



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE – UFF
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA – ICHF
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIA POLÍTICA – GCP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA POLÍTICA – PPGCP

**A modernidade vienense na virada para o século XX:
relações de poder e subjetividade na obra de Arthur Schnitzler (1862/1931).**

Marcelo Neder Cerqueira

Orientador: Prof. Dr. Eurico de Lima Figueiredo

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Ciência
Política (PPGCP) da Universidade Federal
Fluminense (UFF) como parte dos
requisitos para a obtenção do título de
Mestre em Ciência Política.**

Fevereiro, 2010
Niterói

Ficha Catalográfica

Neder Cerqueira, Marcelo.

A modernidade vienense na virada para o século XX: relações de poder e subjetividade na obra de Arthur Schnitzler (1862/1931). Marcelo Neder Cerqueira, 2010. – 248 f.

Orientador: Eurico de Lima Figueiredo.

Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Universidade Federal Fluminense, Centro de Estudos Gerais, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Ciência Política, Programa de Pós-Graduação em Ciência Política. Área de Concentração: Teoria Política.

Bibliografia: f. 240-248.

1. Ciência Política. 2. Teoria Política. 3. Política e Subjetividade. 4. Arthur Schnitzler. I. Neder Cerqueira, Marcelo. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Ciência Política, Programa de Pós-Graduação em Ciência Política. Área de Concentração: Teoria Política. III. Política e Subjetividade.

Marcelo Neder Cerqueira

A modernidade vienense na virada para o século XX:
relações de poder e subjetividade na obra de Arthur Schnitzler (1862/1931).

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência Política (PPGCP) da Universidade Federal Fluminense (UFF) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Ciência Política.

Data de aprovação:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Eurico de Lima Figueiredo – Presidente da Banca Examinadora (UFF).

Membro externo: Profa. Dra. Vera Malaguti de Souza Weglinsky Batista (ICC/UERJ).

Membro interno: Prof. Dr. Patrick Estellita Cavalcanti Pessoa (UFF).

SUPLENTES:

Suplente externo: Prof. Dr. Aluizio Alves Filho (PUC-RIO).

Suplente interno: Prof. Dr. Cláudio Farias Augusto (UFF).

Fevereiro, 2010

Fight the power

fight the power, Falstaff!
fight the fast staff
fight, Falstaff, fight!

fight the fear
with a funny face
fight the fast
with a fat embrace

fight, Falstaff, fight!
fight the fast staff

Marcelo, outubro de 2008

RESUMO

Esta dissertação aborda as contradições sociais e as relações de poder inscritas na formação da cultura política burguesa através da literatura de Arthur Schnitzler (1862-1931). Entendemos que a modernidade vienense da virada do século XIX para o XX, seus antecedentes e desdobramentos, falam diretamente aos conflitos da contemporaneidade, especialmente a partir da compreensão da subjetividade como espaço político. As relações de poder são aqui entendidas como uma expressão de relações de força que sempre se colocam através da linguagem, conectando, assim, sujeito e sociedade, parte e todo. A pesquisa contempla a discussão das novelas Breve Romance de Sonho (*Traumnovelle*) e Senhorita Else (*Fräulein Else*). Pretende-se, assim, fazer uma análise da conjuntura política que incide na formação da mentalidade e sensibilidade modernas.

Palavras-chaves: Relações de poder, cultura política, modernidade, subjetividade, literatura e Arthur Schnitzler.

ABSTRACT

This dissertation focuses on social contradictions and power relations in the formation of bourgeois political culture throughout the literature of Arthur Schnitzler (1862-1931). We understand that the Viennese modernity at the turn of the nineteenth to the twentieth centuries, its antecedents and consequences, is directly linked with contemporary conflicts, especially with the understanding of subjectivity as political space. Power relations are understood as an expression of relations among forces which always arise through language, connecting thus subject and society, part and whole. The research has in view the discussion of the novels “Dream History” (*Traumnovelle*) and “Miss Else” (*Fräulein Else*). We intend to analyze the political situations that affect the formation of the modern mentality and sensibility.

Key-words: Power relations, political culture, modernity, subjectivity, literature and Arthur Schnitzler.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo apoio e incentivo nas ciências sociais, pelo respeito à minha liberdade intelectual, pelas conversações teóricas e metodológicas, pela disponibilidade da biblioteca e pela incansável luta em favor da universidade pública do Brasil.

Ao meu orientador Eurico de Lima Figueiredo pela acolhida e pelas sugestões. Aos companheiros e companheiras de turma que iniciaram comigo o mestrado em 2008. Aos professores com os quais aprendi ao longo destes dois anos na UFF. A Vera Malaguti Batista, Aluizio Alves Filho e Cláudio Farias Augusto pelos bons conselhos na banca examinadora quando da defesa do projeto. A Patrick Pessoa pela sua participação na defesa do projeto, e pela amizade e atenção dispensadas ao longo da minha formação desde o ensino médio. À CAPES pela bolsa de mestrado. Aos funcionários da Pós-Graduação em Ciência Política pela atenção sempre presente. Ao Laboratório Cidade e Poder (LCP), do Departamento de História, pelos anos de pesquisa e atuação. À UFF pelo acolhimento dos alunos e pela garantia da qualidade do ensino público superior.

À Baía de Guanabara pela sua beleza estarrecedora.

Aos companheiros e companheiras da *Escola de Niterói* que estiveram presentes nos debates diários de sala de aula, congressos e grupos de estudo: Ana Paula Barcelos Ribeiro da Silva, Henrique Cesar Barahona Ramos, Gabriel Souza Cerqueira, Thiago Quintella Mattos, Malu Muniz, Rafael Pereira de Sousa, Alexandre Miguel França, Mônica Bruckmann, Fernando Augusto Fernandes, Jefferson de Almeida Pinto, Flávio Rodrigues Barbosa, Ruy Lopes Cordeiro, Thais Kronenberg e Alexandre Alves. Ao amigo Ricardo Gaulia Borrmann pelas sugestões, amizade e ajuda na tradução do alemão.

Aos professores e professoras que atravessaram a minha formação nas ciências sociais desde a graduação na UFRJ: Valter Duarte, Anna Marina Madureira de Pinho Barbará Pinheiro, Paulo Rogério dos Santos Baía, Antonio Celso Alves Pereira e Charles Pessanha.

Aos amigos e amigas Clarisse Cavalcante Kalume, Daniella Amaral Diniz da Silva, José Ricardo Athayde e Bruno Emílio Fadel Daschieri que cursaram comigo a graduação em ciências sociais e fizeram-se presentes na minha formação. Aos amigos e amigas Júlio César Costantini, André Torres Mielnik, Leonardo Levis, Eduardo Baker, Tatiana Ferreira Wainer, Pedro Victor Brandão, Conrado Castro, Isaura Bredariol,

Guilherme Costa, Caetano Salles Araújo, Felipe Magalhães, Pedro Silva Carneiro, Mariana Brunelli, Vinicius Trindade e Gustavo Dao Lucas, pelo companheirismo ao longo desses anos.

Ao Largo de São Francisco e à Uruguaiana pela verdadeira escola de modernidade.

À minha tia Ana Lúcia que me alfabetizou. Ao meu irmão Vinicius, pela amizade e perseverança na luta por um jornalismo crítico. A Sônia Magalon pelo inesquecível carinho. Ao meu irmão Henrique pela vida dedicada ao trabalho intelectual.

Ao maestro Itiberê Zwarg pelos anos de aprendizado na música. A todos os amigos e amigas de som com os quais aprendo a cada dia. Ao meu violão pela sua amizade e compreensão.

A Bia, pelo amor e alegria.

Marcelo, carnaval de 2010.

SUMÁRIO

Apresentação	10
O longo capítulo de sonho	15
1. Reconhecimento	15
2. Dimensões da via prussiana	21
3. Assimilação cultural, instabilidade e promessa de fidelidade	24
4. Lugar de diferença	30
5. Crise e crítica: variações	38
6. Juventude dos cafés: escola de modernidade	44
7. Crítica do ideal de pureza e o teatro dentro da novela	57
8. Metodologia: a linguagem como poder	69
9. Cordialidade em Viena	76
10. O Breve Romance do Sonho, enfim	80
Relações de poder e condição feminina em <i>Senhorita Else</i>	161
1. Filha do monólogo interior	161
2. Mais uma vez, em nome do pai	175
3. O monóculo do Von	199
4. Trinta mil bonecas	223
Considerações Finais	237
Fontes e Referências Bibliográficas	240

Apresentação

Os estudos sobre o campo político a partir da literatura não constituem uma inovação, haja vista a vasta bibliografia produzida, especialmente a partir da difusão e apropriação dos autores da Escola de Frankfurt, sendo muito influentes no campo das ciências sociais nas Américas, como Frederic Jameson, Eric Santner, Carl Schorske, Edward Said, Carlo Ginzburg, Richard Morse, Octávio Paz, Francisco Foot Hardman, Roberto Schwarz, Roberto Ventura, Marshal Bermann, Jorge Luis Borges, Silviano Santiago, para citar alguns. As referências a Theodor Adorno, e sua obra seminal, estão presentes em grande parte da bibliografia trabalhada, ainda que de forma indireta, como um espectro que fala a todo o referido campo político e intelectual. Independente do nível de consciência desta influência, e por menos que ela tenha sido mapeada ao longo de nossa pesquisa, devemos considerá-la sem temor, especialmente para o melhor entendimento do nosso posicionamento – do lugar de onde falamos.

O modernismo fez um verdadeiro movimento autocrítico da perspectiva civilizatória e colonizadora que subscrevia a expansão burguesa (européia) nos séculos XIX e XX. Talvez por isso ele pode florescer nas Américas, e especialmente na Ibero-América, menos como confraria de intelectuais “fora de lugar” e mais como identidade multicultural personificada no *multitudo* das ruas. A cultura popular revelou-se profundamente moderna. Os modernistas latino-americanos souberam “inventar” uma identidade inscrita na crise / crítica da própria idéia de identidade. O modelo foi um anti-modelo. Assim, para fazer o nacional, tiveram que fazê-lo em torno do multinacional. Para construir a unidade, fizeram-na na diversidade. E isso a um ponto tal em que poderíamos dizer: a presença político-ideológica da Escola de Frankfurt aqui não estaria, especialmente sob esta forma espectral, não fossem outros espectros ainda mais fortes que falam ao nosso posicionamento existencial e que traduzem a nossa história política: os espectros da diáspora universal que significou a colonização ibérica, especialmente no que diz respeito aos povos africanos e ameríndios.

Foi na aparição fugaz destes fantasmas que pensamos cada linha escrita nesta pesquisa.

A literatura de Arthur Schnitzler oferece-nos um espaço de contra-narrativa onde podemos encontrar uma possibilidade de interpretação dos movimentos de diferença – os fluxos e os contra-fluxos – que fazem a singularidade do processo de formação da cultura política burguesa. Arte e política se apresentam intimamente ligadas na perspectiva estética de modernidade do escritor, mesmo que de uma forma negativa – quer dizer, pelo potencial de negatividade das imagens metamórficas do sofrimento humano (*pathos*), decididamente inscritas em uma poética de negação da negação (da contradição humana).

A modernidade vienense soube capturar a necessidade do discurso estético-expressivo enquanto via crítica para a reformulação dos arraigados laços sociais. Para tanto, parece clara a necessidade da consideração da subjetividade como espaço histórico-político. Os movimentos modernos mais contundentes que se desenvolveram (já desde meados do século XIX, mas especialmente na virada para o XX), apesar da sua pluralidade e diversidade, reúnem este ponto em comum: todos inserem a dimensão subjetiva e o imaginário na compreensão política da realidade social e, assim, revolucionam epistemológica, política e antropologicamente o conhecimento e o homem. Isso não é pouca coisa.

Munidos deste outro paradigma, os movimentos modernos da virada de século souberam observar no bojo das transformações burguesas e da revolução tecnológica e industrial um estranho estado de prolongamento e continuidade anestésica entre o que era considerado passado e o que era percebido como futuro. Por conta disso, apesar de acompanhar toda a sorte de transformações sociais constitutivas da cultura política burguesa, eles descobriram a necessidade de realizarem-se autocriticamente. A modernidade vienense soube enxergar no racionalismo cartesiano, na idealização do iluminismo jurídico-político, na idéia de uma natureza racional positiva e onipresente, no utilitarismo liberal que condicionava a ordem econômica, no domínio científico da natureza e do homem sobre o animal, no controle moral sobre os sentimentos, no romantismo conservador, no altruísmo, no paternalismo, na ideologia do favor, no machismo e no desprezo à condição feminina uma cultura política liberal tradicional que reeditava no interior da sua modernidade, os mesmos excessos políticos que julgavam ser do “passado”. Souberam ver o “Deus” que se escondia atrás da razão

iluminista, da natureza, da ciência, da moral familiar, do pai e do indivíduo senhor de si; viram a barbárie dentro da civilização.

