

# O Estranho em *Les Contes d'Hoffmann*, de Jacques Offenbach

*The Uncanny in Les Contes d'Hoffmann,*  
by Jacques Offenbach

---

Daniel Röhe

## Resumo

Freud possuía uma vivência pessoal com *Les Contes d'Hoffmann*, ópera de Jacques Offenbach. Ela trata do horror da castração e da frustração amorosa em mais de quatro contos de E.T.A. Hoffmann na adaptação do libretista Jules Barbier. A paixão do personagem Hoffmann por Olímpia pode ser interpretada enquanto uma manifestação do fetichismo. Já Antonia o seduz pelo seu canto e pelo desejo de ser famosa, tal qual uma Hortense Schneider, que interpretou a Helena de uma ópera três vezes citada por Freud. E Giulietta, essa sedutora cortesã representa o papel de uma esfinge – pelos olhos ela ameaça o herói, tal como um Édipo atormentado pelas intrigas familiares. Educado por um tio severo, E.T.A. Hoffmann desenvolveu a sensibilidade artística a partir do contato com a tia Sophie. *Les Contes d'Hoffmann* foi a última contribuição do Maestro de Montmartre, que homenageia aquele que deixou seu registro na história enquanto juiz de direito, escritor e compositor.

**Palavras-chave:** Ópera, Psicanálise, Estranho, E.T.A. Hoffmann, Jacques Offenbach.

*C'est q'un doux rêve d'amour.*

LA BELE HÉLLÈNE, ATO II

## Introdução

O repertório operístico de Jacques Offenbach (1819-1880), assim como a sua *Les Contes d'Hoffmann*, foram amplamente estudados pela literatura musicológica (cf. DIBBERN, 2002; HADLOCK, 2016). Contudo, ainda que Freud (1919) tenha citado a referida ópera, a literatura psicanalítica pouco lhe prestou atenção. Sabemos de um estudo em alemão publicado em duas partes (GREVE; HÖSSLER, 1988; HÖSSLER, 1988) e de uma análise de Reik (1949) que, infelizmente, tem uma argumentação referente à versão antiga da ópera, na qual a ordem dos “três contos” estava alterada, o que compromete

parcialmente a sua conclusão principal. Fora isso, sabemos de estudos que apenas fazem uma menção curta à ópera, às vezes apenas em notas de rodapé (e.g. RAHIMI, 2013). O curioso estudo de Schneiderman (1983) discute o Ideal do Eu no artigo intitulado *E. Th. A. Hoffmann's 'Tales': Ego Ideal and Parental Loss*. Contudo, ainda que o título nos faça pensar na ópera de Offenbach, é feita apenas uma menção breve a ela.

*Les Contes d'Hoffmann* teve sua estreia em Paris ao dia 10 de fevereiro de 1881. Dez meses mais tarde, Sigmund Freud e sua irmã, Anna, por pouco não perderam a vida: eles estavam com ingressos para a segunda per-

*formance* vienense da adaptação alemã da ópera de Offenbach. Ocorre que, naquele dia 8 de dezembro, o *Ringtheater*, localizado entre a *Schottenring* e a *Maria-Theresien-Straße*, em Viena, seria o palco de um trágico incêndio (SÜHNHAUS, 2016). Em 1886, Freud se mudaria para a *Südnhaus* pouco depois de testemunhar uma apresentação de hipnose por um dinamarquês, no prédio residencial construído no endereço do antigo *Ringtheater*, que foi demolido após o incêndio. Ali Freud começaria a constituir família (JONES, 1972).

O documentário *Südnhaus* (2016) nos conta que os eventos entre a *Schottenring* e a *Maria-Theresien-Straße* são páginas macabras na história de Viena. A Áustria procurou reprimir aquele incêndio de sua memória. Nele 386 pessoas morreram. Anos mais tarde, Freud receberia, naquele endereço, a esposa de Eduard Silberstein, Pauline. Segundo o *Neues Wiener Tagblatt*, de 15 maio de 1891, ela sofreu um traumatismo craniano após se atirar da cobertura da *Südnhaus*, e veio a óbito imediatamente (HAMILTON, 2002). Em agosto daquele ano, Freud se mudaria para a *Berggasse 19* (JONES, 1972). Após os bombardeios da Segunda Guerra Mundial, a *Südnhaus* (2016) foi novamente demolida – a placa comemorativa referente à passagem de Freud por lá está, hoje, perdida.

Mas se Freud (1919) retomaria a ópera que incendiou o *Ringtheater* em 1881, ele já havia citado seu compositor em três ocasiões anteriores. Na primeira, Freud ([1899] 2010) comenta a elaboração secundária em relação a um sentimento de perturbação relativa a um conteúdo onírico. Em um verso cantado pela personagem título de *La Belle Hélène* (OFFENBACH, 1865?), ela fala que se “trata de apenas um sonho” (p. 137-139 *apud* FREUD, [1899] 2010, p. 493, tradução nossa), de forma a diminuir a tensão provocada pela cena.

A mesma ópera é novamente citada em *O tema dos três escrínios* (FREUD, 1913), quando Helena, “aquela que ficou muda” (OF-

FENBACH, 1865?, p. 38 *apud* FREUD, [1913], p. 260, tradução nossa), é indicada como a melhor escolha de mulher, em analogia ao escrínio de chumbo no *Mercador de Veneza* e à Cordélia de *Rei Lear*. Reik (1949) chegou a comentar a relação de *La Belle Hélène* com a antologia de E.T.A. Hoffmann. Mas é preciso lembrar que, na primeira, o herói obtém os favores da amante, ao passo que o argumento de *Les Contes d'Hoffmann* fala mais de recorrentes frustrações amorosas e que a solução encontrada pelo herói é a sublimação.

A terceira citação de Freud a Offenbach aparece na sexta das *Lições introdutórias em psicanálise* (FREUD, 1916). Contudo, essa passagem se aproxima mais daquilo que ocorre na citação da *Die Zauberflöte*, de Mozart, em *A interpretação dos sonhos* (FREUD, [1899] 2010). Isso porque, em ambos os casos, a ópera é citada a partir de um relato do(a) paciente.

Em *Lições introdutórias*, Freud (1916) escreve que, às vezes, “não conseguimos tirar uma música na cabeça” (p. 111). O seu paciente não conseguia esquecer um trecho da ópera de Offenbach (1865?) porque, à época, ele estava consumido por interesses amorosos por uma *Helena* (FREUD, 1916).

Se até 1916, Freud teria optado por citar Offenbach a partir de sua *Hélène*, seu comentário de 1919 é apenas uma passagem curta. Sua análise foca mais no conto do *Homem da areia*, de Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (1776-1822). Juiz de Direito e autor romântico, ele devotou sua vida à música, de forma que estava convicto de que era como compositor que ele entraria para a História (TAYLOR, 1976). Além de obras não publicadas, sabemos de ao menos 85 composições musicais de sua autoria, entre elas, seis óperas completas. Uma delas, a sua *Undine*, estava em cartaz no *Schauspielhaus* em Berlim, quando aquela casa de concertos foi tomada por um incêndio em 1817 (TAYLOR, 1976). Um ano antes, ela foi aplaudida por Ludwig van Beethoven e Carl Maria von Weber (FARIS, 1980)

Freud (1919) comentaria o *Homem da Areia* para estudar a perda dos olhos enquanto metáfora para o terror da castração, ainda que inúmeros contos de Hoffmann lançassem mão de questões oculares (SCHNEIDERMAN, 1983). Freud (1919) não deixa de observar a cena de suicídio de Natanael, muito parecida com a de Pauline Silberstein. Se trocarmos o nome dele pelo dela, não obteremos uma exata descrição para o que ocorre com a paciente de Freud segundo aquele jornal de 15 maio de 1891? – Pauline Silberstein “jaz no pavimento, a cabeça arrebitada” (HOFFMANN, [1816] 1986). Freud (1919) poderia estar refletindo sobre o suicídio da sua jovem paciente, já que ele próprio teria observado questões da vida amorosa de Eduard Silberstein e estudado o suicídio de sua esposa (HAMILTON, 2002).

