/Hoffmann e a organização da sociedade europeia em termos gerais, entre os fatores que contribuem para a incompatibilidade entre Kreisler e a sociedade que o circunda encontra-se o direcionamento cada vez mais delineado da arte rumo ao papel de mercadoria de consumo. Se por um lado, enquanto produto, a arte corre o risco de ver-se limitada pelos anseios superficiais e utilitários próprios ao gosto filisteu, por outro ela pode oferecer a oportunidade de emancipação do artista frente aos patronos e senhores, como no caso de uma sociedade dominada pela aristocracia de corte.

Tendo em vista a oposição entre os conceitos civilização e *Kultur*, que marcam padrões essencialmente distintos de comportamento e sentimento, enquanto nos campos da filosofia e da literatura, na Alemanha da segunda metade do século XVIII, como aponta Elias (1995, p. 17), era possível ver-se livre das amarras do padrão de gosto aristocrático-cortesão, do que dão mostras a *Genielehre* e a oposição ao gosto francês em arte, em terreno da música, tanto na Alemanha quanto na França, o artista encontrava-se ainda fortemente dependente do patronato, fosse dos círculos aristocráticos, fosse mesmo dos círculos burgueses. Nesse momento histórico, aliás, os músicos, sob o signo de “criados de libré”, eram vistos mais como artesãos do que propriamente como artistas.

Se em meio a esse contexto uma figura de imensurável representatividade para a configuração posterior do conceito de gênio como Mozart encontrará um triste destino frente às barreiras de uma estrutura social ainda intransponível por meio de esforços próprios (independentemente da genialidade envolvida), Beethoven, por outro lado, num momento posterior, encontrará no público burguês a liberdade e a segurança financeira necessária para a criação de suas obras. Da mesma forma que se afigura a Kreisler, a questão que se coloca nos primeiros anos do século XIX diz respeito portanto ao gosto musical, à relação entre artista e público, mas também às novas possibilidades de criação artística.

Nesse cenário, se faz importante educar ou ao menos tentar despertar no público o senso para uma nova sensibilidade artística. É neste contexto que o crítico de arte passa ocupar um papel de destaque, e seu papel como intermediador entre o público e o artista será

reforçado. Hoffmann, como aponta Vermes (2007, p. 52), em sua atuação como crítico musical, trata de sublinhar a distinção entre a música instrumental “pura” (que não pretende representar nenhum elemento extramusical) e a chamada música programática, de caráter descritivo. Diversamente de Kant (1974, p. 358), que repreendia na música certa falta de urbanidade<sup>15</sup>, para Hoffmann a música seria a mais romântica ou mesmo a única puramente romântica das artes, em função de sua independência das palavras e dos conceitos por elas expressos, o que a torna, por essa razão, a mais propícia ao infinito e ao sublime.

Nesse sentido, ele nutre relação de proximidade com a reflexão de Diderot (Cf. p. 27-28), segundo a qual a música teria a capacidade de falar mais fortemente à alma por sua abstração e capacidade de proporcionar um curso mais livre à imaginação, ou ainda com o pensamento de Schopenhauer (1788-1860), para quem a música ocuparia o mais alto patamar entre as artes.

É imbuído dessa convicção que Hoffmann avalia a música de Beethoven. E em sua crítica à *Quinta Sinfonia*, ele ressalta antes de tudo a consciência do compositor na confecção da obra e esclarece sua abordagem: “é bastante comum considerar suas obras meramente como produtos de um gênio que ignora a forma e a discriminação do pensamento e que se rende a seu fervor criativo e aos ditames transitórios de sua imaginação” (HOFFMANN *apud* VERMES, 2007, p. 55). Ou seja, uma concepção em que prevalece de maneira indistinta a figura do gênio “inspirado”. Como procura elucidar Hoffmann, Beethoven é, segundo seu entendimento, plenamente consciente e no comando de sua força criativa. No desenrolar de sua análise, como ainda aponta Vermes (2007, p. 59), ele ilustra elementos da sinfonia de Beethoven que, distanciando-se da tradição, expõem o funcionamento da obra à medida que esta se desenvolve, no que poderia ser apontado como aproximação às postulações da crítica de arte romântica de F. Schlegel.