O modernismo esteve inscrito na crise / crítica da idéia de identidade. Por isso, muitas vezes a sua forma crítica se confundiu com o sofrimento originado pela crise existencial, favorecendo olhares cétricos e melancólicos sobre a condição humana, a política e a sociedade. A imagem de luto (a casaca preta) ainda predomina nas leituras sobre os movimentos modernos europeus da virada de século. Entretanto, por mais que a morte tenha sido vivenciada como um desencanto generalizado com o mundo, estamos particularmente interessados na captura da morte como movimento transformador da vida. O desencanto deve ser então traduzido como um constante re-encanto da vida, devendo ser compreendida no seu movimento dialético e não fatalista. A falibilidade do humano (e do conhecimento) não deve ser vivida como valor absoluto da fatalidade. Pelo contrário: fatalidade seria se não houvesse a possibilidade de morrer. A literatura de Arthur Schnitzler permite desenvolvermos este outro lado do modernismo, ainda pouco estimulado.

A pesquisa encontra-se dividida em basicamente duas partes. Chamamos de “O longo capítulo de sonho” o conjunto de reflexões sobre a modernidade vienense e a formação da cultura política burguesa na virada para o século XX. No “Longo capítulo” temos como ponto de partida (ou de chegada) a novela *Breve Romance de Sonho*, publicada em 1926. Através desta, procuramos pensar a pluralidade da conjuntura histórica, valorizando diversas maneiras de dialogar com o passado, mas sempre conservando a perspectiva da análise política. As formas biográficas, contextuais e historiográficas confundem-se na interpretação conjuntural e no exercício analítico da teoria política. Foram muito bem vindas as contribuições de outros pesquisadores, mas sempre atentando para o diálogo que deveria ser estabelecido com a literatura do escritor. Este diálogo exige o risco da interpretação; estranhamente, este risco assemelha-se ao respeito com sua obra ficcional. Assim, a teoria política está sendo pensada na práxis analítica, quer dizer, no movimento da análise do discurso estético do autor.

Buscamos também no “Longo capítulo” dar voz a Schnitzler através de sua autobiografia *Juventude em Viena*, escrita entre 1915 e 1920. Entretanto, por mais que o

próprio autor relativize os termos do verdadeiro e do falso, conservamos a prioridade na investigação da sua obra ficcional. Formalmente falando, isto implica a disposição livre do pensamento através do sentir constitutivo da prática analítica. O condicionamento histórico e social do autor deve ser interpretado a partir do questionamento ao próprio condicionamento, e vice-versa. Isto é: descobrir como o autor inventou e foi inventado e como ambos os movimentos podem se encontrar na mesma pegada, sem que um impossibilite ou reduza o outro. Assim sendo, o discurso autobiográfico do autor não é tomado como palavra “mais verdadeira” que o de sua obra ficcional. Por outro lado, não há qualquer “purismo”, nem pedestal, na valorização do discurso estético-expressivo.

Estamos chamando a segunda parte de “*Relações de poder e condição feminina em Senhorita Else*”, onde estudamos a novela homônima do autor, publicada em 1924. Desprendidos do traçado geral já exercitado no capítulo anterior tivemos maiores condições para aprofundar a análise política das relações de poder que fazem a sua literatura e a sua forma narrativa. Assim, o movimento mais geral, articulando diversas abordagens sobre a formação do campo histórico-político, vai sendo substituído por um “abandonar-se a si mesmo” em direção a literatura e ao método interpretativo.

Os estudos sobre as relações de poder e a modernidade a partir da obra do escritor vienense Arthur Schnitzler representam uma considerável parte da minha formação nas ciências sociais. O primeiro contato com o autor foi feito ainda durante a graduação, por intermédio do professor Gisálio Cerqueira Filho, a quem devo a sugestão do tema e com quem pude estabelecer um amplo diálogo teórico. Entre 2004 e 2006, atuei como pesquisador de iniciação científica no Laboratório Cidade e Poder (LCP), no Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, na linha de pesquisa “Poder, Vulnerabilidade Psíquica e Teoria Política”, coordenada pelo professor. O projeto contemplava ainda três escritores mais ou menos contemporâneos: August Strindberg, Anton Tchekhov e Henrik Ibsen. Nestes dois anos de iniciação científica pude estabelecer contato com outros estudantes e partilhar com eles algumas inquietações. A relação com a *Escola de Niterói* já vinha sendo costurada desde então. No final de 2006 concluí o bacharelado apresentando um relatório de pesquisa sobre o escritor vienense. Entretanto, restaram mais dúvidas do que conclusões e o interesse em seguir os estudos sobre o autor fez-se necessário. Em 2008, ingressando no curso de

mestrado, a pesquisa reencontrou-se na linha “Teoria Política e Subjetividade”, do Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da UFF.

O longo capítulo de sonho

1. Reconhecimento

Em março de 1999, após uma década distante do ofício de diretor, a Warner anunciou o lançamento do que seria o último longa-metragem de Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut* (para a versão brasileira, *De Olhos Bem Fechados*), uma adaptação do romance *Traumnovelle* (1926)¹, de Arthur Schnitzler. Este foi precisamente o mês da morte do diretor norte-americano (1928/1999) que não chegou a ver seu último filme circulando pelas salas de cinema. Conta-se que ele teria finalizado a película três dias antes da sua morte, mas nem isso sabe-se ao certo. Verdade ou mentira, fato é que o diretor levou quase três anos para a finalização do longa, não tendo a oportunidade de participar do lançamento deste que seria o seu último trabalho. Trazendo os atores Tom Cruise e Nicole Kidman (o casal preferido de *Hollywood* naquela época), o filme levaria ainda mais seis meses para a sua liberação no mercado e, como não poderia deixar de ser, a expectativa era grande – tão grande quanto o mistério e especulação que cercou a sua realização –, fornecendo, para toda sorte de críticos, jornalistas e curiosos da indústria do entretenimento, muito “pano para manga”, por assim dizer.

Um suposto conteúdo sexual levaria o filme a receber uma versão “adaptada” para o público norte-americano. Constrangido pela *Motion Picture Association of America* (MPAA)², Kubrick foi levado a editar aproximadamente 60 segundos de cenas compreendidas como atos sexuais intensos para, assim, não receber a classificação NC-17, atual substituta do antigo X, que proíbe a exibição do filme para menores de dezessete anos, mesmo se acompanhados de um responsável. Por mais banal que isso possa parecer, nos EUA, uma obra audiovisual que receba este tipo de classificação (a mesma orientada para filmes pornográficos) não consegue acesso para divulgação ou exibição em muitas salas de cinema, locadoras de vídeo, redes televisivas, jornais ou revistas, grupos ou corporações que provavelmente querem ser vistos por aqueles que

¹ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Companhia das Letras Editora, 2000.

² A MPAA é uma entidade criada para defender os interesses dos seis principais estúdios norte-americanos da indústria do cinema. São elas: a *Walt Disney Pictures*, da *Walt Disney Company*; a *Columbia Pictures*, da *Sony Corporation*; a *Paramount Pictures*, da *Viacom*; a *20th Century Fox*, da *News Corporation*; a *Universal Studios*, da *NBC Universal*; e a *Warner Bros*, da *Time Warner*.

formam a opinião pública em geral como defensores da “boa” moral familiar, mas que efetivamente atuam no controle político-ideológico e no monopólio do mercado através da censura da distribuição. Em outras palavras, um filme com classificação NC-17 dificilmente atinge o grande público consumidor dos EUA. A rigor, o maior risco estaria em não satisfazer plenamente o lucro esperado. Entretanto, posto que, de uma forma ou de outra, o lucro não deixa de vir para estas grandes empresas associadas e, em especial, para o grupo *Time Warner*, o caso apresenta-se ainda mais complexo do que parece. Um século depois da eruptiva Viena do final de século XIX, a sensibilidade crítica do diretor norte-americano soube reproduzir quase que parodicamente a atualidade do texto de Arthur Schnitzler, inclusive com sua receptividade polêmica e rumorosa, revelando a pertinência de suas imagens para a contemporaneidade.

Não foram poucas as obras de Schnitzler censuradas ou polemicamente recebidas pela sociedade vienense da virada do século XIX para o XX. Em 1900, o manuscrito da peça *A Ronda* (*Reigen*, também traduzido como *Ciranda*) seria impresso e distribuído a amigos com dinheiro do próprio escritor (uma tiragem de 200 exemplares). Em novembro de 1904, a primeira edição comercial da peça não conseguiria ser apresentada no *Kleines Theater* de Berlim, devido a uma petição judicial que proibia a difusão da obra na Alemanha. Quase duas décadas depois, outra tentativa de estrear a peça em Berlim levaria a direção do *Kleines Schauspielhaus* a suspender a exibição. Sob a acusação de escândalo público, o caso seria levado ao tribunal e a peça teria a encenação proibida em 17 de fevereiro de 1921. Este seria o mesmo ano da primeira exibição de *A Ronda* na cidade natal de seu autor. Depois de causar uma série de tumultos também em Viena, a peça seria proibida novamente por mais um ano. Também *Professor Bernhadi*, que já havia sido estreada fora da Áustria, em 1912, só conseguiria ser exibida em Viena com o fim da Primeira Guerra Mundial e a caída da monarquia Austro-Húngara (1918). De fato, as polêmicas e controvérsias já faziam parte do ambiente que envolvia cada publicação do autor, especialmente a partir de *Tenente Gustl* (*Lieutenant Gustl*), publicada, assim como *A Ronda*, em 1900. A novela foi lançada no dia 25 de dezembro, em uma edição especial de natal da revista *Neue Freie Presse*. Considerada por muitos críticos como um divisor de águas na trajetória artística do escritor, *Tenente Gustl* consagraria uma de suas formas narrativas mais contundentes, popularizando o monólogo interior para âmbito da literatura alemã, como

sinaliza Marcelo Backes ³. O impacto causado por esta obra levaria Schnitzler, alguns meses depois, a perder seu título militar de oficial médico. O protagonista Tenente Gustl foi considerado uma ofensa para a honra do exército austro-húngaro ⁴. E todo este espectro de controvérsias se repetiria de uma forma mais ou menos parecida com *Senhorita Else* (*Fräulein Else*, de 1924), *Breve Romance de Sonho* (*Traumnouvelle*, de 1926), *Aurora* (*Spiel im Morgengrauen*, também de 1926) e *Crônica de uma Vida de Mulher* (*Therese: Chronik eines Frauenlebens*, de 1928); obras que representam a fase final da vida do escritor, onde este desenvolveu ao máximo sua verve novelesca, sendo considerado um dos autores mais populares de sua época. Através de uma estética narrativa particular e já bastante desenvolvida, essas obras trazem de forma condensada e impactante o conjunto de problemáticas tão características de sua trajetória enquanto artista e intelectual, crítico e intérprete de seu tempo.

Entretanto, a exemplo do próprio caso vivenciado pelo cineasta norte-americano, a má recepção da opinião pública ganha, muitas vezes, um caráter ambíguo, onde esta não deixa de agir sedutoramente. Seria uma falsidade afirmar que Schnitzler não alcançou reconhecimento em vida, embora este, talvez, tenha sido tardio ou menor do que a importância de sua obra. *Crônica de uma Vida de Mulher* teria, em 1928, uma tiragem de trinta mil exemplares. *Breve Romance de sonho* teria uma tiragem parecida. A polêmica *A Ronda* alcançaria, desde a sua publicação, a cifra de 104.000 exemplares vendidos em 1931. Também seria uma falsidade crer que Kubrick foi o único cineasta a se interessar por sua obra. Na verdade, a literatura teatral e novelesca de Schnitzler já foi ao cinema inúmeras vezes, chegando a ser difícil registrar uma filmografia de obras adaptadas. Consta na *IMDb* (*The Internet Movie Database*) um espantoso total de 76 títulos entre 1914 e 2007. Em 1914, *Liebelei* (1896) seria a primeira a ir ao cinema. Produzida pela *Nordisk Films Kompagni* (a mais importante produtora de cinema na Europa nesta época) o filme foi assinado por Holger-Madsen (1878-1943) e August Blom (1869-1947). Em 1921, *Anatol* (de 1893), uma peça de sete atos nos quais o autor trabalhara por vários anos, aparece com o título em inglês *The Affairs of Anatol*, também como filme mudo, agora nos EUA, dirigido por Cecil B. DeMille (1881/1959).

³ Backes, Marcelo. “Prefácio”. In: Schnitzler, Arthur. *Crônica de uma vida de mulher*. Rio de Janeiro: Record, 2008. Ver ainda a autobiografia do autor: Schnitzler, Arthur. *Años de Juventud: una autobiografía*, Barcelona: Acantillado, 2004.

⁴ Nas palavras do crítico Franz Kuna, “por ter exposto a nulidade do código de honra militar”. Ver Kuna, Franz. “Viena e Praga: 1890-1928”. In Bradbury, Malcom e Mcfarlane, James (organizadores). *Modernismo: guia geral (1890-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 98.