Cinco anos antes do nascimento de Freud, em março de 1851, Joseph-Jacques-Augustin Ancessy, o diretor do *Théâtre de l'Odéon*, em Paris, compôs música incidental para uma adaptação de contos de E.T.A. Hoffmann. Essa adaptação original foi dividida em cinco atos conforme a leitura de Jules Barbier e Michel Carré. O primeiro criaria ainda uma adaptação musicada por Hector Salomon, em 1867 (cf. HUFFMANN, 1976; KAYE; KECK, 2013). Jacques Offenbach regeu a *performance* da versão de 1851 e sonhou que a obra poderia ser readaptada (FARIS, 1980).

Em 1873, um ano após o falecimento de Carré, aparecem os primeiros registros da colaboração de Offenbach e Barbier para *Les Contes d'Hoffmann*. Em 1875, já existiam planos para uma *performance* na *Salle Favart* e uma primeira versão completa do libreto. Mas a demissão do diretor da *Favart* forçou a transferência da *première* para o *Théâtre de la Gaîté*. Com a falência do *Gaîté*, em 1875, Albert Vizentini intercedeu reformando a casa e o seu repertório, justificando a *performance* de *Les Contes d'Hoffmann*. O agora chamado *Théâtre-Lyrique* anunciou a estreia da ópera para a temporada de 1878, mas infelizmente o teatro fechou as portas em 3 de

janeiro daquele ano (KAYE; KECK, 2013). É como se algo estivesse querendo sair, mas existiam forças opostas: as portas do *Ringtheater* só podiam ser abertas por dentro, o que em parte contribuiu para as mortes de 1881 (SÜHNHAUS, 2016).

Offenbach persistiu e, em 18 de maio de 1879, ofereceu uma *première* em sua residência. Estiveram presentes león Carvalho, o novo diretor da *Salle Favart*, e Franz Ritter von Jauner, do *Ringtheater*. A estreia foi um sucesso, mas Carvalho exigiu inúmeras modificações (KAYE; KECK, 2013). Em agosto de 1880, Jacques Offenbach havia já escrito vários trechos da ópera, mas a orquestração e o Epílogo estavam, supostamente, ainda pendentes. Em 11 de setembro daquele ano, começariam os ensaios para a *première* mundial. Duas semanas depois, Hoffmann teria terminado de escrever o trecho relativo à *Aventura na noite de São Silvestre* (HOFFMANN, [1815] 1873), o ato de Giulietta.

Segundo Kaye e Keck (2013), após o falecimento do compositor, a sua família contratou Ernest Guiraud para finalizar a obra. Junto a Auguste-Jacques Offenbach, filho do falecido, e Jules Danbé, a orquestração e o Epílogo foram concluídos. A estreia da versão completa estava prevista para o dia 5 de janeiro de 1881, o que não ocorreu, de forma que ela foi reagendada para o dia 31. No dia 28, o filho de Carvalho se acidentaria num duelo, obrigando o adiamento por mais uma vez. Em 1º de fevereiro, um ensaio foi realizado com a participação da família de Offenbach. A encenação durou 4 horas e 30 minutos, exigindo cortes ulteriores. O ato referente à *Aventura na Noite de São Silvestre* foi excluído por inteiro, sob protestos de Jules Barbier. Mas era necessário encurtar a obra e preservar os trechos mais relevantes, como a *barcarolle*, integrada no ato referente ao *Violino de Cremona* (HOFFMANN, [1818] 1885).

A *première* oficial em Paris começou com mais de 30 minutos de atraso. E mesmo com o programa terminando próximo à meia-

noite, o público pediu bis da Ária de Olímpia e da *barcarolle*. Para a estreia em Viena foram incluídos novos recitativos oriundos do texto de Barbier para o *Gaîté*, além da inclusão de trechos cortados da estreia parisiense. Após o incêndio, a ópera só retornaria a ser executada na capital austríaca 20 anos depois, quando um futuro paciente de Freud regeria a orquestra na *Wiener Staatsoper* (DIBBERN, 2002). Theodor Reik (1949) descreveu o maestro Gustav Mahler enquanto um mago fabuloso. Reik (1949) resgata de sua memória o relato de que seu pai teria assistido à estreia vienense e que teria sido naquela ocasião que o incêndio teria ocorrido. Seu pai teria escapado da morte ao se atirar por uma janela do *Ringtheater*. Contudo, fontes históricas comprovam que o incêndio não ocorreu na estreia.<sup>1</sup>

Ademais, sabemos que, entre 1886 e 1911, a ópera de Offenbach não foi mais executada na *Salle Favart*. Contudo, sabemos de uma *performance* em Paris, no ano 1893, da qual o conto de 1815 foi excluído. Nesse ano, Freud estava em frutífera correspondência com Fliess, além de estar publicando trabalhos sobre histeria e hipnose (JONES, 1972). Mais ainda, sabemos da estreia da ópera na Bélgica, em 28 de janeiro 1887, quando foi impressa uma primeira partitura “completa” para orquestra. Em 25 de maio do mesmo ano, um incêndio na *Salle Favart*, quando da *performance* de uma ópera de Ambroise Thomas, levou à destruição da partitura orquestral de *Les Contes d'Hoffmann*. Felizmente, cópias das anotações originais de Guiraud sobreviveram. Entretanto, assim como na tragédia do *Ringtheater*, muitas pessoas morreram durante a *performance* da ópera de Thomas (KAYE; KECK, 2013).

Em 1904, Raoul Gunsbourg reivindicou a criação do Ato de Giulietta, com orquestração por André Bloch e Pierre Barbier. Essa adaptação reverberou em Berlim no ano se-

guinte com a inclusão da cena do reflexo no espelho. Em 1907, a editora Choudens publicaria sua quinta e definitiva edição com recitativos, que ficou por mais de 80 anos em uso no repertório das casas de ópera pelo mundo.<sup>2</sup> Em 1976, Antonio de Almeida descobriu 1.250 páginas da ópera na casa dos Offenbach, o que levou à publicação da edição crítica do Dr. Fritz Oeser em 1977. Em 1984, foram descobertos trechos cortados do ensaio para estreia em Paris, que foram leiloados pela Sotheby's e eventualmente doados para a Universidade de Yale. Em 1993, um musicólogo francês descobriu a partitura original para piano referente ao Ato de Giulietta, finalizado poucas horas antes da morte de Jacques Offenbach. Em 2004, foram reveladas cópias das anotações de Guiraud nos arquivos de Paris (KAYE; KECK, 2013).

Entretanto, mesmo com todas as descobertas, a ópera está fadada a ser uma obra incompleta. O método de Offenbach exigia uma adaptação após a estreia, o que era feito mediante uma negociação com a reação do público. Tendo falecido antes da estreia mundial em Paris, jamais saberemos como Offenbach teria repensado *Les Contes d'Hoffmann* (FARIS, 1980).

### Sinopse

O Prólogo (Ato I) da ópera inicia-se com uma passagem possivelmente familiar a Freud. Isso porque ela começa com o personagem título em um encontro com Nicklausse, que é a Musa da Poesia usando um disfarce somente revelado no Epílogo (Ato V). Quem se disfarça é Erato,<sup>3</sup> a musa da poesia em Virgílio (1908, 7.37), poeta que Freud

---

1. Por exemplo, sabemos de uma resenha de Eduard Hanslick ([1881] 1984) para a estreia vienense.

---

2. Essa é a edição de referência para o presente trabalho, ainda que saibamos de outras mais completas e que estão na ordem apresentada na atualidade. Para fins de análise, seguiremos a ordem moderna, ainda que a paginação seja referente à quinta edição da Choudens.

3. Geralmente apenas referida enquanto a Musa da Poesia. Contudo, com base nas qualidades e apoiados pela sua representação na Ópera da Bastilha, em 2016, pensamos se tratar da Musa Erato.



([1899] 2010) conhecia (1908, 7.312). Segundo Freud (1919), o *locus suspectus* (p. 299) [o lugar estranho] é um exemplo de tradução para o *Das Unheimliche*. O mesmo Virgílio (1908) faz alusão ao *Olimpo* enquanto um lugar *distante* (*suspectus Olympum*; 6.579).