Segundo Vermes (2007, p. 61), a crítica de Hoffmann transparece uma dupla preocupação: didática e estética. De um lado, um propósito didático, tendo em vista a relação público-artista e o receio da limitação da arte a um gosto afeito a trivialidades. De outro, um propósito eminentemente estético. Significativamente, afastando-se de uma tendência anterior da crítica musical a um texto altamente especializado em termos técnicos, Hoffmann procura estimular no leitor, por meio da linguagem escrita, uma reação semelhante àquela que a audição da obra musical suscitaria. Sua atuação como crítico musical se enquadra, no

---

<sup>15</sup> “[...] prende-se à música uma certa falta de urbanidade, pois ela, principalmente conforme a índole de seus instrumentos, amplia sua influência além do que se lhe pede (à vizinhança), e assim como que se impõe, portanto

contexto do século XIX, no cerne de um fenômeno mais amplo, segundo o qual o músico deixa para trás sua caracterização enquanto artesão e passa a atuar e ser considerado um intelectual. Isso explica em grande parte a onda de compositores-críticos do século XIX. Como lembra Vermes (2007, p. 66), a partir da década de 1830 surgirá a primeira geração de compositores românticos nos quais será marcante uma dupla formação: literária e musical.

A análise dos recursos e estratégias empregadas por Hoffmann em sua crítica musical, tendo em vista a tentativa de estimular e expressar o que há de propriamente inexprimível na música, certamente extrapolam aquilo a que se propõe o presente trabalho. Interessa-nos, contudo, o que há de significativo nesse exemplo para a compreensão de Kreisler em sua ocorrência no romance *Kater Murr* e sua relação com a teoria do gênio.

Afinal de contas, como proposto por este trabalho, é possível afirmar que a influência concreta exercida pelo personagem de Hoffmann, Johannes Kreisler, para o contexto da cena musical europeia do século XIX se relaciona ao fato do personagem encarnar o que seria um espírito de época do gênio romântico em sua caracterização?

Como visto anteriormente, os traços do *Kapellmeister* Kreisler apontados segundo os fragmentos de sua biografia ilustram e dão conta de uma figura plenamente identificável a um ideal de gênio segundo as diferentes concepções manifestadas pelos autores e teóricos estudados. O maestro hoffmanniano tem seu gênio caracterizado pela originalidade e autenticidade que marcam seu comportamento artístico e humano (social). Consequência direta deste traço, Kreisler é incapaz de adequar-se às convenções e concepções da sociedade que o cerca, em clara incompatibilidade com o mundo, ao encontro da qual mobilizará sua ironia mordaz contra as concepções estreitas do pensamento burguês-filisteu. Ainda fruto dessa inadequação, seu comportamento brusco e extravagante faz dele uma figura original (e mesmo louca aos olhos dos outros) para quem as emoções, a imaginação e o entusiasmo são capazes de transportar às mais elevadas alturas. Se valendo da intuição para a arte assim como do aperfeiçoamento e trabalho, artístico e sobre si próprio, Kreisler é capaz de verdadeira criação, contrapondo-se ao paradigma do Criador e aproximando-se do mito de Lúcifer caído. Como desdobramentos potenciais deste momento genial, temos o vislumbre de seu duplo artista, o pintor Leonhard Ettlinger, no que seria uma possibilidade sua quanto à loucura efetiva e ao crime.

Todos estes aspectos fazem de Kreisler um representante legítimo da forma como o gênio será compreendido de maneira mais ou menos ampla pelo Romantismo na Europa.

---

faz dano à liberdade de outros, fora da sociedade musical; o que as artes que falam aos olhos não fazem, na medida em que basta desviar os olhos, se não se quer aceitar sua impressão.”