Em 1923, a peça *O Jovem Medardus* (*De Junge Medardus*, publicada em 1913), ganhou uma versão para o cinema pelo diretor húngaro-americano Michael Curtiz (1886/1962). Em 1928, seria a vez de *Senhorita Else* ganhar uma versão cinematográfica em Berlim nas mãos do diretor Paul Czinner (1890/1972). Em 1931, o diretor belga Jacques Feyder (1884-1948) realiza com *Daybreak* uma adaptação da novela *Aurora*. Max Ophüls (1902/1955), de quem Kubrik foi grande admirador, trouxe, em 1950, uma adaptação da polêmica *A Ronda*, que tempo depois ganharia ainda mais uma versão dirigida por Roger Vadim (1928/2000) e estrelada por sua esposa na época, a atriz Jane Fonda.⁵

Por tratar de temas ligados à sexualidade, e especialmente à sexualidade feminina, não foram poucas vezes que o autor fora acusado de pornografia ou imoralidade. Schnitzler tinha consciência do incômodo que seu texto despertava. Suas obras promoviam um expansivo empoderamento da condição feminina. Não é absurdo supor, embora seja uma obviedade, que este foi um dos motivos por grande parte de sua rejeição. Entretanto, o autor reconhecia a força persuasiva de suas palavras e flertou com esta posição de relativa ambigüidade. “*Meu querido pornógrafo*”⁶ – referia-se zombada e carinhosamente o amigo Hugo von Holmannsthal (1874-1929) em uma de suas cartas para o escritor. Schnitzler soube captar na sociedade de sua época uma demanda por voz e escuta e fez dela matéria de sua literatura. *Senhorita Else* talvez seja, neste sentido, sua obra mais contundente. Através dela, o autor ofereceu uma radical crítica à cultura política de sua sociedade. Em carta à sua noiva Felice Bauer, Franz Kafka (1883-1924) faz referência ao autor vienense e à sua obra *Professor Barnhardi*. Salta aos olhos a maneira agressiva e ciumenta como o autor tcheco se dirige a Felice – aquilo que Elias Canetti (1905-1994) designou como “*o outro processo*”.

(...) Estamos unidos por um laço muito estreito... e se tu, minha querida, fores ver Professor Barnhardi, esse laço irresistível me arrastará contigo. Correremos então o perigo de ambos sucumbirmos àquele gênero de literatura ruim que Schnitzler representa a meus olhos. (...) Pois, decididamente não gosto de Schnitzler e tenho pouca estima por ele. Claro que tem certas qualidades, mas suas maiores peças de teatro e sua grande prosa estão, a meu ver, cheias de uma virtualmente flutuante massa de escrevinhaduras das mais asquerosas. É impossível rebaixá-lo suficientemente... Só contemplando seu retrato, com

⁵ Infelizmente, não cabe, aqui, fazer a merecida justiça a todos estes importantes diretores e realizadores que deixaram sua marca na história do cinema desde o início do século XX. O importante nesta rápida e incompleta investida está na captura da influência da obra de Arthur Schnitzler.

⁶ Backes, Marcelo. “Prefácio”. In Schnitzler, Arthur. *Crônica de uma vida de mulher*. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 12.

aquela expressão de falso enlevo, de uma compassividade tal como eu não gostaria de tocar nem com as pontas dos dedos, consigo entender porque ele tomou esses rumos, a partir de suas primeiras obras (Anatol; A Ronda; Tenente Gusltl), em parte excelentes... Basta, basta! Como me livrarei desse Schnitzler, que tenta interpor-se entre nós dois, como há pouco fez a Lasker-Schüler? ⁷

Por incrível que possa parecer, tudo isso não nega o fato de Arthur Schnitzler ainda configurar um quadro de certo desconhecimento. Especialmente quando miramos o conjunto de autores selecionados como clássicos da literatura ocidental, este acaba por assumir um lugar ambíguo, às vezes dentro, às vezes fora, mas sempre deixando transparecer um arredor de interrogativas sobre o grau de sua influência. Schnitzler aparece como um autor um tanto “fora do lugar” ⁸ e talvez esta seja uma característica mesmo do modernismo vienense do final do século XIX. Ao mesmo tempo em que todos estavam precisamente “no lugar”, e discursavam do interior da capital do Império, gozando de uma posição de relativo poder ou prestígio social, suas obras não deixaram de oferecer um significado autocrítico fundamental, colocando em questão seu próprio posicionamento. Neste sentido, a ambigüidade resultante da receptividade de sua obra passa a ser valorizada e, ao contrário do que se poderia imaginar, *não estar incorporado*, ou ainda, *não ser reconhecido*, pode apresentar-se como uma qualidade fundamental de sua literatura. “*Sou consciente de não ser um artista de primeira categoria*”, anotou o autor em 1901 ⁹.

A questão formulada de maneira aparentemente simples se demonstra um tanto mais complexa. *Incorporação* talvez seja uma palavra-chave para situar a formação particular da burguesia vienense. Estar ou não *incorporado*, ser ou não *reconhecido*, estar ou não *assimilado*, são expressões que traduzem um estado de tensão característico e próprio da realidade social do campo político do autor. A formação da cultura política burguesa da Viena do final do século XIX deve ser compreendida através de um olhar múltiplo, onde seja analiticamente possível cruzar o significado de sua dependência econômica (amarrada na grande propriedade da terra e no tardio processo de industrialização), acrescida de sua dependência política e cultural (amarrada na figura

⁷ Canetti, Elias. *O outro processo: as cartas de Kafka a Felice*. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo Ltda., 1988, p. 24.

⁸ A expressão comum “fora do lugar” pode ser exercitada teoricamente junto a vários textos de Edward Said. Ver: Said, Edward. *Fora do Lugar: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁹ Schnitzler, Arthur. *Años de Juventud: una autobiografía*. Barcelona: Acantilado, 2004, p. 382. Na edição em espanhol: “*Soy consciente de no ser un artista de primera categoria.*”

do Imperador e nos valores referidos à aristocracia), com a justaposição da cultura religiosa, em especial, a colocação da cultura judaica, da qual Schnitzler, assim como muitos outros artistas, intelectuais e profissionais liberais (representantes da cultura da “classe média” vienense) faziam parte. Adiciona-se a tudo isso ainda a questão das nacionalidades e o peso da imigração que fazia de Viena uma nova cidade, heterogênea e conflituosa. A ascensão da burguesia liberal, na sua maior parte composta por imigrantes e judeus, diante de uma ainda poderosa aristocracia grande proprietária de terra e profundamente católica, não poderia ser de forma menos limitada e conflituosa. A biografia de Schnitzler responde a muitas destas características, embora nosso maior e mais difícil objetivo esteja em pensá-las a partir de sua literatura. Neste sentido, dizer que Schnitzler é um autor um tanto “fora do lugar” fala da situação histórica e social da própria burguesia vienense. Estar “fora do lugar” diz sobre um desacordo, e, muitas vezes, sobre a necessidade de entrar em acordo.

O significado de *entrar em acordo* não se restringe exatamente a um pacto político institucional, embora um pacto tenha efetivamente ocorrido e direcionado a ascensão do liberalismo na Áustria a partir da segunda metade do século XIX. Vale percebermos, como Schnitzler percebeu em sua obra, um estranho estado de prolongamento anestésico entre o que era considerado “velho” e “novo” mundo. A ascendente burguesia vienense também estava condicionada e comprometida subjetivamente com tudo aquilo que poderia ser qualificado como representante do “velho” mundo. E para os frágeis e emergentes setores da classe-média seria preciso *entrar em acordo* com toda esta ordem de valores já conformados e estabelecidos. A expressão *via prussiana* em parte consegue dar conta da complexa situação que caracteriza a passagem à modernidade e a formação da cultura política burguesa vienense no final do século XIX. Mas para que esta expressão torne-se uma ferramenta útil de compreensão da temporalidade histórica também no interior da literatura de Schnitzler é preciso percebê-la em sua dimensão subjetiva, diversificando a análise e multiplicando o entendimento das *vias de passagem* que condicionam a modernidade¹⁰. A palavra-chave *incorporação* pode ser um bom começo para falarmos sobre a

¹⁰ “Modernidade” aqui tem sentido conceitual distinto do encontrado na literatura sociológica de extração funcionalista. Refere-se ao tipo de sociedade que, sob a égide da revolução industrial, a partir de meados do século XVIII, vai surgindo nos países do capitalismo avançado e central no contexto europeu que, a partir daí, irradia-se pelo mundo, com maior ou menor grau de intensidade. A revolução industrial, revolucionando os meios de produção e as relações de produção, transformou todas as relações sociais e político-ideológicas; criou a “sociedade moderna”.

formação de uma hegemonia política e a necessidade de um entendimento plural do conceito *via prussiana*. Desta forma, somos impelidos para o campo dos estudos culturais e da análise de ideologia com o intuito de capturar a pluralidade dimensional do tempo histórico e seus fluxos diacrônicos.

2. Dimensões da via prussiana

Entendida como via de passagem para o capitalismo, a expressão *via prussiana* foi cunhada por Lênin em “*O programa agrário da social-democracia na segunda revolução russa*”¹¹ para dar conta de um processo político de “aliança pelo alto” ou “modernização conservadora”, jargões já conhecidos do vocabulário político do estudante das ciências humanas e sociais. Segundo Gizlene Neder,

(...) a via prussiana se refere preponderantemente à forma pela qual o capitalismo penetra na agricultura que, articulada ao desenvolvimento do capitalismo na totalidade da formação social, significa a manutenção do domínio dos setores agrários que sustentam a grande propriedade para a ‘modernização’ do campo. Tal situação afeta diretamente a constituição do mercado de trabalho em relação ao crescimento industrial. Como exemplo, temos os casos russo e alemão que adotaram técnicas importadas, absorvendo relativamente pouca mão-de-obra, o que influenciou diretamente na formação do mercado interior.¹²

A citação é precisa e traduz o significado do conceito na sua referência original, aplicada como ferramenta sociológica para a compreensão da diferenciação ou particularidade de um processo histórico (em transformação para a modernidade). Seguindo esta mesma linha explicativa, já em *Revolução e Contra-Revolução*¹³, Karl Marx, ao analisar a consolidação da burguesia e o avanço das transformações burguesas na Europa, reserva à Alemanha um caráter distinto do sentido revolucionário atribuído à França e à Inglaterra, onde a ascensão da burguesia prussiana ganha, inclusive, um significado contra-revolucionário. Não deixa de ser interessante observar como a expressão *via prussiana* dialoga com esta interpretação. Toda esta região centro-oriental

¹¹ Lênin, V. *O programa agrário da social-democracia na segunda revolução russa*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.

¹² Neder, Gizlene. *Criminalidade, justiça e constituição do mercado de trabalho no Brasil: 1890 – 1927*. Tese de doutorado em História Social, FFLCH, Universidade de São Paulo: 1986.

¹³ Marx, Karl. *Revolução e Contra-Revolução*. In *Obras Completas*, volume I, São Paulo: Alfa-Omega, 1981.

da Europa traduz um processo particular de apropriação das idéias liberais – também a Hungria de Gyorgy Luckács nos oferece uma interpretação da *via prussiana* de forma exemplar (agora, ainda mais próximos de Viena). Para muitos autores, esta diferença na apropriação das idéias liberais vai ser interpretada com o uso impróprio da palavra “atraso”, pois referida ao tardio e galopante processo de revolução industrial e suas implicações político-econômicas. Para nós, no entanto, o mais importante está na compreensão do arranjo político e do jogo de forças sociais que condicionam a passagem à modernidade em toda esta região. Seguindo a própria reflexão da historiadora Gizlene Neder, não cabe para a análise clínica conjuntural qualquer vestígio histórico-evolucionista que possibilite um entendimento fechado ou teleológico da história. Vale observarmos a correlação de forças sociais e políticas que fazem da expressão *via prussiana* uma chave de análise histórica para a compreensão dos encaminhamentos de uma determinada conjuntura, seus futuros e suas versões de passado. Para o nosso caso especificamente, neste primeiro momento, é preciso frisar como a formação da cultura política burguesa na Viena do final do oitocentos desenvolve-se de forma condicionada à tradição aristocrática, à propriedade da terra e ao poder político do Imperador, levando em conta todo o conjunto de implicações político-ideológicas correspondentes.

Todavia, e especialmente diante da relativa fraqueza política das idéias liberais para esta região, o entendimento da formação particular da cultura política burguesa da Viena do final do século XIX exige uma compreensão analítica mais diversificada, onde a luta política e ideológica assalta a razão, e os critérios tradicionalmente objetivos do conhecimento passam a exigir um novo espaço-personagem constitutivo da luta política. A subjetividade apresenta-se na Viena de Arthur Schnitzler como ferramenta e possibilidade de pensamento para a compreensão de um espaço político específico onde persiste a força enraizada de um conjunto de permanências culturais de *longa-duração*¹⁴, constitutivas do modo de ser hegemônico de tudo aquilo que envolvia a dinastia dos Habsburgos – idéias, sentimentos e modos de ser que impedem, dificultam e atravancam a apropriação do liberalismo, em especial, do liberalismo de corte mais radical. Neste sentido, para além da análise econômica estrutural e seus discursos jurídico-políticos correspondentes, existem outros lugares gestores da *via prussiana*.

¹⁴ A longa duração deve ser pensada junto à escola dos Annales, em especial junto às reflexões de Fernand Braudel. Ver Braudel, Fernand. *História e Ciências Sociais*. Lisboa: Editorial Presença, 1972.