É sobre a estranha Olímpia (FREUD, 1919) que o Ato II se debruça. Nesse trecho, sabemos da primeira frustração amorosa narrada por Hoffmann. O herói se apaixona por ela, mas depois vem a descobrir que, apesar de ser toda perfeita, ela era uma maquiagem criada para enganá-lo. Olímpia era uma boneca cujos olhos foram doados por Coppélius, o *Homem da Areia* (HOFFMANN, [1816] 1986). Como nos ensina Freud (1919), como que citando Sófocles, é justamente o problema dos olhos que causa mais inquietação, ao menos no que concerne ao *Homem da Areia*, interpretação que Huffmann (1976) estende para o restante da ópera e Schneiderman (1983) para toda a obra de E.T.A. Hoffmann. A descoberta ocorre após Coppélius se enraivecer com Spalanzani, o criador da boneca, porque este estava agindo fraudulentamente para com aquele, que então destrói a boneca (HADLOCK, 2016), impedindo o jovem de se realizar na vida amorosa (FREUD, 1919).

O Ato III foi extraído do *Violino de Cremona* (HOFFMANN, [1818] 1885). Mais uma vez Hoffmann se encontraria amorosamente frustrado, mas agora em virtude de um Dr. Miracle. É importante lembrar que o Dr. Miracle aparece originalmente enquanto um personagem do conto de Giulietta, *A Aventura na Noite de São Silvestre*. Portanto, na ópera, ocorre um deslocamento, de um conto para o outro. “Miracle” é a tradução francesa de “*Wunderdoktor, Signor Dapertutto*” (HOFFMANN, [1815] 1873, p. 288), que aparece no original alemão.

Contudo, Dibbern (2002) defende que o médico de Antonia tem inspiração direta em Alban, o *hipnotista* de um conto de 1814. Ocorre a promoção de uma coerência, já que Alban é inspirado no Conde de Cagliostro,

cujas práticas alquímicas nos fazem lembrar das discussões entre o pai de Natanael e o *Homem da Areia*. Nesse sentido, os autores da ópera reforçam a ideia de que as três amadas são a mesma, por partilharem de detalhes de enredo que tornam uma próxima da outra.

A nova paixão de Hoffmann, Antonia, filha do Conselheiro Krespel, padece de uma doença misteriosa. O pai a proíbe de cantar – se ela o fizer, morre. Mas os amantes se encontram secretamente no dueto “*C’est une chanson d’amour*” (OFFENBACH; BARBIER; [1881] 1907, p. 288). Ato contínuo, o Dr. Miracle, como se assumisse a função castradora do *Homem da Areia*, ou enquanto um Mefistófeles, intervém tentando Antonia a cantar. Assim, o fantasma da mãe é evocado, e ele coloca que Hoffmann a deseja apenas por sua beleza e que, para se unir a ele, seria necessário abandonar a glória dos palcos alcançada por ela. Hoffmann a encontra ao final do Ato quando, já seduzida pelo Dr. Miracle, Antonia canta para morrer (HADLOCK, 2016).

No Ato IV da ópera, adaptado a partir da *Aventura na Noite de São Silvestre*, o herói renunciou ao amor e está participando de jogos apostados. Mas quando aparece Giulietta, ele se apaixona novamente, o que ocorre na famosa *barcarolle* “*Belle nuit, ô nuit d’amour*” (p. 196), cantada em dueto com Erato. Nesse Ato, Giulietta é orientada a roubar o reflexo de Hoffmann por meio de um espelho (HADLOCK, 2016), o que nos faz pensar na observação de Freud (1919) acerca de sua estranheza ao observar o próprio reflexo em uma viagem de trem.

Segundo Freud (1919), o seu estranhamento foi oriundo de uma falha no reconhecimento acerca de sua própria autoimagem no espelho. Na ópera, os convidados do casino zombam de Hoffmann quando ele perde o seu reflexo. A sua amada vem a óbito ao tomar o veneno originalmente destinado para Nicklausse (HADLOCK, 2016). É Erato que, no Epílogo da ópera, reclama seu amor junto

a Hoffmann. Trata-se de uma continuação do Prólogo, no qual o Conselheiro Lindorf disputava o amor da *prima donna* Stella com Hoffmann. No Epílogo, por mais uma vez, Hoffmann perde o seu grande amor, mas descobre o valor do seu trabalho.

### Don Juan na enoteca

A plateia parisiense estava familiarizada o suficiente com os escritos de Hoffmann para entender que ele incluía questões autobiográficas em seus contos. Mas E.T.A. Hoffmann talvez não tivesse aprovado a releitura de sua biografia na forma grotesca, condensada e deslocada, que a ópera de Offenbach propõe. E ele poderia ter aplaudido a sua música – essa foi a tônica da recepção da estreia em Paris (FARIS, 1980).

Schneiderman (1983) observou que o escritor foi muito cedo separado dos pais, de forma que seus contos são geralmente marcados por frustrações relacionais. Morando com a sua tia Sophie, com quem conviveu após o divórcio da mãe, ele chorava quando ela cantava para a família. A tia querida era também a fonte de expressão emocional, ao passo que Otto-Wilhelm, seu tio, era o responsável pelo lado punitivo da sua criação. Hoffmann, aluno de Immanuel Kant, seguiu a carreira jurídica em paralelo à sua dedicação às artes. Quando da sua ascensão em Posen, ele se encontrou preso a uma cidade culturalmente estéril, o que o levou a se tornar uma espécie de Don Juan. Em 1803, ele escreveria sobre o seu estilo de vida dissoluto. Já em 1814, ele assumiu uma posição na carreira jurídica em Berlim. Ele trabalhava em sua *Undine*, nos dias que ficaram famosos na enoteca de Lutter e Wegener, que servem de palco para o Prólogo e o Epílogo da ópera de Offenbach.

É preciso destacar que Elisabeth Röckel, em 15 de outubro de 1810, realizaria sua estreia no papel de Donna Anna na ópera *Don Giovanni*, de Mozart, no *Bamberger Theater* e que para ela Beethoven iria compor a sua *Für Elise*. E.T.A. Hoffmann (1813) se inspiraria

em Röckel para elaborar o papel da cantriz no seu conto *Don Juan* (KOPITZ, 2015). Em Bamberg, Hoffmann iniciaria sua carreira literária (FARIS, 1980).

É comum que a ópera de Offenbach comece com a apresentação de uma cena de *Don Giovanni*, com a *prima donna* Stella interpretando o papel de Donna Anna (KAYE; KECK, 2013; HADLOCK, 2016). Erato, disfarçada de Nicklausse, de fato canta no Prólogo um verso de *Don Giovanni* “notte e giorno mal dormire” (HUFFMANN, 1976, p. 106), modificando o trecho original citado por Hoffmann (1813) e deixando o personagem-título da ópera furioso. Na ópera de Offenbach, Stella é uma das amadas inatingíveis, e que eventualmente o abandona no Epílogo após a interceptação de uma carta no Prólogo, o que nos faz pensar no *Homem da Areia*. Nesse conto, sua esposa Clara acaba abrindo uma carta que não era para ela, deixando Natanael inquieto.

Na ópera, é Lindorf que abre a carta e toma a chave que seria entregue a Hoffmann. Aqui pensamos também numa alusão indireta à *Noite de São Silvestre*. Isso porque a chave do quarto da cortesã é central no enredo da ópera e apenas uma alusão metafórica ao conto original, no qual não há uma “chave”, mas uma entrada no quarto. A chave simboliza a permissão da cortesã para que isso ocorra. A mesma cena alude ainda ao *Violino de Cremona*. Isso porque Stella é, assim como Antonia, uma sedutora cantriz (HOFFMANN, 1813, [1815] 1873; [1816] 1986; [1818] 1885).