Além disso, eles se relacionam diretamente aos ideais que serão caros ao movimento romântico alemão, sobretudo do primeiro grupo romântico de Jena. Por outro lado, alguns traços de sua caracterização parecem se conformar mais adequadamente às concepções mais próprias ao pré-romantismo dos *Stürmer*, como o sentimentalismo e a, no mínimo, dificuldade em regular os impulsos violentos da emoção por meio da razão.

De modo que, em resposta à hipótese de pesquisa levantada, tomando por base a análise das diferentes concepções acerca do gênio em conjunto com os traços do personagem Johannes Kreisler levantados, é possível afirmar que o fato literário de Kreisler, circunscrito social e historicamente, possibilita a identificação de muitos traços dos ideais particularmente caros aos românticos alemães e ao Romantismo em sentido amplo. Mais especificamente, de traços que constituiriam o que seria uma concepção de gênio romântico e de cuja reverberação resultaria o impacto e a influência exercidos pelo personagem hoffmanniano. Essa identificação, porém, não é “perfeita”, como demonstram algumas características que se mostram mais próprias ao movimento do *Sturm und Drang* e que impossibilitam a identificação plena de Kreisler à concepção romântica alemã que valoriza a importância da razão, da serenidade e da sobriedade para a criação artística, numa espécie de síntese dialética das tendências antagônicas anteriores.

Tal imperfeição relativa à identificação do personagem Kreisler com os traços do gênio romântico, quando transposta a nível textual, apesar do caráter fragmentário e algo de inacabado da obra, longe de se nos afigurar ocasional, nos parece, antes, assim como aponta Hoffmann ao tratar da obra de Beethoven, fruto de consciência e comando da força criativa. Assim como o fragmento romântico se contrapõe a um leitor “disposto apenas a servir-se da literatura como passatempo ou entretenimento” (VOLOBUEF, 1999, p. 71), a narrativa de Kreisler, fragmentada, circular e “inacabada”, parece propor ao nível de sua estrutura formal um desafio ao leitor para que este se afaste de uma postura superficial frente ao texto.

É somente de maneira esparsa e fragmentária que é dado ao leitor vislumbrar a figura do *Kapellmeister* Johannes Kreisler. Ao invés da exposição progressiva e clara dos elementos de sua vida e biografia, encontra-se de alguma forma somente um esboço esquemático dos traços que compõem a sua figura. Assim como ao conceito de gênio (ou ao fenômeno do *Mana*, por exemplo) parece corresponder uma impossibilidade de apreensão plena por vias da razão, também a figura de Kreisler não pode ser apreendida por completo nem caracterizada de maneira clara e definida.

A exemplo da crítica musical de Hoffmann, a ausência reiterada do maestro ao longo de diversos momentos da obra pode ser compreendida como tentativa de evocar a dificuldade

de apreensão do efeito provocado pela música instrumental, em sua tendência às esferas mais elevadas da sensibilidade. O caráter circular da obra, em que o último fragmento apresentado nos remete novamente ao princípio do relato sobre Kreisler, ainda que próximo, estaria de maneira didática para além de um *ritornello* musical, pois que lança nova luz aos acontecimentos já narrados (ou no mínimo exige do leitor uma “repetição” com colorido diferenciado). Estaria próximo, assim como as próprias considerações a respeito do nome do maestro, de uma racionalidade estética que prevê e proporciona uma leitura que, em meio a *Allegros, Adagios, Canzonettas, Minuettos, Duettos, Impromptus, Nottornos* e *Scherzos*, seria representativa daquilo que caracterizaria o que poderia ser a própria música de Kreisler. Dessa forma, sendo a música a mais romântica das artes segundo Hoffmann, pela vocação ao sublime que lhe é própria, o elo mais fraco desde muito da teoria da imitação a que se contrapõe essencialmente o gênio, a representação de uma concepção de gênio (do gênio romântico) não poderia se dar de maneira mais adequada, nem por meio da caracterização de um outro artista ou de outra arte.