Oferecemos, assim, a possibilidade de expansão do conceito. A cultura apresenta-se como um caminho onde podemos situar a necessidade de *entrar em acordo* com o *status quo* oficial, seus valores e sua língua. Mas podemos ir ainda mais longe. Ao capturarmos a subjetividade como espaço político em formação que grita por uma participação cada vez maior no cenário social, nos deparamos com uma dimensão ainda mais complexa da ideologia e da cultura, onde o inconsciente e o pré-consciente podem se revelar como possíveis vetores na composição da correlação de forças sociais e políticas – seja pela conquista do consentimento e da submissão, ou, seja enquanto ferramenta compreensiva de análise e forma de questionamento político. Como sugere Gisálio Cerqueira Filho em *Autoritarismo afetivo: a “Prússia” como sentimento*, a expressão *Prússia* carrega a força de sua hegemonia e língua não só na consolidação do Estado alemão, como também, enquanto metáfora, na consolidação e submissão das subjetividades – no condicionamento dos sentimentos que a sustentam. Isto não foi diferente com o Império Austro-Húngaro, e, em especial, com a cidade Viena.

Se a perspectiva que a via prussiana não é apenas mais uma denominação vaga para autoritarismo, valeria observar também o Brasil. Teríamos mais uma forma específica de penetração do capitalismo onde o setor agrário e o setor burguês fazem uma ‘aliança pelo alto’. Mais do que isso, teríamos a possibilidade de análise de uma situação histórica que apresenta determinadas classes e grupos sociais, uma dada correlação de forças sociais e políticas, tomando-se a comparação pelas semelhanças do caso brasileiro com o alemão (ressalvadas as especificidades históricas), como ilustração exemplar. Todavia, queremos ver mais adiante ainda. A via prussiana como metáfora/metonímia para um complexo de afetos, emoções e sentimentos inconscientes (ancorados na escravidão e na ideologia do favor) que obstaculizam a prática política liberal e democrática ainda hoje no Brasil.¹⁵

Assim, *estar ou não em acordo* orienta o conflito político e social também para a compreensão de sua dimensão subjetiva político-ideológica. Da mesma forma, a possibilidade de *desacordo* também vai contemplar esta dimensão. A contradição vivenciada no interior do sujeito ganha contornos políticos, ao passo que também sugere o excesso de sofrimento humano como porta de entrada para uma reflexão sobre o poder. Assim, o (des)acordo do sujeito consigo mesmo, ganha um sentido duplo, onde este refere-se também ao (des)acordo do liberalismo com um mundo social e subjetivo predominantemente condicionado pela tradição aristocrática e religiosa característica da

¹⁵ Cerqueira Filho, Gisálio. *Autoritarismo Afetivo: a Prússia como sentimento*. São Paulo: Editora Escuta, 2005, p. 30.

história do Império. Esta contradição vai ser constitutiva da Viena de Arthur Schnitzler, e estes conflitos interiores/exteriores serão capturados de forma exemplar na sua literatura, como pretendemos demonstrar analiticamente.

Não muito diferente desta mesma tentativa de compreender o avanço das transformações burguesas conciliadas e pactuadas à manutenção das mesmas hierarquias e estruturas de poder locais, Lampedusa (1896/1957) também nos oferece em seu livro *O Leopardo* (de 1958) ¹⁶ um retrato político da via prussiana – só que na Itália – e o mote “mudar para não mudar” parece ecoar na lembrança uma nostalgia guardada em cada palavra que o compõe. Acontece que o ponto de vista de quem vê, neste caso, assume o tempo perdido do príncipe de Salinas e isso diz respeito à realidade do próprio autor, Príncipe de Lampedusa. Por outro lado, a Viena de Arthur Schnitzler oferece-nos um ponto de vista da ascendente burguesia vienense. Como não poderia deixar de ser, não vai ser o tempo perdido o mote que encontraremos em sua obra – antes a hipocrisia, a razão cínica, a subjetividade reprimida, a sexualidade, o medo, a negação da morte, o sofrimento psíquico. Schnitzler situa e mapeia de forma exemplar ao longo de sua literatura a subjetividade como lugar de encontro e confronto político e ideológico. Todavia, acreditamos que a este ambiente de muito autoritarismo o autor responde de uma forma não tão direta assim. A sutileza da sua análise enquanto intérprete da sociedade e de sua época está em encontrar no sofrimento humano (*pathos*) e na crise da razão – crise do próprio sujeito e da idéia de identidade – o efeito de tal situação de excesso de poder. O afeto aqui é, mais do que nunca, político.

3. Assimilação cultural, instabilidade e promessa de fidelidade

A velha cidade imperial e símbolo do “antigo” mundo foi se construindo como uma “nova” Viena. Ao longo da segunda metade do século XIX, a cidade pulou de 440 mil habitantes, em 1840, para 2,3 milhões, em 1918, como se pode verificar na apresentação de Wolfgang Bader que, além de selecionar, introduz a coletânea *Contos de Amor e Morte* ¹⁷. Fazia-se assim uma “nova” metrópole, cosmopolita e diversa. O

¹⁶ Tomasi di Lampedusa, Giuseppe. *O Leopardo*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. Ver também a adaptação para o cinema de Luchino Visconti de 1963.

¹⁷ Schnitzler, Arthur. *Contos de Amor e Morte*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 1999.

destino do Império Austro-Húngaro estava condicionado aos problemas com as 17 nacionalidades que abarcava um gigantesco mosaico, tendo “*seu hino nacional cantado em treze línguas e o juramento dos soldados também neste mesmo número*”¹⁸. Viena atraía pessoas de todas as regiões do Império, sendo, ainda no final do século, composta em sua maioria por imigrantes. O típico vienense da virada de século era um “vienense de formação”, e este foi o mesmo caminho percorrido por muitos outros importantes intelectuais, representantes da classe-média burguesa da época, todos eles coadjuvantes e cúmplices da necessidade de entrar ou não em acordo, incorporar-se ou não à realidade política e social hegemônica – sendo que, para a grande maioria, esta escolha não se apresentou de forma objetiva ou mesmo passível de ser escolhida. A expressão “vienense de formação” refere-se ao caráter particular da burguesia austríaca e traduz um estado de tensão que, como falávamos anteriormente, vai ser característico da obra de Schnitzler. Segundo o historiador Carl Schorske:

Dois fatos sociais básicos distinguem a burguesia austríaca das burguesias francesa e inglesa: ela não conseguiu destruir e tampouco se fundiu totalmente com a aristocracia, e, devido à sua fragilidade, ela se manteve dependente e profundamente leal ao Imperador, como um protetor paterno distante, mas indispensável. A incapacidade de monopolizar o poder fez com que o burguês, sentindo-se sempre um pouco forasteiro, procurasse a integração com a aristocracia. O elemento judaico em Viena, numeroso e próspero, apenas fortaleceu esta tendência, com o seu forte impulso assimilacionista.¹⁹

O sentido assimilacionista confunde na cultura ou aculturação, a religião, a classe social e a identidade étnica ou nacional. O “vienense de formação” é um personagem em movimento, complexo e contraditório; um personagem metamorfoseado. Devemos estar atentos ao significado do “sentir-se forasteiro” e o quanto que este sentimento atua na construção de um olhar sobre a sociedade, influenciando na capacidade de compreender a pluralidade e a diversidade. Esta pluralidade inserida no interior da própria identidade pode fornecer substância ao sentido de fragilidade e fragmentação sugerido por Schorske, por um lado; mas também pode sugerir uma virtude: a virtude de olhar criticamente, tal como Edward Said sugere em suas conferências para a BBC quando aponta a figura do exilado como metáfora contemporânea para o intelectual. Por isso, Said vai dizer: “*O exilado vê as coisas tanto*

¹⁸ Bader, Wolfgang. “Áustria, Viena, Schnitzler: um Império, uma cidade, um escritor na virada do século”. In Schnitzler, Arthur. *Contos de Amor e Morte*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 1999, p. 8.

¹⁹ Schorske, Carl. *Viena Fin-de-Siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 29.

*em termos do que deixou para trás como em termos do que de fato acontece aqui e agora; através dessa dupla perspectiva, ele nunca vê as coisas de maneira separada ou isolada.”*²⁰ Na Viena do final do século XIX, sentir-se forasteiro também traduz um sentimento de classe.

A diversidade aqui referida, assim como o significado desta “dupla perspectiva”, carrega um sentido de miscigenação e pluralidade no olhar e, através dela, uma potente interpretação da cultura. Neste sentido, *não estar incorporado* apresenta-se como qualidade fundamental. Significa falar, dentre outras maneiras de dizer, sobre *o outro* que inevitavelmente habita o interior do *eu*. Esta é a ambigüidade difícil de capturar na literatura de Schnitzler e que este nos oferece como motor de sua narrativa. Manoel Tosta Berlinck²¹ disponibiliza com o conceito de “insuficiência imunológica psíquica” um ponto de vista da psicopatologia fundamental para a interpretação da fragilidade ou vulnerabilidade, tal como sugerido por Schorske. Entretanto vale observar uma contrapartida. Em tempos de crise política, a arte pode aparecer como alternativa e exercer um papel re-cognitivo da existência social. E tudo aquilo que antes poderia ser considerado como fraqueza pode ser re-significado como movimento de força. Na captura do sofrimento humano, da vulnerabilidade e da metamorfose de seus personagens, a literatura de Schnitzler ofereceu contrastes e, através deles, algumas ferramentas que possibilitaram o desenvolvimento de uma contundente crítica da sociedade.

A Viena do final do XIX foi quase toda ela formada por forasteiros, explicitando, na construção da alteridade e da identidade, a possibilidade de forjar-se na existência. Neste sentido, a desconstrução do mundo trazia um significado re-constutivo no seu interior. A vivência da artificialidade esteve, mais do que nunca, implicada na realidade. Algo não tão distante assim do contexto do próprio modernismo brasileiro, que, se por um lado forjou na tradição da interpretação da cultura uma história social e política do Brasil, lembrando de um passado sonhado para a capitulação

²⁰ Said, Edward. *As Representações dos Intelectuais: as conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 67.

²¹ Berlinck, Manoel Tosta, Koltai, Caterina & Canongia, Ana Irene. *Esquizofrenia e miscigenação*. Texto publicado originalmente na Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, vol. IV, nº 4, dezembro de 2001, p. 11-29. Ver também: Berlinck, Manoel Tosta. *Psicopatologia Fundamental*, São Paulo: Editora Escuta, 2000.

de uma imagem de futuro, como as obras seminais de Gilberto Freyre ²² e Sérgio Buarque de Hollanda ²³ sugerem, por outro, radicalizou com agudeza a crítica da idéia de identidade e toda esta mesma anestesia mental através do “herói sem caráter”, de Mário de Andrade ²⁴.

Nesta perspectiva, a cultura apresenta-se como espaço gerador de poder; espaço de conflito e disputa, mas também espaço onde podemos compreender o significado da necessidade política de *entrar em acordo*, como ressaltamos anteriormente. Cabe perceber que *cultura*, para nós, está longe de ser reduzida ao entendimento comum de “educação elevada” – seja pela idéia da pessoa culta, como alguém detentor de grande saber, ou, seja pela idéia de alguém bem educado, isso é, educado de acordo com o padrão dominante. Mas não deixa de ser curioso observar como, para a situação da cultura da classe-média vienense que estamos observando, “elevação” fosse precisamente um elemento de distinção necessário que se apresentava de forma coercitiva na busca por legitimação e prestígio social. O esforço da imaginação sociológica está em compreender como, ao mesmo tempo, conflito e conciliação apresentam-se como alternativas num mesmo espaço e tempo da ação social. Para isso, é preciso interpretar e analisar dialeticamente a questão, exercitando-a longe das comuns e sedutoras abstrações duais, e perceber, por exemplo, a violência que se apresenta na negação da violência – ou seja, perceber o consentimento, a passividade e a submissão inscritos na necessidade de entrar em acordo e conciliar-se (na busca por reconhecimento) como formas de violência política ²⁵. Por isso a valorização da violência através das imagens de amor e morte, constitutivas do sofrimento humano em excesso, guardam, em Schnitzler, uma ação política específica. Existe um “fazer sofrer” constitutivo de sua literatura que se apresenta como negação da negação (do sofrimento) – fazendo uso, então, do movimento dialético, no todo pertinente para a compreensão da perspectiva estética e política do autor. O *excesso* político não deve ser lido quantitativamente – como se pudéssemos objetivamente definir o sofrimento humano numa escala mensurável –, mas como um movimento lingüístico de negação da morte que se transforma em negação da vida. Para o momento, fica o registro da compreensão

²² Freyre, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: José Olimpo Editora, 1975.

²³ Buarque de Hollanda, Sérgio. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olimpo Editora, 1976.

²⁴ Andrade, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Editora Scipione, 1997.

²⁵ Ver Cerqueira Filho, Gisálio e Neder, Gizlene. *Brasil: violência e conciliação no dia-a-dia*. Porto Alegre: Sérgio fabris Editor, 1987.

política que devemos exercitar no entendimento da cultura (das relações de força político-ideológicas que a constituem). A análise de Carl Schorske contempla este entendimento.