Em *Don Juan* (HOFFMANN, 1813), Dona Anna é uma personagem que causa terror no leitor, talvez mais do que o seu pai, porque, primeiro, ela aparece atrás do assento do protagonista enquanto um fantasma, depois, porque esperávamos ouvi-la cantar novamente. Contudo, a imposição de sua morte nos priva dessa expectativa. A sua missão, na qual ela tragicamente falha, era redimir Don Juan com o seu amor (TAYLOR, 1976). Mas a obsessão amorosa de Don Juan acaba exigindo

do da estátua de pedra uma intervenção mais assertiva (HOFFMANN, 1813).

Para Huffmann (1976), o Prólogo e o Epílogo de *Les Contes d'Hoffmann* representam a vida real do personagem título da ópera. Pensamos que a ambientação na taverna e a relação pessoal do Hoffmann histórico com a Donna Anna de *Don Giovanni* reforçam essa interpretação. Do ponto de vista musical, o trecho do Prólogo representa um Hoffmann enfeitiçado pelas suas três amadas: “*Stella! Trois femmes dans la même femme*” (p. 66). No Epílogo, encontramos uma forma musical semelhante ao trecho anterior em “*Je comprends! [Trois drames dans un drame]*” (p. 315) quando ele faz referência às três amadas dos contos: semicolcheias seguidas por uma semínima. Na segunda passagem, pensamos que Hoffmann realiza uma tomada de consciência acerca de um objeto que o consumiu anteriormente: a intriga e a desilusão amorosa.

Assim, no Epílogo ocorre uma solução diferente dos outros contos da ópera. Ocorre que, a cada conto, o herói avança no reconhecimento do que o aflige, o que culmina no Ato final. Hoffmann não mais fica confuso com a perda do objeto amado porque ocorre uma conciliação entre o belo e o grotesco: ele faz uma renúncia ao que não lhe é apropriado. É nesse ponto que ele atinge uma maturidade e uma compreensão sobre a Musa Erato (HUFFMANN, 1976). Ela representa o triunfo da arte sobre o amor na *transfiguração de Hoffmann* em “*Des passions s'apaise entoi! L'homme n'est plus; renais poète!*” (p. 233).

Pensamos que tais versos, ainda que omitidos de representações modernas da ópera, são os que melhor representam a função da Musa. Eles inclusive são corroborados pelo coro final, quando escutamos um sonoro elogio à escrita enquanto solução para o sofrimento amoroso. Ao contrário do que se poderia esperar, pensamos que a grande mensagem transmitida pela ópera fala de algo oposto ao que é *estranho*.

Se tomarmos a definição do *estranho* desde a citação de Schelling lembrada por Freud, entenderemos que ele é algo sobre o qual tomamos consciência, mas que deveria ter permanecido oculto. É algo que já nos foi familiar e que se torna, estranhamente, consciente. A ópera de Offenbach fala justamente de uma tomada de consciência. Todavia, ela é mais uma apologia à sublimação e ao processo analítico. Ora, se a ópera fala da superação das questões grotescas, pensamos que ela explora reflexões sobre o amadurecimento pessoal que propiciam a Hoffmann a superação de experiências traumáticas em sua vida amorosa. O método para a superação? Na taverna de Luther e Wegener, ele diz para os convivas que irá falar de suas desventuras amorosas. Assim, o destino do personagem Hoffmann se opõe ao de Don Juan (HOFFMANN, 1813), porque o primeiro não se consumiu completamente pelos problemas do amor e se elevou, pela cura da fala e a dedicação à arte (FARIS, 1980).

### **Olímpia, ou a mulher superficial**

No verão de 1891, época de sua mudança para a *Berggasse 19*, Freud estava em transição no seu posicionamento clínico em relação à sugestão hipnótica e ao método catártico (JONES, 1972). Entretanto, quando da mudança para a *Süohnhaus*, ele estava começando a trabalhar com hipnose. Ele só se mudaria para lá após consultar Martha Bernays para saber se ela acreditava nas superstições em torno da *Süohnhaus* – tal como Natanael, que compra a luneta de Coppélius apenas para não constranger sua esposa Clara, que não tinha interesse pela “violenta perturbação de espírito” (HOFFMANN, [1816], 1986), que envolvia o seu temor da castração dos olhos desde a infância (FREUD, 1919).

Na ópera, antes da cena em que Hoffmann adquire a luneta, ele já está enfeitiçado por Olímpia quando canta “*c'est elle, elle sommeille*” (p. 105), em Si bemol menor, em claro contraste com o Fá Maior que o antecede. O canto de Hoffmann ilustra a submissão

daquele que se apaixona à primeira vista sem ponderar os perigos que isso pode causar. Além disso, a sua admiração por Olímpia reverbera o efeito de maravilhamento que a Europa da primeira metade do século XVIII teve para com os autômatos de Jacques de Vaucanson (CASTLE, 1995). Contudo, concordamos com Freud (1919), que apenas a descoberta de Olímpia ser uma boneca não é suficiente para gerar sensação de estranheza. Ainda assim, é preciso lembrar que Freud começa a pensar no *Das Unheimliche* no mínimo ao final do século XIX, de forma que o impacto das invenções de Vaucanson tiveram nele um efeito distante daquele que provocaram os autômatos do século anterior (CASTLE, 1995).

Ademais, concordamos novamente com Freud (1919) na sua interpretação do conto de Olímpia, que oferece uma crítica irônica ao apaixonado. Isso porque ela não fala muito, ainda que seja bela. Mesmo na ópera, quando de sua Ária “*Les oiseaux dans la charmille*” (p. 147), podemos notar um mecanicismo no seu canto. O próprio acompanhamento, na flauta e na harpa, parece imitar um *orgue de barbarie*. Toda a melodia é repetida duas vezes, como se a música gerada pela manivela fosse exatamente duplicada. A tão bem representada boneca poderia ser uma metáfora para a mulher vazia ou mesmo inocente (REIK, 1949; HUFFMANN, 1976).

Quando Freud (1919) comenta o *estranho* em relação ao pensamento onipotente, parece haver uma sugestão de explicação sobre o motivo pelo qual alguém se apaixonaria por Olímpia. Nesse caso, Freud (1919) disserta acerca da aplicação de poderes mágicos (mana) a objetos, o que sugere a presença de um aspecto fetichista<sup>4</sup> de Natanael/Hoffmann. Nesse contexto, sua meta sexual se destina a um ser inanimado, o que ele pensa poder satisfazê-lo sexualmente – uma “mulher” que só lhe dá prazer! Podemos re-

lacionar o fetichismo com algo que é infantil, porque Natanael/Hoffmann falha na distinção entre objetos inanimados e animados (FREUD, 1919). Isso em parte justifica Jentsch (1906a, 1906b) no sentido da *estranheza* relativa à descoberta de que Olímpia era uma boneca – porque Natanael/Hoffmann se dá conta de seu posicionamento infantil em relação ao mundo. Ele se reconhece como um adulto a brincar com uma boneca.

Notamos que Freud (1919) observa a diferença de gerações para explicar seu entendimento sobre o que é o *estranho*, dando mais atenção ao terror da castração. Mas isso não implica que a tomada de consciência da diferença de gerações não gere também um trauma. Concordamos, por exemplo, com Hentschel (2013), quando ele fala que o *Eralkönig*, tanto de Franz Schubert quanto de Carl Lowe, representa o *estranho* na música. No *Eralkönig*, tanto a voz quanto o piano realçam essa sensação que temos quando nossos “cabelos ficam de pé” (HOFFMANN, [1816], 1986).

Ao final do *lied*, o pai do rapaz encontra o filho morto em seus braços, e isso após primeiro desacreditá-lo quando o segundo alertava que o *Eralkönig* o perseguia. De forma similar ao comentário de Freud (1899/2010) sobre *La Belle Hélène*, ele dizia para o filho que os seres da floresta eram apenas a névoa ou o farfalhar das árvores. Tal fala, que seria típica da infância, é reconhecida com inquietação pelo adulto quando o filho, que o avisou, morre.