É por influência dessas considerações que a ocorrência de outro personagem também músico e compositor na tradição literária alemã, em diálogo direto com o *Fausto* de Goethe, mas nutrindo proximidade com o Kreisler de Hoffmann, nos desperta atenção: trata-se do *Tonsetzer* Adrian Leverkühn, de Thomas Mann.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, M. de. **Pequena História da Música**. 7. ed. São Paulo: Martins, 1976.
- AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BARBOSA, M. A. A Essência do Riso – reflexões sobre a tradução do romance “Gato Murr”, de E. T. A. Hoffmann. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 23, p. 69-80, dez. 2009.
- \_\_\_\_\_. E. T. A. Hoffmann: tradução da música para a forma literária. **Cadernos de Literatura em Tradução**, Brasil, n. 6, p. 141-172, mai. 2005.
- BOWRA, C. M. **The Romantic Imagination**. London: Oxford University Press, 1957.
- BROMWICH, D. Reflections on the Word Genius. **New Literary History**, Baltimore, v. 17, n. 1, p. 141-164, 1985. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/468985>>. Acesso em 03 jun. 2015.
- BURKERT, W. **Religião grega na época clássica e arcaica**. Trad. M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- CARPEAUX, O. M. **O livro de ouro da história da música**: da Idade Média ao século XX. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- \_\_\_\_\_. **A filosofia do iluminismo**. 3. Ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1997.
- CHAPIN, K. Nuances behind E. T. A. Hoffmann's Programmatic Statements. **19th-Century Music**, California, v. 30, n. 1, p. 44-64, 2006.
- CHARLTON, D. **E. T. A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer**, Music Criticism. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- DESTAING, F. **La souffrance et le génie**. Paris: Presses de la Cité, 1980.
- DIDEROT, D. **Textos escolhidos**. Trad. Marilena de Souza Chaui, J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- DIECKMANN, H. Diderot's Conception of Genius. **Journal of the History of Ideas**, Philadelphia, v. 2, n. 2, p. 151- 182, 1941. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2707111>>. Acesso em 03 jun. 2015.

DOBRÁNSZKY, E. A. **No tear de Palas: imaginação e gênio no séc. XVIII – uma introdução.** Campinas: Papyrus, 1992.

DURKHEIM, E. **Les formes élémentaires de la vie religieuse.** Le système totémique en Australie. Paris: Presses Universitaires de France, 1960.

ELIAS, N. **Mozart, sociologia de um gênio.** Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ELIAS, N. **O processo civilizador.** Volume 1: Uma história dos costumes. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. (2 v.).

ELLIS, H. **A Study of British Genius.** London: Hurst and Blackett, 1904.

FURST, L. **Romanticism in Perspective: A Comparative Study of Aspects of the Romantic Movements in England, France and Germany.** 2.ed. London: The Macmillan Press, 1979. (The Critical Idiom, 2).

GRAPPIN, P. **La théorie du génie dans le préclassicisme allemand.** Paris: PUF, 1952.

GRAVES, P. J. E. T. A. Hoffmann's Johannes Kreisler "verrückter Musikus". **Modern Language Quarterly**, Washington, v. 30, n. 2, p. 222-233, jun. 1969.

GUINSBURG, J. (Org.) **O romantismo.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

HAUSER, A. **The Social History of Art.** Trad. Stanley Godman. London: Routledge & Kegan Paul, 1951. (2 v.).

HAZLITT, W. On Genius and Common Sense. In: \_\_\_\_\_. **Table Talk.** London: Collin, s/d. p. 43-71.

HERDER, J. G. Von Kunstricherei, Geschmack und Genie. In: \_\_\_\_\_. **Werke in zwei Bänden:** zweiter Band. München: Carl Hanser Verlag, s/d. p. 575-604.

HOFFMANN, E. T. A. **Der goldne Topf:** ein Märchen aus der neuen Zeit. Stuttgart: Reclam, 2011.

HOFFMANN, E. T. A. Lebensansichten des Katers Murr: nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. In: \_\_\_\_\_. **Werke in fünf Bänden:** dritter Band. Deutschland: Stauffacher-Verlag, 1965.