Raras vezes ocorreu na Áustria uma assimilação social direta na aristocracia. Mesmo os que recebiam título de nobreza não eram admitidos, como na Alemanha, à vida da corte imperial. Mas existia uma outra via mais aberta para a assimilação: a via da cultura. Ela, no entanto também tinha suas dificuldades. A cultura tradicional da aristocracia austríaca distanciava-se muito da cultura legalista e puritana de burgueses e judeus. Profundamente católica, era uma cultura plástica, sensual. Enquanto que a cultura burguesa tradicional via a natureza como uma esfera a ser dominada pela imposição da ordem sob leis divinas, a cultura aristocrática concebia a natureza como um cenário de alegria, manifestação da graça divina a ser glorificada na arte. A cultura austríaca tradicional, ao contrário da alemã, não era moral, filosófica ou científica, mas basicamente estética. Suas maiores realizações estavam nas artes aplicadas e de espetáculo: arquitetura, teatro e música. A burguesia austríaca, radicada na cultura liberal da razão e do direito, assim se confrontou com uma cultura elegante e sensual. Os dois elementos, como veremos em Schnitzler só poderiam resultar em um composto altamente instável.²⁶

O *composto altamente instável* referido no trecho acima compreende uma contradição e indaga sobre o posicionamento do discurso estético de Arthur Schnitzler. Trata-se de perceber como de uma situação de profunda crise e sofrimento emerge uma possibilidade crítica. As trocas culturais características da particularidade do processo de formação social da cultura política burguesa da Viena do final dos oitocentos oferecem uma possibilidade de pensamento, por um lado, conformista e estranhamente conciliadora com o mais vil autoritarismo, mas, por outro, contundentemente crítica da sociedade. A referida *instabilidade* pode orientar o pensamento para a compreensão de uma fragilidade ou uma falta, sempre negada e por isso em constante busca de estar em acordo (na fantasia de “preenchimento”), mas, pelo inverso, também pode orientar uma possibilidade de força e oferecimento de crítica a partir do sofrimento constitutivo da experiência da “falta” ou do “vazio” (e, então, a própria “falta” vai ser constitutiva do ser e re-interpretada como motor da existência). Se por um lado a hipocrisia e o cinismo vão aparecer como espelho ideológico da conformação com a realidade social na sua busca por perfeição e elevação, por outro, o desacordo existencial diante da imagem projetada pode oferecer um olhar crítico e destrutivo deste mesmo espelho. A metáfora do exílio para o artista/intelectual transborda dos fluxos nacionais, regionais e culturais

²⁶ Schorske, Carl. *Viena Fin-de-Siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 29.

para um exílio mais complexo: o exílio vivenciado pelo sujeito consigo mesmo – aquilo que depois daria substrato à crítica existencialista e re-apareceria nos textos de Sartre, bem como em *O Estrangeiro*, de Albert Camus²⁷.

A obra de Arthur Schnitzler permanece mediada por este estado de tensão, eletricidade e inconstância e isso diz sobre sua possibilidade de estar “fora do lugar”. Com isso, seus efeitos acabam por produzir maior pluralidade e diversidade. O resultado de uma obra que segue tal característica está na capacidade de produzir movimento, impactar e, como um pé de cabra, forçar na mente e no corpo a abertura de novas janelas. Nesse sentido, a instabilidade e o conflito são bastante positivos, especificidades que concordam com o caráter político e crítico de seu discurso. Será nesse lugar conflitante, impreciso, inconstante e marginal (porque estando à margem, como quem está em uma fronteira) que encontraremos um olhar desconcertante que possibilita novas perspectivas. Trata-se de perceber o lugar ambíguo que o autor (des)ocupa. Na composição deste deslocamento crítico, a modernidade vienense do final do século XIX atua de forma decisiva na formação e consolidação da cultura política burguesa ocidental, como também no desenvolvimento de uma perspectiva crítica à hegemonia política orientada pelo racionalismo cartesiano e pelo pensamento liberal anglo-saxão.

Mal comparando, quando situamos esta ambigüidade como formadora do lugar da onde fala Arthur Schnitzler, o mesmo poderíamos dizer sobre o posicionamento de Stanley Kubrick (enquanto artista engajado com uma perspectiva estética e política específica e autônoma, apesar de inserido no interior da mais potente indústria cinematográfica do mundo). “Cinema de diretor” ou “cinema de mercado” são expressões que favorecem as etiquetas e os estereótipos, mas que trazem também a questão do reconhecimento, da incorporação orgânica ou da autonomia do discurso artístico/político, e que, principalmente, favorecem o entendimento da cultura como campo de disputa político-ideológico de constante movimento e tensão. Mas esta comparação funciona apenas pontualmente. O lançamento de *Eyes Wide Shut* veio, pois, a projetar novas edições do *Traumnovelle* em nossas livrarias. Dessa forma, um clássico seria atualizado. *Breve Romance de Sonho* apresenta-se, talvez, e especialmente para o

²⁷ Camus, Albert. *O estrangeiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1957.

médio leitor da atualidade, como a obra mais conhecida de Arthur Schnitzler. Obra mais conhecida ou a obra mais incorporada, *Traumnovelle* produziu e produz incômodo. Seguindo este prisma, a opção de Kubrik pelos atores Tom Cruise e Nicole Kidman interpretando o casal de personagens principais da trama não é aleatória, muito menos baseada exclusivamente nas qualidades técnicas dos dois atores. Trata-se de uma opção pelo *mainstream hollywoodiano* da época. O diretor buscava produzir incômodo e colocar o dedo na ferida. Seria interessante pensar, então, o aparente “fracasso” da produção, do ponto de vista da indústria do entretenimento, como opção do diretor, atingindo, assim, o efeito (político) preciso que a própria obra original exige em seu interior. Este desacordo incomoda e duplica a experiência do texto de Schnitzler, reinventando a sua atualidade. *Traumnovelle* centra na questão da (in)fidelidade entre o casal Fidolin e Albertine a possibilidade de uma (in)subordinação política mais ampla. A busca por reconhecimento e o imperativo de *entrar em acordo* exige do sujeito uma promessa de fidelidade. Também não foram poucos fãs, críticos e amantes da obra do diretor norte-americano que o acusaram de infiel ao “seu cinema”, atribuindo à *Eyes Wide Shut* um valor menor diante de sua trajetória filmográfica. Não obstante, *fidelidade* foi precisamente a palavra pedida pela *Warner*, que exigiu do próprio diretor uma “adaptação” para que o público norte-americano permanecesse fiel (ao mercado) nas salas de cinema.

4. Lugar de diferença

A capital austríaca ganhava com a *Ringstrasse* (a larga via que circunda o centro da cidade em forma de anel) o maior símbolo da modernização de sua arquitetura e uma nova proposta de urbanização que seria copiada em muitas outras capitais²⁸. Pretendia-se, assim, oferecer a história de vários estilos e épocas da Europa para a contemplação diária do transeunte, estilos que viam representados em magníficas e suntuosas construções, como o edifício do *Reichstag*, de tendência helenizante, a *Prefeitura*, com seus traços neogóticos, e também as variantes do estilo renascentista e barroco, como o *Palácio da Justiça*, a *Ópera da Corte*, o *Teatro Municipal* e a *Universidade*. Percorrer a

²⁸ Como podemos ver no livro de Jaime Larry Benchimol. Benchimol, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Hausmann Tropical: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1990.

Ringstrasse oferecia, assim, uma apologia a um historicismo rasteiro que guardava no interior da sua renovação os ares de sua própria decadência. A expressão “decoração do vácuo”, trazida do escritor Hermann Broch (1886/1951), sugere o vazio desta proposta estética modernizadora, mas também o vazio daquele tempo que fingia não se perder – o vazio e a solidão da decadência da própria aristocracia que buscava a sua renovação como se busca uma cirurgia plástica. *A Juventude de Viena (Jung-Wien)* trazia uma resposta estética a tudo isso, com olhar profundamente crítico e desconstrutivo da realidade. No radicalismo estético dos jovens artistas da Viena na virada do século, todos eram de certo modo “arquitetos” da sociedade: todos estavam em formação, como vienenses, e sentiam-se parceiros na modelagem dos novos tempos que precipitavam. Todos fizeram da condição frágil e vulnerável uma possibilidade de força, e fizeram da crise política, social e psicológica matéria para construção de alternativas críticas para suas vidas. Todos vivenciaram imposição política e social de *entrar em acordo* e todos entraram em acordo, mas mantendo-se à margem, sempre reservando a latente possibilidade de desacordo. Testaram o limite da autoridade moral, política ou geracional e flertaram com diversas formas de experimentalismo em suas respectivas áreas de ação e influência. E este radicalismo nós podemos encontrar nas imagens de Klint, na filosofia da linguagem de Wittgenstein, no certo ceticismo lingüístico dos personagens de Hofmannsthal, e, é claro, através da clínica de Sigmund Freud.

Em carta de 14 de maio de 1922, na ocasião da homenagem aos sessenta anos de Schnitzler, Freud escreveu ao escritor sobre o receio que tinha em encontrá-lo como uma espécie de “*medo do duplo*” (*Doppelgänger*)²⁹.

Vou lhe fazer uma confissão que peço para guardar só para você, em consideração a mim, e não compartilhar com nenhum amigo ou estranho. Uma pergunta me atormenta: na verdade, por que, durante todos estes anos, nunca procurei frequentá-lo e conversar com você (...)? Penso que evitei por uma espécie de medo de me encontrar com meu duplo. Não que eu tenha tendência a me identificar facilmente com um *outro* ou que eu tenha desejado minimizar a diferença de talentos que nos separa, mas, ao mergulhar em suas esplêndidas

²⁹ Tanto na apresentação de Wolfgang Bader (Bader, Wolfgang. “Áustria, Viena, Schnitzler: um Império, uma cidade, um escritor na virada do século”. In Schnitzler, Arthur. *Contos de Amor e Morte*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 1999), quanto na apresentação de Marcelo Backes (Backes, Marcelo. “Prefácio”. In Schnitzler, Arthur. *Crônica de uma vida de mulher*. Rio de Janeiro: Record, 2008) fazem referência às cartas trocadas entre S. Freud e A. Schnitzler. As correspondências trocadas entre os dois autores são de conhecimento público, estando referidas nos dois comentadores acima, como também em muitos outros pesquisadores.

criações, sempre pensei encontrar nelas, por trás da aparência poética, as hipóteses, os interesses e os resultados que eu sabia serem meus.³⁰

Ainda em correspondência trocada entre os dois autores, Freud menciona que tudo que ele descobriu pela ciência, Schnitzler descobriu através da literatura (ele também dizia que gostaria que seus relatos fossem lidos como novelas). O abismo entre a medicina e a arte até pode parecer uma verdade imutável aos olhos de uma ciência positivista, mas na proposta de modernidade crítica oferecida pela Viena na virada para o século XX, não seria muito mais que um passo a distância que os separava. Todos se encontravam numa mesma clínica da sociedade, e desse mesmo prisma político-ideológico, ofereceram uma crítica à razão iluminista e totalizante da verdade, seja a partir da ótica das artes, seja desde a perspectiva propriamente científica. Todos ofereceram a diversidade e a pluralidade e pulverizaram a unidade do sujeito, sugerindo na figura do corpo despedaçado uma imagem da metamorfose da própria sociedade. Ofereciam a verdade inscrita no instante e no particular. O indivíduo que surgia, assim, antes de se converter em individualismo, segundo os termos da tradição política liberal, oferecia uma radical crítica de si mesmo; crítica ao próprio sentido de natureza humana e sua razão natural.

Desta forma, a crise do liberalismo vivenciada pela sociedade vienense no final do século XIX e agravada pelo começo do século XX deve vir relacionada com a crise do significado antropológico do homem moderno. Seguindo as esclarecedoras palavras de Carl Schorske:

A cultura liberal tradicional tinha se concentrado sobre o homem racional, cujo domínio científico sobre a natureza e controle moral sobre si deveriam criar a boa sociedade. No nosso século, o homem racional teve de dar lugar àquela criatura mais rica, mas mais perigosa e inconstante, que é o homem psicológico. (...) Ironicamente, em Viena, foi a frustração política que estimulou a descoberta desse homem psicológico hoje onipresente.³¹

A obra de Schnitzler contempla a caracterização deste que Schorske chamou de “homem psicológico”. Todavia, esta expressão, apesar de esclarecer e estabelecer tipologicamente uma correta diferenciação com a tradição liberal racionalista, não pode

³⁰ Trecho da carta de S. Freud para A. Schnitzler. Roudinesco, Elizabeth e Plon, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p.691.

³¹ Schorske, Carl. *Viena Fin-de-Siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 26.

dar margem para o aprisionamento ou enquadramento da ampla dimensão crítica e histórica que a literatura de Schnitzler pode nos oferecer. Munidos da experiência que sua literatura nos proporciona ainda nos dias de hoje, é possível radicalizar ainda mais a crítica da idéia de identidade e transformá-la numa contundente crítica da idéia mesmo de essência ou natureza que, infelizmente, ainda habita o seu entendimento. Este confronto vai ser característico da obra de Schnitzler. A subjetividade pode aparecer em sua obra, e em especial na *Traumnovelle*, a partir da caracterização dos conflitos vivenciados por este “homem psicológico”. Mas embora esta esteja em relação com o avanço da psicologia e, em especial, com o campo dos estudos de Freud sobre o inconsciente, ressalta-se com a subjetivação das relações sócio-políticas a compreensão de um mundo sensível “mentalizado” que conjura em favor da sua expressão explicitamente imanente uma diversidade de tradições filosóficas, científicas, culturais, religiosas, etc. Oferecemos, assim, para a análise das ideologias e para o desenvolvimento de uma teoria política analítica, um conjunto de novas ferramentas e entendimentos que orientam o pensamento e ajudam a desenvolver uma compreensão sobre os fluxos de hegemonia política (e narrativas históricas) constitutivos do nosso tempo e da nossa época.