Outro detalhe no Ato de Olímpia nos faz pensar no *estranho*. No conto de Hoffmann ([1816] 1986) fala-se de um *trinado*, um artifício musical que aparece de forma proeminente no motivo do início do Ato e que se repete ainda no Coro dos Convidados. No conto original, o trinado marca o desejo de Natanael em dançar com Olímpia. Na ópera, o trinado é evidente no solo de flauta ao início e em meio às vocalizes de Olímpia. Podemos pensar que se trata de um artifício que confere a ela o seu mágico poder sedutor.

4. Seria um caso de “Agalmatofilia”, tal como Von Krafft-Ebing (1886) observou.



O motivo com trinados no coro dos Convidados “*Non, aucun hôte*” (p. 131) tem um clima festivo em claro contraste com o monotônico “*mesdames et messieurs*” (p. 138) de Spalanzani, cantado em Lá Maior. O canto monotônico aparece ainda quando Coppélius descobre que Spalanzani o estava enganando em “*Voleur! brigand! quelle dérouté!*” (p. 166), em Si bemol menor – que ocorre quando ele descobre que o cheque de 500 ducados, oferecido por Spalanzani pelos olhos de Olímpia, não tinha fundo. Coppélius inicia então as maquinacões para a sua vingança, que culminam com a destruição da boneca.

Além da tomada de consciência sobre o trauma da diferença de gerações e a ligação de Olímpia com Spalanzani e Coppélius, um terceiro argumento nos faz pensar, do ponto de vista musical, que Olímpia causa uma sensação de estranheza no Hoffmann da ópera. Três compassos antes de “*Tu me fuis?*” (p. 131) já podemos escutar uma linha melódica tenebrosa nos instrumentos de cordas. Essa ideia musical retorna pouco antes da descoberta de que Olímpia era uma boneca em “*Un automate!*” (p. 184). Ocorre que em “*Tu me fuis?*”, Hoffmann teme perder o seu amor, como se houvesse uma ameaça de castração ligada não à perda dos olhos, mas do objeto de amor. A ideia musical nas cordas aparece justamente antes da ameaça se concretizar. Num primeiro momento ele teme perder algo. Num segundo, o medo se concretiza. E assim, ele perde o seu primeiro amor.

### Antonia e o canto da morte

Entre as paixões de Hoffmann, Antonia é a que mais possivelmente pode ser ligada à Stella, porque ambas partilham do dom do canto. Segundo Huffmann (1976), é a inocência de Olímpia e a sedução do canto que atraem Hoffmann para o campo do amor. Contudo, ainda que Antonia possua instrução musical, Hoffmann nega o seu talento, exigindo que ela opte por um estilo de vida sem *glamour*, mais típico de uma *Madame*

*Bovary* isolada no campo (FLAUBERT, 1857). A solução do casamento formal, ainda que inicialmente ofereça conforto, priva Antonia de se realizar pessoalmente, o que exige dela um excesso fatal. Huffmann (1976) aponta que tanto Hoffmann quanto o pai da cantora são cegos para Antonia, por não reconhecerem o sonho dela de ser cantora lírica.

A versão da ópera contrasta, e muito, com o conto original, no qual o amante de Antonia, ainda que tenha prometido que não faria sua amada cantar, acaba unindo-se a ela em uma cena musical na qual não é possível enxergar quem canta ou toca o piano. Nesse ponto, Antonia já havia aceitado a proibição do pai em não cantar, e um *violino* já havia incorporado a sua voz – o som de suas cordas cantava por ela.

Na versão original, entendemos que tudo que entre nós permanece apenas em pensamento, Krespel, pai de Antonia, tornava em ato. Era um homem de manias excêntricas, que tinha o estranho hábito de adquirir um violino para tocá-lo apenas uma vez, e depois guardá-lo. O conto menciona um violino de Krespel que falava com ele de uma forma estranha, de forma que ele se sentia um mesmerista revelando a arte produzida pelo próprio instrumento. Antonia gostava muito daquele instrumento. Quando de sua morte, o violino se parte em muitos pedaços (HOFFMANN, ([1818] 1885). E eram muitos os olhos com os quais Krespel vigiava sua filha, tal como um Argos Panoptes, cujos olhos são entregues por Hermes a Hera na pintura de Goltzius.

Ainda que a questão ocular apareça enquanto fonte de censura no *Violino de Cremona*, pensamos que ela nos faz pensar não apenas no *estranho* (FREUD, 1919), mas no *Supereu* (FREUD, 1923). Antonia é proibida de cantar, ela não deve ser como a mãe. A ela é aplicada a negação operada pelo verbo *dürfen*, tal como Freud (1923) o fez quando da sua explicação para a formação do ideal do eu – observação que escapa ao registro de Schneiderman (1983). Estranhamente, a proibi-

ção do pai se aplica também ao interesse de Antonia em se casar e ter uma vida social, impedindo-a de se realizar dentro do que é permitido socialmente. Para ela, o que lhe é devido (*sollst du sein*; Freud, 1923, p. 40) é também proibido (*darfst nicht du sein*, p. 40).

No Ato de Antonia podemos pensar também na questão ocular em semelhança com o trauma ligado ao *Homem da Areia* (HOFFMANN, [1816] 1986). Se Hoffmann e Krespel proibem Antonia de cantar, o Dr. Miracle, enquanto marionetista, propõe o contrário. De posse do violino, ele covardemente a compele a cantar. Junto a ele, o fantasma da mãe arranca o sopro da vida de Antonia. Em “*Quelle flamme éblouit mes yeux?*” (p. 349), fala-se um pouco do trauma de Natanael num verso sobre chamas e olhos. O ardor de Antonia e a herança de sua mãe, a voz, a fazem transcender (*suspectus*) a capacidade humana para o canto (HOFFMANN, ([1818] 1885), além de causar a sua queda. Nem as superstições do pai, nem a promessa de amor de Hoffmann fazem com que ela ceda ao imperativo categórico – ela não deve cantar. Segundo Hadlock (2016), o canto da mãe nos remete a outro *lied* de Schubert, que nos remete à roca de fiar, o *Meine Ruh' ist hin*. A referência aqui é a Gretchen, essa apaixonada personagem faustiana que nos faz pensar tanto na mulher domesticada como na transgressora infanticida.

Antonia é como uma metamorfose de Stella, cantriz caprichosa. Uma Hortense Schneider, que reduziu a *Belle Hélène* a características humanas, mas elevou os ensaios a proporções míticas e divinas, em virtude de suas exigências típicas da Angela, a mãe de Antonia no original de E.T.A. Hoffmann. A escolha entre a vida social respeitada e a vida de cantora era o dilema de toda mulher musicista no século XIX. Seduzida pela promessa materna de se tornar uma grande estela dos palcos e enfeitiçada pelo violino do Dr. Miracle, os elementos reprimidos de sua psique ficcional vêm à tona de forma que ela não consegue controlar *isso* que a obri-

ga a cantar. Tal como notamos na biografia de Hortense Schneider, a Antonia da ópera é consumida pelo macabro abraço maternal da morte (HADLOCK, 1994, 2016).

A Cena do Diagnóstico de Antonia também merece atenção. Pouco antes da promessa do Dr. Miracle, de que se Antonia cantar, ela não sobreviverá, Hoffman canta “*Suis-je le jouet d'un rêve? Est-ce un fantôme?*” (p. 314). Presa na cegueira do pai e do amante, a cantora encontra na mãe o amparo fatal para o conflito. Ela sai da cena incestuosa com o pai quando pensa em se casar com Hoffmann. Mas nessa transição ela acaba se fundindo com a mãe na morte, realizando questões homossexuais, tal como Dora, que não escapou à metáfora do galvanômetro, típica do imaginário dos autômatos do século XVIII (CASTLE, 1995). Somente o clínico entende sua dor, que faz uma metáfora que usa um simbolismo similar ao de *Erlkönig* em “*Nas-tu pas entendu, dans un rêve orgueilleux ainsi qu'une forêt par le vent balancée*” (p. 333-334). No caso, as fantasias de Antonia de ser amada pelo público têm como fonte o desejo de se tornar como a mãe. Mas há uma corrupção, já que pelo canto ela não será curada de sua aflição, uma vez que morre.