\_\_\_\_\_. **Reflexões do gato Murr:** e uma fragmentada biografia do compositor Johannes Kreisler em folhas dispersas de rascunho. Trad. Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

JAFFE, K. S. The Concept of Genius: Its Changing Role in Eighteenth-Century French Aesthetics. **Journal of the History of Ideas**, Philadelphia, v. 41, n. 4, p. 579-599, out./dez. 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2709275>>. Acesso em 03 jun. 2015.

KANT, I. Analítica do Belo. Crítica do juízo, parágr. 1-22. In: \_\_\_\_\_. **Crítica da razão pura e outros textos filosóficos**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

\_\_\_\_\_. Da arte e do gênio. Crítica do juízo, parágr. 43-54. In: \_\_\_\_\_. **Crítica da razão pura e outros textos filosóficos**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

KAWANO, M.; CARVALHO, B. B. de. E.T.A. Hoffmann e a música instrumental de Beethoven - Apresentação. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 16, p. 108-131, dez. 2012.

KOLB, J. E. T. A. Hoffmann's "Kreisleriana": A la recherche d'une forme perdue?. **Monatshefte**, Wisconsin, v. 69, n. 1, p. 34-44, 1977. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/30156777>>. Acesso em 21 mai. 2015.

LAMB, C. Sanity of True Genius. In: \_\_\_\_\_. **Essays**. London: Everyman's Library, s/d. p. 219-221.

MAAS, W. P M. D. **O cânone mínimo**: o Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Edunesp, 2000.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2001.

MORETTO, F. M. L. **O teatro clássico francês**: a Tragédia. In: \_\_\_\_\_. MORETTO, F. M. L.; BARBOSA, S. (Orgs.). Aspectos do teatro ocidental. São Paulo: Edunesp, 2006. p.50-67.

MORTIER, R. **L'originalité**: une nouvelle catégorie esthétique au siècle des lumières. Genève: Librairie Droz, 1982.

\_\_\_\_\_. **Diderot en Allemagne (1750-1850)**. Paris: PUF, 1954.

PRADO, M. R. do. **Vésper**. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras- UNESP- FLCAr, 2007 ( Tese de doutorado – programa de Estudos Literários).

ROSENFELD, A. Aspectos do romantismo alemão. In: \_\_\_\_\_. **Texto/contexto**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. p.147-71. (Debates, 7).

\_\_\_\_\_. Introdução – Da Ilustração ao romantismo. In: \_\_\_\_\_. **Autores pré-românticos alemães**. 2. ed. São Paulo: EPU, 1991. p.7-24.

SCHAFER, R. M. **E.T.A. Hoffmann and Music**. Toronto e Buffalo: University of Toronto Press, 1975.

SEGOND, J. **Le problème du génie**. Paris: Flammarion, 1930.

SÜSSEKIND, P. **Shakespeare: o gênio original**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SUZUKI, M. **O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

VAN EYDEN, L. De l'idée de l'*intellectus archetypus* à la théorie du génie. In: \_\_\_\_\_. **Goethe lecteur de Kant**. Paris: Presses Universitaires de France, 1999. p. 72-88.

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

VERNANT, J.-P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VOLOBUEF, K. **E.T.A. Hoffmann e Machado de Assis: literatura e música**. Contexto, Vitória, ano XII, n. 11, 2004.

\_\_\_\_\_. **Frestas e arestas: A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: \_\_\_\_\_. **O pequeno Zacarias chamado Cinábrio**. Edição bilíngue. Trad. Karin Volobuef. São Paulo: Ars Poetica, 1994.

WILLARD, N. **Le génie et la folie au dix-huitième siècle**. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

WIMSATT JR., W., BROOKS, C. Genius, emotion and association. In: \_\_\_\_\_. **Literary Criticism: A Short History**. London: Routledge & Kegan Paul, 1970. P. 283-312.

WOLF, H. **Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts**. Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint, 1973.

YOUNG, E. **Conjectures on Original Composition**. Charleston: Bibliolife, 2009.

ZILSEL, E. **Die Entstehung des Geniebegriffes**. Tübingen: Georg Olms Verlag, 1993.