A contextualização da Viena do final do século XIX deve passar antes pela compreensão de um estado, de uma mentalidade coletivamente vivenciada, ou, melhor dizendo, das mentalidades que se justapunham e se chocavam contraditoriamente e que faziam sua cidade e seus homens. Seguimos, assim, um caminho diverso no que diz respeito à organização das prioridades. Em outras palavras, isso significa dizer que não devemos aprisionar a temporalidade do discurso artístico de Arthur Schnitzler em um cenário recheado de atores e personagens políticos, em grandes nomes e grandes acontecimentos linearmente encadeados, apesar de serem suas cabeças, governos, cidades e toda sorte de objetos de sua época a matéria que o sustentou e permitiu o seu desenvolvimento. Também não devemos aprisionar a amplitude de seu discurso como qualquer forma de relação direta com algum “psicologismo”, caindo no perigo de reduzi-lo a uma simples expressão artística dos novos encaminhamentos filosóficos que conhecimento científico daí por diante assumiria para si ou, o que seria pior ainda, cair no perigo de reduzi-lo como simples expressão do “individualismo/sentimentalismo burguês” – e tudo isso sem negar, é claro, a influência de todas estas leituras em sua obra. Talvez seja realmente mais fácil perceber como a parte está dentro do todo, mas

não podemos deixar de compreender como o todo pode caber dentro da parte. Sendo assim, e para nós agora mais do que nunca, a análise histórica conjuntural funda-se na compreensão da pluralidade da história e suas relações de força – no diálogo que se estabelece entre o passado, o presente e o futuro de um determinado espaço-tempo particular. Para tanto, é preciso capturar a experiência e a vivência de uma época num exercício imaginativo que inevitavelmente vai dialogar com o tempo presente e suas maneiras de compreender o passado. Isso implica em uma perspectiva política da história, como disputa e conflito constante, formulada a partir da imanência das relações sociais que orientam as condições materiais de existência. Isso implica em um inevitável posicionamento político, em uma inevitável projeção de futuro, mesmo que através da tão em voga passividade amarrada em passado ou simples conformidade com o padrão dominante semi-vivo e melancólico. Por isso, a célebre compreensão de Marx sobre a história a partir do conceito de ideologia, tal como formulou em seu *Dezoito Brumário de Luis Bonaparte*, mantêm-se atual.

Os homens fazem a sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sobre circunstâncias de sua escolha, e sim sobre aquelas que se defrontam diretamente, ligadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo os cérebros dos vivos. E justamente quando parecem empenhados em revolucionar-se a si e às coisas, em criar algo que jamais existiu, precisamente nesses períodos de crise revolucionária, os homens conjuram ansiosamente em seu auxílio os espíritos do passado, tomando-lhe emprestado os nomes, os gritos de guerra e as roupagens, a fim de apresentar a nova cena da história do mundo nesse disfarce tradicional e nesta roupagem emprestada. (...) De maneira idêntica, o principiante que aprende um novo idioma, traduz sempre as palavras deste idioma para sua língua natal; mas só quando puder manejá-lo sem apelar para o passado e esquecer sua própria língua no emprego da nova, terá assimilado o espírito desta última e poderá produzir livremente nela.³²

Comparar o movimento histórico com a aprendizagem de uma nova língua também é percorrer um exílio. A história não é feita de um único ponto de vista; todo espaço de tempo guarda em si uma pluralidade em luta. Da relação de forças que formam o espaço-tempo do movimento de diferença, que corresponde ao movimento mesmo da vida, o saldo é a experiência, aquela que inevitavelmente fica e não cansa de alimentar o futuro. O “homem psicológico” interioriza o conflito social e o representa sob a forma de sofrimento humano. Neste sentido, a crise política (e subjetiva) oferece

³² Marx, Karl. *O Dezoito Brumário de Luis Bonaparte*. In *Obras Completas*, volume I, São Paulo: Alfa-Omega, 1981, p. 203.

uma possibilidade crítica da sociedade. Diversificamos assim a análise conjuntural e pedimos auxílio ao discurso estético-expressivo como campo de saber receptor da pluralidade, da diversidade e da experiência social (e do sofrimento humano) por excelência. Para a compreensão do significado histórico da Viena na virada do século XIX para o XX é preciso experimentá-lo sensivelmente, para não dizer, corporalmente.

O discurso artístico, justamente por não se prender necessariamente a modelos fixos e pré-determinados, e menos ainda à formalidade científico-racional vigente das academias, consegue captar maior polissemia discursiva, fugindo do lugar estabelecido e conformado das interpretações dominantes. Em especial para a Viena do final do século XIX, a arte aparece como *locus* privilegiado para a compreensão das contradições sociais nisso que estamos propondo e desenvolvendo como sua singularidade ou particularidade. Qual formação da cultura burguesa pode-se compreender através da literatura de Schnitzler é uma pergunta a se fazer. Esta vai estar menos na assunção do paradigma racionalista, senão justamente na reprodução e construção da sua crise. A cultura política burguesa que podemos encontrar nas jurisdições, documentos, ou toda espécie de textos e manifestos formais, legais ou institucionais vai ser diversa da que podemos encontrar numa obra de arte. Mas em se tratando de análise social da ideologia, ambas se apresentam como matéria discursiva e expressam interesses específicos e contraditórios referidos ao campo político correspondente, tendo cada uma em sua composição a sua devida parcela de ficção ou artificialidade. Trata-se em perceber a pluralidade (os diferentes pontos de vista) que podemos encontrar dentro da própria cultura política burguesa. Isso porque quando falamos na Viena do final do século XIX, o discurso estético que estamos priorizando esteve em oposição e conflito com racionalismo jurídico oriundo dos setores tradicionais do liberalismo. A compreensão dos diferentes segmentos e frações da burguesia não impossibilita o uso do conceito de classe social³³. A força do contraste que podemos observar no discurso estético-expressivo de Schnitzler está inscrito neste sentido de crise da razão iluminista – razão que na sua totalização se apresentou como fumaça e *via de passagem* para a permanência e manutenção. A compreensão da

³³ Compreensão que levou Peter Gay (Gay, Peter. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe-média: 1815 – 1914*. São Paulo: Companhia das Letras Editora, 2002) a falar em *burguesias*, no plural, mas que aparece analiticamente na obra de Marx, especialmente em *Lutas de classe na França* (Marx, Karl. *Luta de classes na França*. In *Obras Completas*, volume I, São Paulo: Alfa-Omega, 1981) e *Dezoito Brumário de Luis Bonaparte* (Marx, Karl. *O Dezoito Brumário de Luis Bonaparte*. In *Obras Completas*, volume I, São Paulo: Alfa-Omega, 1981).

subjetividade como lugar de saber aparece, ao mesmo tempo, como resposta e indício desta crise. A literatura de Schnitzler contempla de forma exemplar o questionamento deste paradigma, oferecendo-se como *lugar de diferença*. Este é o caráter ambíguo que devemos lidar a todo instante quando falamos de sua literatura.

Para trazermos o efeito teórico e analítico correspondente aos trechos de Schorske destacados acima, precisamos aprofundar ainda mais a irônica dialética que o autor aciona em sua análise social e política. A ironia referida está em compreender a frustração política da cultura burguesa – o “erro” ou o “desvio”, no que diz respeito à apropriação das idéias liberais –, como *lugar de diferença*: lugar capaz de construir, formar e projetar a particularidade temporal/cultural da Viena do final do século XIX. Em outras palavras, a ironia está em entender a frustração política originada do (des)acordo das idéias liberais como um processo de diferenciação capaz de oferecer um contraponto à visão liberal dominante, que tinha no indivíduo racional vitoriano, senhor da natureza e de si mesmo, o estereótipo construtor da modernidade, maquinista do futuro. O termo *vitoriano*, aqui, vem referido às idéias liberais anglo-saxônicas que se apresentavam referencialmente como padrão para o conjunto de liberalismos que irradiavam por toda Europa.

Peter Gay justifica o uso da expressão *vitoriano* como possibilidade de generalização, de acordo com o seu entendimento sobre formação da cultura da classe-média na Europa no século XIX. Longe do sentido costumeiro que define esta palavra no seu entendimento restrito à Inglaterra, pois se tratando da rainha Vitória e da subida dos vitorianos ao trono em 1837 (e indo até 1901), o referido autor defende a utilização do termo e do nome da soberana de maneira expandida para referir-se ao século XIX, isto é, “*desde a derrota final de Napoleão, em 1815, até a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914*”³⁴. Peter Gay ainda explica que não pretende com isso desprezar as diferenças entre as diversas formações da cultura burguesa no século XIX, mas, pelo contrário, ressaltar a semelhança. “*Estou convencido que existe uma grande semelhança de família entre os burgueses, em que pesem todas estas diferenças*”³⁵. Não é nosso interesse, entretanto, satisfazer-nos com esta justificativa. Isso porque só há sentido em

³⁴ Gay, Peter. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe-média: 1815 – 1914*. São Paulo: Companhia das Letras Editora, 2002, p. 16.

³⁵ Gay, Peter. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe-média: 1815 – 1914*. São Paulo: Companhia das Letras Editora, 2002, p. 17.

pensar a semelhança no interior da diferença. Acredito ser possível tratar o uso da expressão no seu sentido genérico (semelhança) enquanto ideologia em movimento, isto é, de acordo com o deslizamento semântico³⁶ do termo e da importância do significado e da força político-ideológica da representação da cultura burguesa anglo-saxônica na conquista das mentalidades e das formas de ser hegemônicas do liberalismo na época (em expansão). Com isso, vale frisar a particularidade (diferença) da formação da cultura burguesa vienense e, mais especialmente, da peculiar e radical caracterização que podemos encontrar na obra de Schnitzler. Não se trata de crer em uma semelhança que ofusque a disputa ideológica, e que, pela sua generalidade, não contemple a diferença, mas de compreender como se constituem as relações de força e disputa entre as representações dominantes das diversas localidades históricas e como estas atuam em um determinado espaço social e temporal na sua apropriação e particularização. E isso não contradiz o caráter supranacional da burguesia, especialmente no que diz respeito às transações econômicas e a interdependência de seus interesses. Ainda no plano da disputa entre idéias, é preciso ficar atento para o conflito entre as narrativas históricas em questão: parece-me claro que, a despeito da grande semelhança entre a formação das diferentes burguesias européias e da rica caracterização sociológica que Peter Gay faz da época e suas contradições, o termo vitoriano não deixa de ser um termo inglês, aplicado por um inglês, sobre um autor austríaco (atentando, assim, para todas as ressalvas que podem estar em ação neste uso).

Assim sendo, o “desvio” orientado pela frustração política e interpretado como *lugar de diferença* se apresenta como forte variável na formação das condições sociais que ofereceriam a possibilidade de desenvolvimento de um distinto sentido antropológico de modernidade: distinto sentido que podemos caracterizar como “homem psicológico”, mas que com certeza ultrapassa em muito os limites da própria expressão. Neste sentido, a referida ironia se apresenta de forma irrevogável dentro da própria análise, pois a necessidade da emergente burguesia liberal vienense de conformar-se com a hegemonia política constitutiva da capital do Império; assim como, diante da sua vulnerabilidade ou fragilidade política, sua própria necessidade de entrar em acordo, incorporar-se ou assimilar-se com os valores e sentimentos aristocráticos

³⁶ A expressão “deslizamento semântico”, trabalhada por Reinhart Koselleck, refere-se a uma compreensão dos fluxos de poder e representação, como ferramenta de análise crítica à naturalização do tempo histórico. Ver Koselleck, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora PUC-Rio, 2006.

constitutivos da tradição do Império, ao mesmo tempo em que oferece possibilidades de continuação e propagação do mais vil autoritarismo, dificultando a apropriação das idéias liberais – e especialmente do liberalismo mais radical levantado pela Revolução Francesa desde 1789 e pelas revoluções de 1848 –, também oferece, pelo inverso, possibilidades re-significantes da cultura, sugerindo alternativas críticas ao encaminhamento de modernidade que se fazia predominante. Este movimento de diferença é constitutivo do texto de Schnitzler e isso diz respeito à sua condição humana e intelectual enquanto artista “fora do lugar”. Só a partir deste movimento de diferença é que a modernidade vienense pode se firmar positivamente. Estamos de acordo, então, sem deixar de fazer uso das palavras de Peter Gay, com o encaminhamento sugerido por Schorske.