### Giulietta, ou o enigma do espelho

Se Antonia e sua mãe foram criadas a partir da inspiração em Hortense Schneider, é Giulietta, a terceira paixão de Hoffmann, que nos faz pensar mais no papel social que a soprano francesa ocupou – o de uma das *demimondaine*, estrela do palco sustentada por ricos homens muito interessados na beleza delas. Havia uma corrupção moral e espiritual em Paris, muito ilustrada na pena de Émile Zola (HADLOCK, 1994). O mesmo Zola é lembrado por Freud (1916) na sua Lição 17, quando fala da degeneração que aflixe mesmo os grandes homens como E.T.A. Hoffmann.

Giulietta é uma cortesã com grande poder de sedução. Ela já havia enfeitiçado Schlémil quando Hoffmann entra em sua vida. É com

Schlémil que Hoffmann duelaria pela chave do quarto da cortesã. E se a perda da sombra de Schlemil já pode nos provocar uma sensação de horror, um outro objeto nos faz pensar no *estranho* (CASTLE, 1995). Para Freud (1919), tanto as sombras quanto os espelhos são associados ao fenômeno do duplo: o *Doppelgänger*.

Mas, se na ópera já somos impostos a esses objetos que causam a sensação de estranheza, somos comovidos também por uma operação de castração em relação ao duplo. Na sua doce *Ária do Diamante*, Dapertutto descreve a joia enquanto um espelho que prende a cotovia – é nessa ária do Ato de Giulietta que se faz menção a uma ave, diferentemente dos dois outros atos, quando Olímpia e Antonia falam do amor desde uma metáfora aviária. E se ocorre esse intrigante deslocamento da dita metáfora no Ato de Giulietta, Huffmann (1976) destacou que Dapertutto é o único vilão que não tem motivo evidente para frustrar Hoffmann: Coppélius quer também algo de Spalanzani, o Dr. Miracle quer Antonia, mas Dapertutto deseja apenas o reflexo de Hoffmann.

Estaria o motivo de Dapertutto encerrado por um enigma? Ele canta: “*Allez!... pour te livrer combat les yeux de Giulietta sont une arme certaine*” (p. 216), numa alusão aos olhos da cortesã. Já Hoffmann, em sua “*Que d’un brûlant désir*” (p. 203) não deixa de jogar com uma condensação poética entre os termos “*deux beaux yeux*” (p. 207) e “*chants joyeux*” (p. 206-207), com amplo uso de cantos monotônicos e uma metáfora incendiária.

Nesse trecho, Hoffmann fala do efeito que os olhos da cortesã têm sobre ele – eles põem em chamas o seu coração, metáfora que pode aludir ao *Homem de Areia* em um sentido distante, já que nos é mais familiar o uso das chamas para designar as paixões ardentes. Ao sucumbir à sedução de Giulietta, Hoffmann entrega seu reflexo para esse objeto que, junto aos barômetros e galvanômetros, havia se tornado uma parte essencial da decoração doméstica no início do século XVIII. No

século seguinte, numa cena de *Madame Bovary* (FLAUBERT, 1857), o barômetro e o espelho são associados à sexualidade feminina. Em uma cena de fúria de Madame Bovary, o barômetro, tal como o *Violino de Cremona*, se quebra em muitos pedaços. E o que dizer da superstição sobre espelhos quebrados? E a boneca despedaçada?

Segundo Castle (1995), espelhos foram gradualmente introduzidos nos ambientes domésticos a partir da Idade Média, e eles fomentaram o sentimento do individualismo burguês mais do que qualquer dogma religioso ou corrente filosófica. Ademais, o espelho permite a autocontemplação, realça a experiência do *duplo* e promove a ampliação da consciência de si mesmo. Para Freud (1919), o duplo gerado na imagem especular garante uma certa segurança ao Eu. A autocontemplação, de fato, só é possível graças a essa faculdade de podermos observar a nós mesmos. Certa vez, Freud (1919), numa viagem de trem, se deparou com a presença de um outro que lhe causou grande estranheza. Como se desmentisse o princípio da incerteza intelectual (JENTSCH, 1906a, 1906b), Freud (1919) alega que o seu desgosto em relação ao seu reflexo, que ele falhou ao reconhecer o que era em realidade, é um vestígio do que se entende por *estranho*.

Segundo Huffmann (1976), é na cena da perda do reflexo que Hoffmann se encontra em perturbação psicológica próxima à que ele vive na Cena do Diagnóstico no Ato de Antonia e na mirada de Olímpia com os óculos de Coppélius. Não se trata, portanto, de uma estranheza meramente provocada pelo vislumbre do seu duplo, mas da perda do que é *familiar* a todos que se olham no espelho. A perda do reflexo é associada a uma figura literária já muito estudada pela psicanálise,<sup>5</sup> a do vampiro. Ainda que desconhe-

5. Além de quatro estudos de Maria Bonaparte, Melanie Klein e Heinrich Racker estão entre os autores psicanalistas das mais de cinco centenas de contribuições que comentam o problema em questão. Von Krafft-Ebing (1886) também estudou alguns casos de *vampirismo*.

çamos qualquer indicação sobre Dapertutto ser uma espécie de vampiro, em *Vampirismus* (HOFFMANN, [1819] 1892) sabemos de uma mulher a quem não se recomenda amar. Com olhos privados pela faculdade da visão, a vampira detesta a luz. Ela pertence ao folclore do Conde Drácula que, segundo Stoker (1897), não possuía reflexo no espelho. Nesse sentido, pensamos que o Ato de Giulietta ilustra, de forma disfarçada, o interesse de Dapertutto por Hoffmann. Ao torná-lo homem sem reflexo no espelho, Dapertutto estaria ocultamente se alimentando, canibalisticamente, de Hoffmann. Se nossa hipótese é verdadeira, Hoffmann não perde somente o reflexo, mas todo o seu sopro de vida.

Mesmo que deixemos de lado a especulação sobre a identidade real de Dapertutto, *Vampirismus* (HOFFMANN, [1819] 1892) nos oferece uma reflexão que pode explicar a diferenciação teórica de Freud (1919) em relação a Jentsch (1906a, 1906b). Hoffmann ([1819] 1892) nos conta que a ideia de algo causa mais horror do que a coisa ela mesma. Segundo Cixous (1976), Jentsch (1906a, 1906b) procura pelo *Unheimliche* apenas na vida cotidiana, ao passo que Freud (1919) estuda também os casos da Literatura. Segundo Hoffmann ([1819] 1892), para provocar horror não é preciso um vampiro: basta uma ideia simples, como a de uma mera boneca. É na construção do texto que o autor consegue transformar isso que é simples em algo que causa a sensação de horror. Nesse sentido, pensamos que a ansiedade ligada à castração não pode ser pensada fora do contexto literário em que ela aparece: não é a incerteza intelectual que causa a inquietante estranheza, mas ela participa do jogo literário que emula o terror da castração.

Mas é em outra criatura fabulosa ainda mais familiar à psicanálise que pensamos durante o Ato de Giulietta. Hadlock (1994) destaca que Giulietta é a única paixão de Hoffmann que não possui um momento de *prima-donna*. Sua sedução é feita pelos olhos. Pensamos na esfinge, que cantava

enigmas. Ela enfeitiçava todos que tentassem algo dela. Da Grécia no século V a.C. sabemos do cílice do Vaticano (H 569), do Pintor de Édipo, que ilustra o confronto escópico, tradição iconográfica que representa o embate não por meio do enigma, mas pela sedução mortífera do olhar. O enigma envolve um desafio intelectual, e exige que o herói não seja seduzido sexualmente por quem proferiu o enigma.

Quando Giulietta canta “*Je le veux, sagesse ou folie*” (p. 235), ela convence Hoffmann de que ele deve entregar seu reflexo no espelho para ela. O verso cantado por Giulietta tem o mesmo motivo musical cantado por Krespel em “*Misérable assassin*” (p. 317), quando o conselheiro acusa o Dr. Miracle de ter causado a morte de sua esposa, sugerindo ainda uma ansiedade de perder a filha. Não é algo similar que teme Hoffmann ao não ceder aos caprichos da cortesã? Ela entende que o preço pelo seu amor envolve algo que é de ordem pessoal para ele. Infelizmente, para o herói, tudo não passava de um estratagema, Giulietta não queria o seu amor, mas sim o diamante oferecido por Dapertutto. Ela o abandona em uma gôndola, rindo do poeta na *barcarolle* – e morre envenenada.

### Conclusões

Em 1872, Jacques Offenbach viveria a estreia do primeiro de seus *Contos de Hoffmann* musicado. Na ocasião, *Le Roi Carotte*, da mesma coletânea de *Vampirismus*, fala de uma joia roubada, tal como o cobiçado diamante de Dapertutto. Mas a Ária de Giulietta encontra suas origens em uma obra ainda mais antiga de Offenbach (1864) – a sua *Die Rheinnixen*. A *barcarolle* foi originalmente composta para essa obra em que a heroína Armgard morre cantando tal como Antonia – mais um exemplo de condensação dos contos de Hoffmann.

Pensamos que *Les Contes d'Hoffmann* encerra não apenas três mulheres, tal como Reik sugeriu. Além de citações diretas ao *Homem da Areia*, o *Violino de Cremona* e à



*Aventura na Noite de São Silvestre*, sabemos de citações diretas ou indiretas de contos de Hoffmann, como *Don Juan*, *Kleinzach*, *Der Goldne Topf*, *Die Hypnotiste*, *Le Roi Carotte*, *Vampirismus*, *Die Automate* e *Datura Fastuosa*, entre outros que se associam semanticamente a eles, em especial quando falamos de uma força diabólica à qual o herói deve se opor (TAYLOR, 1976). A ópera de Offenbach se realiza por meio de operações de condensação e deslocamento entre várias obras de Hoffmann e a sua história pessoal.

Destacamos também que a lógica de Reik é frágil se observamos a frustração amorosa com Stella porque ela é a quarta mulher com quem Hoffmann se decepciona, ainda que ela não deixe de guardar semelhanças com as amadas de outros contos, nos quais personagens paternos fantasmagóricos sempre intercedem para proibir Hoffmann de se realizar amorosamente. Seria o caso de emprestar de Schneiderman a questão do Ideal do Eu e supor que a mulher amada é sempre uma variante da mãe – e não somente Olímpia, como Reik sugere. Nesse sentido, o pai sempre impõe uma proibição. Os contos de Giulietta e Olímpia, em especial, sustentam essa análise porque são os únicos em que Hoffmann estava comprometido com uma mulher com quem vivia sua vida burguesa modesta.

No ato de Antonia, sua frustração amorosa se deve justamente à ligação a uma amada a qual ele é incapaz de convencer a viver a vida prometida a uma *Madame Bovary* – a retórica do Dr. Miracle é mais eficaz. No Ato de Antonia, Hoffmann, ainda que não realize sua própria fantasia incestuosa, falha em impedir a manifestação da transgressão interdita pelas leis de parentesco – falha similar à que se aplica a Dona Anna, exigindo que um convidado de pedra, tal como um Drácula na porta de seu castelo, aplique o seu castigo. Em Sófocles (1883, 1265-1284), Édipo sofre a perda da mulher amada, porque ela é a mãe, e a Édipo não é devido amá-la com o pênis. Ao descobrir sua identidade, ele fere os seus olhos. Com Hoffmann, notamos que

o terror da castração está implicado também na perda da mulher amada.

Via de regra, pensamos no conceito do *estranho* não apenas desde a leitura historiográfica de Terry Castle. Interpretamos a criação de um gênero literário e o seu efeito no leitor. Assim, o Romantismo alemão de E.T.A. Hoffmann faz emergir o gênero do horror gótico, cuja finalidade é gerar desconforto e arrepio no leitor, como no caso das obras das irmãs Brontë, Poe, Doyle e Stevenson. Mesmo que o romancista parta de uma ideia simples, como uma boneca, o leitor é capaz de sentir uma sensação que evoca suas ansiedades de castração vividas na infância. Um grande t(r)emor é sentido, em especial quando o leitor chega às frases finais do conto. É assim que, mesmo aquilo que é mais familiar, promove a sensação de estranheza.

Mas afinal, porque Freud (1919) citou *Les Contes d'Hoffmann*? Primeiramente, o ambiente cultural envolvido pelo horror gótico sem dúvida influenciou o início de sua prática clínica – em especial, a hipnose, método que Freud usou após seguir a trilha científica aprendida em Paris, diga-se de passagem, antes de morar no endereço do *Ringtheater*. Por um lado, a temática de *Les Contes d'Hoffmann* está diretamente relacionada com o início de sua prática, a qual ele acaba abandonando em prol da associação livre. Por outro, pensamos que sua experiência clínica não o abandonou por completo ao longo dos cerca de 40 anos entre a estreia da ópera de Offenbach e a publicação de *Das Unheimliche*. Por exemplo, quando Freud (1919) fala do mau-olhado, é difícil não pensar na ópera de Offenbach (REIK, 1949).

No seu Prefácio, James Strachey (1955) se assume incapaz de datar quando Freud iniciou sua escrita sobre o tema. Talvez seja um excesso de especulação propor que o germe para *Das Unheimliche* (Freud, 1919) esteja na vivência pessoal de Freud com o incêndio no *Ringtheater*. Contudo, notamos que há algo de estranho com *Les Contes d'Hoffmann*, mas por uma razão musicológica.

Via de regra, leituras psicanalíticas sobre óperas e seus compositores buscam pelas representações de questões biográficas que são traduzidas para a obra. Por exemplo, Schwartzman (2016) estudou a biografia de Claude Debussy para explicar passagens de sua *Pelléas et Mélisande*. Contudo, ocorre que *Les Contes d'Hoffmann* foi composta para um público já muito familiarizado com a tradução biográfica do próprio E.T.A. Hoffmann para os seus contos góticos. E ainda que a ópera apresente variantes grotescas da sua biografia, não deixa de fazer alusão a questões pessoais de Hoffmann, como a sua separação da mãe, ainda enquanto jovem. E que um tio cruel exerceu a função de criá-lo junto a uma tia (FARIS, 1980). Ademais, não é apenas o conteúdo da ópera que está permeado de elementos *estranhos*, mas a própria história fantasmagórica do endereço que abrigou uma casa de ópera vienense. A questão íntima de Freud com *Les Contes d'Hoffmann* implica que estudos ulteriores devam explorar outros detalhes dessa e de outras óperas do Maestro de Monmartre.

### **Abstract**

*Freud had a personal experience with Les Contes d'Hoffmann, opera by Jacques Offenbach. The opera deals with the horror of castration and the sufferings of love in more than four tales by E.T.A. Hoffmann in the adaptation by the librettist Jules Barbier. The passion of the character Hoffman by Olympia might be interpreted as a manifestation of fetishism. As of Antonia, she seduces by means of her singing and by the desire of being famous, just like Hortense Schneider, who interpreted Helen in an opera thrice quoted by Freud. Giulietta was a seductive courtesan who represents the role of a sphinx – by her eyes she threatens the hero, an Oedipus tormented by his family issues. Educated by a severe uncle, E.T.A. Hoffmann developed artistic sensibility through his aunt Sophie. Les Contes d'Hoffmann was the last play by the Maestro of Monmartre, who pays his tribute to the one who left his mark in History as a Supreme Court judge, writer and as a composer.*