A cultura moral e científica da ‘haute bourgeoisie’ vienense praticamente não se distingue do vitorianismo corrente dos outros países europeus. Em termos morais, era convicta, virtuosa e repressora; em termos políticos, importava-se com o império da lei, ao que se submetiam os direitos individuais e a ordem social. Intelectualmente, defendia o domínio da mente sobre o corpo e um certo ‘voltairianismo’ atualizado: progresso social através da ciência, educação e trabalho duro. É muito freqüente se subestimar as realizações que, em poucas décadas, resultaram da aplicação desses valores à vida jurídica, educacional e econômica da Áustria. Mas nem os valores, nem o progresso alcançado com eles conferiram à alta classe média austríaca um caráter único.³⁷

O “caráter único” (enquanto particularidade) que o autor se refere não será encontrado na reprodução mimética dos valores e formas de ser constitutivas da hegemonia política e cultural do liberalismo, mas sim, na sua “distorção” e positivação particularizada enquanto alternativa. O uso do termo *vitoriano* não deve ser entendido como inapropriado, pois, de fato, ele corresponde a uma parte considerável da dimensão do real – mas uma parte que vai ser justamente questionada e relativizada por Arthur Schnitzler.

5. Crise e crítica: variações

Preocupado em caracterizar a cultura burguesa através de sua própria crise (ou seja, a crise da cultura burguesa), a obra de Schnitzler reflete um movimento ainda

³⁷ Schorske, Carl. *Viena Fin-de-Siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 28.

maior que acompanhou toda a virada de século XIX para o XX na Europa. O ocaso do Império Austro-Húngaro apresenta-se de forma paradigmática quando procuramos compreender a intensidade da crise do liberalismo – crise que logo mergulharia o mundo em duas grandes guerras. A não realização plena da vigência do capitalismo liberal para toda esta região nesta época combinou, a uma só vez, a crise da “velha ordem” aristocrática, mais os efeitos da crise econômica de 1873, originada no centro das sociedades européias ocidentais (com o aparecimento da competição monopolista para a produção e mercados) ³⁸. Junto a isso, devemos acrescentar: (1) perda dos territórios do norte da Itália, em 1859, em virtude de uma derrota militar para a França e a Sardenha; (2) derrota militar para a Prússia em 1866, pondo um fim às pretensões hegemônicas austríacas dentro da Alemanha; e (3) um acordo entre os poderes da Áustria e Hungria, em 1867, que acabaria por acelerar a crescente autonomia do território Húngaro, acirrando ainda mais o problema das nacionalidades. A realidade da Europa centro-oriental da virada do século antecipa um lado não muito apresentável do próspero mundo burguês (ocidental). Neste sentido, é preciso afinar o olho para esta região na compreensão de suas especificidades e diferenças. A “crise” – no seu sentido generalizado, mas também especificada e vivenciada em diversos lugares da realidade social – é constitutiva do texto de Schnitzler e deve ser entendida como um movimento amplo de condicionamento a ser re-significado como movimento de diferença capaz de formar uma singularidade.

A época da ascendência política da classe média liberal na Áustria foi iniciada depois de todos os países da Europa ocidental e é historicamente entrecortada por muitos recuos e derrotas. O império dos Habsburgo sempre foi o bastião católico, representante histórico da luta contra a Revolução Francesa e a expansão bonapartista (como também da luta contra o Império Turco-Otomano e contra o espectro protestante). A formação da Santa Aliança, em 1815, registra, sob a liderança da Áustria, a pregnância da sacralização da política – o catolicismo romano reificado na argamassa social e a força das permanências de longa-duração que atualizam os sentimentos políticos do antigo Sacro Império Romano Germânico. O período de Reconstituição Monárquica na França duraria até as Jornadas de 1848: a chamada “Primavera dos Povos” reabriria um momento de grande disputa política, mergulhando

³⁸ Ver Hobsbawm, Eric. *A era do Capital*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

a Europa no curso de grandes transformações sociais. Na Áustria, a derrota das idéias liberais mais uma vez demonstraria a força do Antigo Regime, embora este arraigado cenário político e social já demonstrasse sinais cada vez maiores de seu esgotamento. A trágica história da família real serve como breve exemplo. Em 1867, Maximiliano, irmão do Imperador Francisco José I, foi executado no México. Em 1889, o príncipe herdeiro Rudolf cometeu suicídio após uma relação sexual. Em 1893, a imperatriz Elisabeth também foi assassinada. Vinte anos depois, em 1914, o príncipe-herdeiro Francisco Ferdinando e sua esposa seriam mortos em um atentado em Sarajevo, dando início à Primeira Guerra Mundial.

O problema das nacionalidades revelava o complexo antagônico e diverso que compreendia o Império. A guerra entre a Prússia e o Império Austro-Húngaro marcaria na década de 1860 o fim da Confederação Germânica. A unificação da Prússia com Bismarck encorajou os apelos emancipatórios italianos e também mobilizou as minorias húngaras que buscavam independência. Neste contexto, mais pelo acaso que pelo mérito, os liberais moderados austro-germânicos iniciavam um governo constitucinal frágil e instável, compartilhado desde seu princípio com a aristocracia e a burocracia imperiais. O liberalismo na Áustria não tinha força suficiente para a manter o seu restrito governo legislativo: logo seria pressionado e espremido pela crescente reivindicação de grupos sociais e minorias submetidas que exigiam maior participação. Pan-germanistas anti-semitas, nacionalistas eslavos, social-cristãos e socialistas se organizavam em “movimentos de massa” e faziam de Viena o centro de muita disputa e instabilidade política.

O liberalismo na Áustria foi o primeiro a entrar em profunda crise. No ano de 1895, Viena seria engolida pela força do movimento social-cristão e dois anos depois a cidade estaria nas mãos do prefeito e ativista político Karl Lueger (1844-1910). Político católico, anti-semita e opositor do liberalismo, Lueger foi conselheiro municipal desde 1875. Suas idéias influenciaram o jovem Hitler durante a sua estadia em Viena. Para o ativista radical, liberalismo transformou-se em sinônimo do poderio econômico dos judeus. Lueger uniu o seu Partido Anti-Semita e Anti-Liberal aos Cristãos Unidos, formando o Partido dos Socialistas Cristãos (ou Social-Cristão).

Nestes termos, devemos estar atentos para a pluralidade de respostas que a crise do liberalismo pode oferecer. A crítica ao racionalismo iluminista, constitutiva do texto de Schnitzler, nunca poderá ser equiparada ao irracionalismo político de Karl Lueger. Isso porque a aversão ao liberal-racional característica do romantismo conservador – embriagado pela música de Wagner, suas utopias retrógradas e seus mitos étnicos e religiosos – acabou seguindo na contramão do posicionamento de Arthur Schnitzler (estando ele muito mais para caça do que caçador). A sensibilização do mundo e seu encaminhamento romântico conservador ofereceu alguns pontos de convergência para o desenvolvimento deste que seria o “homem psicológico” – estando presente na formação da cultura burguesa, principalmente no que diz respeito às preliminares da constituição da subjetividade – e, de fato, deve vir associada analiticamente à velocidade desestabilizadora das transformações modernas. Mas é preciso registrar: transformações inscritas hegemonicamente na *via prussiana*. A crítica ao racionalismo liberal que podemos encontrar na obra de Schnitzler se apresenta, assim, muito mais como uma “outra racionalidade” do que exatamente como *irracionalismo*. Isso porque não podemos confundir a avalanche de irracionalismo e sofrimento que carrega os personagens de suas novelas como irracionalismo do próprio autor. O conservadorismo romântico encontrou eco na intolerância étnica, nacional, religiosa e ideológica; e esteve presente tanto no nacionalismo exaltado (no pan-germanismo luterano) de György Schonerer (1842/1921), na sua busca pela unificação da cultura alemã, quanto no renovado catolicismo austríaco de Karl Lueger, fiel à casa dos Habsburgos. Os dois pensadores políticos fizeram da crise do liberalismo (vivenciada como traição e decepção) e do romantismo conservador de inspiração wagneriana fundamento de seus irracionalismos. Projetaram-se como críticos e ruidosos revolucionários, mas na sua forma de modernidade, abraçaram o anti-semitismo e o caminho efetivamente contra-revolucionário, desaguando, tanto na hegemonia prussiana pan-germânica (luterana), quanto na hegemonia “prussiana” habsburguiana (católica), o signo da permanência e da “mudança que não muda”³⁹.

³⁹ Tanto Carl Schorske quanto Gisálio Cerqueira Filho interpretam a importância destes pensadores políticos na virada do século do XIX para XX. Seguindo a sugestão de ambos, devemos adicionar ainda Theodor Herzl (1860/1904), quem, desde um ponto de vista assimilacionista, deslizou para a criação do sionismo e a defesa da construção de um Estado judaico. “Foi um movimento social com sinal trocado quando o vemos na perspectiva comparada com o anti-semitismo de Schonerer e Lueger” (Cerqueira Filho, Gisálio. *Autoritarismo Afetivo: a Prússia como sentimento*. São Paulo: Editora Escuta, 2005, p. 65). Em sua autobiografia *Juventude em Viena*, Arthur Schnitzler relata, não sem alguma ironia, sobre o seu contato com Theodor Herzl, que vinha desde os tempos de estudante, quando Herzl ainda não era reconhecido como maior líder sionista, mas antes, como membro e ativista político de uma liga estudantil

É preciso refletir sobre o posicionamento distinto que encontraremos na obra de Schnitzler e como, justamente devido a este posicionamento, o autor pode oferecer um duplo olhar. O racionalismo liberal-natural (positivado no futuro esclarecido) e o irracionalismo romântico conservador (positivado no passado perdido) aparecem na sua obra como dois lados de uma mesma moeda. Na carência e abandono de Deus, ambos respondiam a um mesmo sentimento de perda e corriam atarantados na busca por alguma promessa de fidelidade e segurança. Ambos reincidiam na busca da verdade. Ofereceram e encaminharam neste jogo de esconde-esconde uma mesma modernidade que deveria ser negada. O lugar de onde fala o texto de Schnitzler situa-se nesta condição de negação. A crise do liberalismo vivenciada pela cultura da alta classe-média burguesa vienense (gestada na cultura judaica e na justaposição das múltiplas nacionalidades periféricas ao centro do Império) veio a oferecer esta outra variação (este outro ponto de vista) que através de seus artistas e intelectuais projetou-se como outra forma de modernidade.

Nesta variação, a crise aproximou-se de uma forma crítica radical (naquele sentido primordial de quem chega à raiz). Encontrou-se na negatividade uma forma de pensar. Da desconstrução da unidade do Império implodiu-se com a própria idéia de unidade do indivíduo. O *eu* foi fragmentado e pulverizado nas sensações. O modernismo vienense precisou fazer uma autocrítica, e se auto-subverteu⁴⁰. Trata-se de algo muito mais complexo do que simplesmente o advento de novidades intelectuais. A perspectiva estética e epistemológica desenvolvida pela *modernidade vienense* vestiu a máscara do desinteresse político (institucional) e fez de toda relação social uma relação de poder. Foram impelidos a uma forma de ceticismo bastante peculiar. Duvidaram de si mesmos. A política ganhou uma dimensão lingüística e foi pensada a partir da intimidade.

germano-nacional (*couleurs*, como se referia às ligas estudantis na época, ou “os bonés azuis”, como aparece traduzido em *Traumnovelle*). Deve-se observar que as idéias de Theodor Herzl, assim como de Karl Luëger e György Schonerer, extrapolaram em muito a cidade Viena, influenciando de forma paradigmática em toda a região da Europa centro-oriental. Ainda neste mundo anterior as duas Guerras Mundiais, Viena esteve no centro disputas em torno da (re)invenção da Europa e conseqüente definição de quem seriam os “não-europeus” (para ficar com a expressão de Edward Said). Viena atuou no final do século XIX como uma espécie de “laboratório” de ideologias e movimentos sociais.

⁴⁰ Expressão tomada de empréstimo de Hirschman, Albert. *Auto-subversão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Não se trata de algo simples conseguir observar como dos escombros da ordem política e desta situação de grande efervescência social nasce uma série de realizações no campo das artes. A perspectiva estética encampada pelo modernismo vienense esteve relacionada com a crise política vivenciada pelo Império Austro-Húngaro. Devemos, então, pensar esta relação dialeticamente. Em parte, a expressão *alegre apocalipse*, tomada de empréstimo do escritor Hermann Broch ⁴¹, consegue dar conta desta contradição vivenciada pela cultura burguesa. A imagem é bastante simbólica. Segundo Shorscke:

No final do século, alterou-se a função da arte para a sociedade de classe média de Viena, e nessa transformação a política desempenhou um papel central. Se os burgueses vienenses tinham começado por sustentar o templo da arte como um sucedâneo da assimilação à aristocracia, terminaram por encontrar nele uma válvula de escape, um refúgio fora do desagradável mundo da realidade política cada vez mais ameaçadora. ⁴²

O radicalismo e a efervescência produtiva da modernidade cultural de Viena não deixam de significar, mesmo que pela sua oposição, uma resposta a esta ambiência de profunda crise. Se as artes se constituíram através da cultura artística um caminho para a assimilação à cultura aristocrática não deixa de ser também por este mesmo caminho que ela se transformou em um potente espaço de evasão e crítica: espaço de exercício de uma liberdade que cada vez mais seria negada na “praça pública”. Ao transpor este mesmo pensamento para o conflito entre a cultura religiosa cristã e a judaica (e acrescentando apenas esta variável na conjuntura) ressaltamos ainda mais os elementos explosivos que fazem do imperativo de entrar em acordo e assimilar-se culturalmente algo não tão simples e flexível como o uso destes vocábulos pode sugerir. O anti-semitismo veio a intensificar a repressão política e social que circundava o campo político dos setores da classe-média burguesa. Enquanto os pequenos burgueses sofriam com um ambiente agressivo quase diário, a parte simbolicamente mais poderosa da burguesia (para ficarmos com a idéia de *capital simbólico* desenvolvida por Pierre Bourdieu ⁴³) vivenciou o medo e o sofrimento. Em meio ao horror e à perseguição entregaram-se a uma contraditória busca pelos prazeres estéticos; colocaram-se no

⁴¹ Bader, Wolfgang. “Áustria, Viena, Schnitzler: um Império, uma cidade, um escritor na virada do século”. In Schnitzler, Arthur. *Contos de Amor e Morte*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 1999.