**Keywords:** Opera, Psychoanalysis, Uncanny, E.T.A. Hoffmann, Jacques Offenbach.

## Referências

- CASTLE, T. *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny (Ideologies of Desire)*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- CIXOUS, H. Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche (The "Uncanny"). *New Literary History*, Baltimore, v. 7, n. 3, p. 525-548, 1976.
- DIBBERN, Mary. *The Tales of Hoffmann: A Performance Guide (Vox Musicae Series, 5)*. Hillsdale: Pendragon Press, 2002.
- FARIS, A. *Jacques Offenbach*. London & Boston: Faber & Faber, 1980.
- FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Paris: Michel Levy Freres, 1857.
- FREUD, S. *Das Ich und Das Es*. Leipzig, Wien und Zürich: Internationaler Psycho-analytischer Verlag, 1923.
- FREUD, S. Das Motiv der Kästchenwahl. *Imago*, Viena, v. 2, n. 3, p. 257-266. 1913.
- FREUD, S. Das unheimliche. *Imago*, Viena, v. 5, n. 5-6, p. 297-324, 1919.
- FREUD, S. *The Interpretation of Dreams*. The Complete and Definitive Text Translated and edited by James Strachey (1899). New York: Basic Books, 2010.
- FREUD, S. *Vorlesungen zur einföhrung in die psychoanalyse*. Zweiter teil: Vorlesung V-XV (Der Traum). Leipzig und Wien: Hugo Heller, 1916.
- GREVE, G.; HÖBLER, K. Von den Erzählungen E.T. A. Hoffmanns zu J. Offenbachs Oper: Hoffmanns Erzählungen". Psychoanalytische Überlegungen zu Dichtung und Musik. *Jahrbuch der Psychoanalyse*, Stuttgart, v. 23, p. 261-274. 1988.
- HADLOCK, H. *Mad Loves: Women and Music in Offenbach's Les Contes d'Hoffmann*. Princeton: Princeton University Press, 2016.
- HADLOCK, H. *Return of the repressed: The prima donna from Hoffmann's Tales to Offenbach's Contes*. *Cambridge Opera Journal*, Cambridge, v. 6, n. 3, p. 221-243. 1994. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0954586700004316>.
- HAMILTON, J. W. Freud and the Suicide of Pauline Silberstein. *Psychoanalytic Review*, Nova Iorque, v. 89, n. 6, p. 889-909. 2002. DOI: 10.1521/prev.89.6.889.22099.
- HANSLICK, E. Hoffmanns Erzählungen: Phantastische Oper von Offenbach: Erste Aufföhrung in Wien 1881 [1881]. In: CSAMPAI, A.; H. DIETMAR (eds.). *Hoffmanns Erzählungen: Texte, Materialien, Kommentare*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1984, p. 245.
- HENTSCHEL, F. Musik un das unheimliche. *Archiv für musikwissenschaft*. Stuttgart, v. 73, n. 1, p. 9-50. 2016.
- HOFFMANN, E. T. A. Abentheuer der Sylvester-Nacht [1815]. In: HOSEMANN, T. (ed.). *Gesammelte Schriften*. Berlin: Georg Reimer, 1873. v. VI, p. 270-299.
- HOFFMANN, E. T. A. Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen. *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Leipzig, n. 13, p. 213-228, mar. 1813.
- HOFFMANN, E. T. A. *O homem da areia* (1816). Tradução: A. Quintella. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 1986. ISBN: 978-85-7980-002-3.
- HOFFMANN, E. T. A. The Cremona Violin [1818]. Translation: J. T. Bealby. In: BEALBY, J. T. (Ed.). *Weird Tales by E. T. W. Hoffmann*. New York: Charles Scribner's Sons, 1885, p. 1-31.
- HOFFMANN, E. T. A. *The Serapion Brethren* [1819]. Translation: A. Ewing. London: George Bell & Sons, 1892, vol. II.
- HÖBLER, K. II. Hoffmanns Gestalten in Offenbachs Oper. *Jahrbuch der Psychoanalyse*. Stuttgart, v. 23, n. 275-287, 1988.
- HUFFMANN, R. S. Les Contes d'Hoffmann: Unity of Dramatic Form in the Libretto. *Studies in Romanticism*. Baltimore, v. 15, n. 1, p. 97-117, 1976.
- JENTSCH, E. Zur Psychologie des Unheimlichen. *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*. Halle, v. 8, n. 22, p. 195-198. 1906a.
- JENTSCH, Ernst. Zur Psychologie des Unheimlichen. *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*. Halle, v. 8, n. 23, p. 203-205. 1906b.
- JONES, E. *Sigmund Freud Life and Work: The Young Freud 1856-1900*. v. I. London: The Hogarth Press, 1972.

KAYE, M.; KECK, J.-C. *Les Contes d'Hoffmann*. Critical edition. Mainz: Schott Music, 2013.

KOPITZ, K. M. Beethovens »Elise« Elisabeth Röckel Neue Aspekte zur Entstehung und Überlieferung des Klavierstücks WoO 59. *Die Tonkunst*. Weimar, v. 9, n. 1, p. 48-57. 2015.

OFFENBACH, J. *La Belle Hélène*. Opéra bouffe en 3 actes. Paris: Heugel, 1865?

OFFENBACH, J. *Les Fées du Rhin (Die Rheinnixen), Klavierauszug* [1864]. Mainz: Schott Music, 2007.

OFFENBACH, J.; BARBIER, J. 1907. *Les Contes d'Hoffmann* [1881]. 5. ed. Paris: Choudens.

OFFENBACH, J.; SARDOU, V. *Le Roi Carotte. Opéra-bouffe-féerie en 4 Actes 18 Tableaux*. Paris: Choudens, 1872.

RAHIMI, S. The ego, the ocular, and the uncanny: why are metaphors of vision central in accounts of the uncanny? *International Journal of Psychoanalysis*. Londres, v. 94, n. 3, p. 435-476, jun. 2013. DOI: 10.1111/j.1745-8315.2012.00660.x

REIK, T. The three women in a man's life. *American Imago*. Baltimore, v. 6, n. 4, p. 245-259, dez. 1949.

SCHNEIDERMAN, L. E. Th. A. Hoffmann's "Tales": Ego Ideal and Parental Loss. *American Imago*. Baltimore, v. 40, n. 3, p. 285-310, 1983.

SCHWARTZMAN, G. Claude Debussy's opera Pelléas et Mélisande: Secrecy, mystery and ambiguity in Debussy's life and art. *International Forum of Psychoanalysis*. Estocolmo, v. 25, n. 1, p. 31-39, 2016.

SOPHOCLES. Οιδίπους Τύραννος. Trad. de Sir Richard Jebb. In: R. Jebb (ed.). *Sophocles, the plays and fragments*. With critical notes, commentary and translation in English prose. Cambridge: Cambridge University Press, 1883, v. I, p. 20-278.

STOKER, B. *Dracula*. Londres: Archibald Constable and Company, 1897.

STRACHEY, James. Editor's Note to "The 'Uncanny'". In: FREUD, S. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. London: The Hogarth Press, 1955. v. XVII, p. 218.

SÜHNHAUS. Direção: Maya McKechney. Produção: Oliver Neumann e Sabine Moser. 2016. 1 vídeo (94 min.). Film Fonds Wien/Bunderskanzleramt

Österreich/FISA filmstandort austria/ORF Film/Fernseh-Abkommen/freibeuter film/Fimladen. Disponível em: <https://vimeo.com/ondemand/houseofatonement>.

TAYLOR, R. Music and Mystery: Thoughts on the Unity of the Work of E. T. A. Hoffmann. *The Journal of English and Germanic Philology*, Champaign, v. 75, n. 4, p. 477-491, out. 1976.

VIRGIL. *The Aeneid of Virgil*. Trad. de T. C. Williams. Boston: Houghton Mifflin Company; Cambridge: The Riverside Press Cambridge, 1908.

VON KRAFFT-EBING, R. *Psychopathia Sexualis*. Eine Klinisch-Forensische Studie. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1886.

**Recebido em:** 12/10/2020

**Aprovado em:** 20/11/2020

### Sobre o autor

#### Daniel Röhe

Psicólogo pela Universidade de Brasília.

Mestre em Psicologia

pela Universidade Católica de Brasília.

Doutor em Psicologia Clínica e Cultura

pela Universidade de Brasília.

Pesquisador da interface entre psicanálise e música, com foco em ópera.

É autor publicado no *International Forum of Psychoanalysis*.

Oferece serviço de psicoterapia voltado para o público adulto em Brasília (2013-)

### Endereço para correspondência

E-mail: [psicologo.rohe@gmail.com](mailto:psicologo.rohe@gmail.com)