⁴² Schorske, Carl. *Viena Fin-de-Siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 30.

⁴³ Bourdieu, Pierre. *O poder Simbólico*. Coleção Memória e Sociedade. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1989.

limite entre a anestesia e o prazer; desenvolveram aquela forma conhecida de ceticismo irônico, que zomba de si mesmo. Horrorizados, temeram pelo seu futuro. De tão horrorizados, também deixaram de temer pelo futuro e ousaram. O medo foi motor da reflexão política. Se a crítica ao fracasso do “liberalismo importado” constituiu-se como denominador comum para as diversas variações ideológicas que despontavam no cenário político social da Viena *fin-de-siècle*, o anti-semitismo separava-as violentamente: uma decepção a mais a ser vivenciada pelos setores da classe média (composto na sua maioria por judeus e em um processo bastante avançado de assimilação cultural) que veio a somar de forma decisiva na composição de sua singularidade.

6. Juventude dos cafés: escola de modernidade

A obra de Schnitzler situa-se neste lugar-contexto mais amplo, mediada por uma ambigüidade constitutiva, onde, ao mesmo tempo em que ela aparecerá como indício ou sintoma das transformações de seu tempo, ela também aparecerá como resposta e alternativa crítica a sua temporalidade. Trata-se de perceber o lugar que o autor (des)ocupa – o (des)acordo de sua literatura. Neste caso, o objetivo de nosso trabalho não está em uma compreensão linear do processo de condicionamento de sua literatura, mas também pelo avesso, na captura da crítica que esta produz ao seu próprio condicionamento. Nesta notificação quixotesca, não é só a obra que é filha do autor, mas o autor também é filho da própria obra. Exercitar esta tensão analiticamente implica um entendimento sobre as relações de poder que fizeram a sua época, mas que também fazem o nosso entendimento sobre a sua temporalidade. Isso diz respeito às relações de força que se estabelecem na prática teórica da análise social diante da alteridade-objeto específica; implica nas relações de força entre o autor e sua obra. Parece inevitável a estranha sensação de que ao ler Schnitzler também ele está lendo a nós mesmos. A compreensão deste *composto altamente instável*, sempre presente e ao mesmo tempo sempre ausente de qualquer tentativa de fixação ou aprisionamento extrapola do próprio texto para a prática analítica.

Perceber como a crise política, social e psicológica vivenciada pela época e pela obra de Arthur Schnitzler pode construir-se positivamente, como possibilidade crítica e

construtiva, nos direciona ao questionamento das idéias de natureza humana e de indivíduo. Mais do que um “homem psicológico”, que ainda acaba por dar substrato a uma concepção de essência ou espírito humano, o significado antropológico mais radical que a modernidade vienense do final do oitocentos pode experimentar talvez esteja mesmo na radicalização de um entendimento da história através da linguagem, como apreensão particular, política e conjuntural. Nestes termos, o conceito de identidade apresentou-se inscrito na crise/crítica do próprio conceito: por isso estamos pensando a singularidade como movimento de diferença. Trata-se de perceber como podemos enxergar na subjetividade e na subjetivação das relações sócio-políticas não exatamente a idéia corriqueira de um indivíduo isolado, frágil e sensibilizado, submerso numa fluidez sem-limites, e inerte diante do enorme mundo exterior que o oprime e o exclui dentro de si; mas também e especialmente o seu sentido oposto e positivo – e perceber que esta fluidez mental (lingüística) é a mesma que forma as coisas sólidas, a solidariedade social e o mundo exterior. Por isso a “modernidade” promulgada pela literatura de Schnitzler deve ser entendida como uma forma de existência, experiência ou vivência a ser compartilhada. Compreender a temporalidade de seu discurso não significa fixá-lo a um encadeamento estilístico fechado, nem a frias e lineares determinações históricas, mas tentar compreender uma forma de pensar e sentir – o movimento mesmo da língua-cultura na sua aprendizagem e experiência do tempo. Para Hofmannsthal, “modernidade” significava *das Gleitende*, ou seja, “o deslizar ou escorregar pelo mundo”⁴⁴.

Assim, é possível sustentar que perspectiva artística que fundamenta a literatura de Schnitzler não compreende a idéia de “gênio”, nem qualquer aproximação a um “espírito criativo elevado”, criador de grande arte, dotado de uma capacidade inteligível superior (como um indivíduo que fala de um lugar descolado de seu meio ou à frente de seu tempo); senão justamente o contrário: uma espécie de negação do próprio indivíduo e da própria idéia de espírito ou natureza. Diferentemente dos desdobramentos motivados pelo irracionalismo político e pelo romantismo conservador, a literatura de Schnitzler se despreendeu da busca por uma substância inteligível e da melancolia produzida pela “perda” (pela consciência da ausência de uma substância interior). Mais

⁴⁴ Schorske, Carl. *Pensando com a História: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 168.

do que uma postura ética ou política, este desenvolvimento crítico apresentou-se como condição de sobrevivência.

Num primeiro momento, essa forma de negação característica pode ser experimentada pelo autor e pelo seu texto através da solidariedade geracional, que durante a juventude e em meio ao crescimento da cidade, a vivência das ruas, dos cafés, dos amores e da universidade, se constituiu como possibilidade produtiva de ação – especialmente diante da crise política e do hiato constituído pelo “fracasso” do liberalismo constitucional (de seus pais, quer dizer, da geração anterior), já desde meados da década de 1860. Em outras palavras, essa forma de negação reverbera uma espécie de luta que toda uma geração se viu obrigada a fazer. A reflexão geracional característica da modernidade vienense foi pensada, tanto em Peter Gay, quanto em Carl Schorske, levando em conta o mito de Édipo também em sua dimensão sociológica. Édipo encontrou eco na obra de vários autores da época e de fato se apresentou como um caminho de entendimento a ser percorrido por muitos destes personagens, como também, o caminho analítico a ser selecionado e repetido pelos intérpretes das gerações futuras (na composição do olhar sobre o passado) ⁴⁵.

O movimento de retorno às “origens gregas” foi característico de toda esta geração, estando presente no pensamento de muitos autores na virada de século, passada como forma de negação do sentido histórico-evolucionista do Iluminismo. Pela via do conservadorismo romântico, este “retorno ao passado original” confundiu-se numa espécie de irracionalismo mítico, dando base às utopias retrógradas, sustentado ideologicamente tanto o pan-germanismo quanto o sionismo. Interessante observar que se nesta época o alvo foi o liberalismo, hoje em dia, o próprio liberalismo parece ter se apropriado desta forma de relativismo ou “negação da história”. Ainda reverberando os ecos da Guerra-Fria e a queda do Muro de Berlim, o liberalismo parece ter feito do “Iluminismo” um sinônimo para “marxismo” (seguindo o pior e mais reducionista entendimento que se poderia ter de “marxismo”). Sem querer entrar no mérito dos que

⁴⁵ Além de Peter Gay e Carl Schorske, outros críticos interpretam o conflito geracional como uma característica fundamental para a compreensão do tempo em que estamos analisando. A vida de Franz Kafka se apresenta, sem dúvida, de forma paradigmática neste sentido. Ernst Pawel (Pawel, Ernest. *O Pesadelo da Razão*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1986) dedica muitas das páginas de sua biografia observando o conflito de Kafka com seu pai. Em 1919, cinco anos antes de sua morte, Kafka escreveu o seu autobiográfico “acerto de contas” com *Carta ao Pai* (Kafka, Franz. *Carta ao Pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997).

proclamam o “fim da história”, a própria “democracia liberal” parece ter encontrado em algum ente ontológico grego a sua crença civilizatória. Isso porque, e já desde o fim da Segunda Guerra Mundial, guiado pelo combate ao comunismo, o liberalismo parece ter se apropriado por completo dos “frutos” do irracionalismo.

O conflito político penetrou a vida doméstica das classes-médias vitorianas. Em Viena, a tensão geracional foi expandida pelas ligas estudantis das universidades. Entretanto, esta tensão geracional, apesar de comum aos jovens vienenses do final do século XIX, se manifestou de diferentes maneiras. Contra a razão e o espírito científico, em favor da subjetividade e da paixão humana (que alguns formulavam como “instinto”), este movimento de “retorno ao passado original” abraçou o pan-germanismo e o irracionalismo, criando raízes na militância política nacionalista e na mobilização das massas. *Regeneração* foi uma palavra-chave para a cultura política germânica do final do século XIX. Ser “novo” esteve associado ao resgate do ideal germânico; ser “velho” era ser austríaco. O frágil liberalismo constitucional de meados do século XIX, dependente do seu protetor real e entregue a um republicanismo conveniente, foi mais austríaco do que exatamente germânico. O clima de descontentamento político cresceu em meio às disputas nacionais e geracionais – disputas que poderiam até encontrar algum enfrentamento direto (nas ruas), mas que foram encenadas simbólica e subjetivamente nas consciências históricas.

Para os setores da classe média burguesa, na sua maioria composto por judeus e imigrantes, o anti-semitismo freou a possibilidade de comunhão jovial em torno do ideal germânico. Entretanto, permaneceu o culto à organicidade geracional e a crítica ao racionalismo do liberalismo constitucional e do espírito científico. Permaneceu a crítica ao espírito do tempo (*Zeitgeist*) e o sentido histórico evolucionista, mas sem se deixar cair na defesa de uma “não-história”, ou na crença de “ausência de história”. Da desconstrução do “velho mundo austríaco” seguiu-se também a desconstrução do “novo mundo germânico”. Antes de “regeneração”, a *intelligentsia* jovem burguesa pensou o humano pela sua contradição. Com imagens metamórficas, através da relação entre o amor e a morte, pensaram o corpo em movimento e transformação. Antes de irracionalismo, se propuseram a desenvolver outro caminho de racionalidade, incorporando a subjetividade e os sentimentos como matéria para o conhecimento. O fator positivo e construtivo manifestou-se na própria vida e sua constante

transformação. A crítica ao indivíduo racional burguês e a busca comunitária da vida social permaneceu na solidariedade geracional da juventude burguesa, mas de uma maneira diferente. No lugar do “retorno a um passado original”, estabeleceu-se uma forma de cultura dionisíaca. As trocas sociais foram intensificadas. “*O nacionalismo germânico, catalisador poderoso da renovação cultural de então, deu lugar a um cosmopolitismo consciente (...)*”⁴⁶. Os ventos franceses sopraram com mais força. A este cosmopolitismo consciente seguiu-se outro, ainda mais importante: um cosmopolitismo dos sentidos. A fronteira e o território ganharam uma dimensão psicológica. O cosmopolitismo foi vivenciado no interior da comunidade; ambos compartilharam do mesmo ambiente. A periferia (o corpo) implodiu com o centro (razão); os sentidos pulverizavam o ideal de *eu*. O conceito de identidade foi relativizado, a idéia de substância existencial foi questionada e a política sofreu um movimento de dessacralização.

A ligação mais forte que unia as manifestações artísticas e intelectuais em Viena na virada do século era seguramente o ceticismo quanto à posição central do Eu como fundador da unidade. Ernest Mach, que forneceu fundamentação teórica deste ceticismo em sua obra-chave *Análise das Sensações* (1885), pode ser considerado como mentor desta atitude cética: Hermann Bahr era seu amigo íntimo, Hofmannsthal e Altenberg estudaram em seus cursos, Schnitzler quis escrever um livreto de ópera com ele, e Musil ocupou-se dele em sua tese de doutorado. Por isso não se deve espantar que a tese central de Mach (...) estivesse intimamente ligada ao projeto literário da Modernidade Vienense. Hermann Bahr resumiu esta tese consensual da seguinte maneira. “O Eu não tem salvação. Ele é apenas um nome. É apenas uma ilusão. É um expediente que usamos para ordenar nossas idéias. Nada mais existe além das ligações de cores, sons, calores, impressões, espaços, tempos, e os humores, as sensações e volições estão ligados a estes vínculos. Tudo está em mutação eterna.”⁴⁷

A *Juventude de Viena (Jung-Wien)* pensou e desenvolveu uma interpretação sobre o conflito geracional e isso não foi por acaso. Acreditamos ser impossível pensar a relativa autonomia intelectual de Schnitzler sem deixar de considerar a relação orgânica com seu campo político e social. Esta rede de sociabilidade pode ser encontrada a partir da projeção de alguns periódicos como a *Moderne Dichtung* (Poesia Moderna, 1890) e a *Moderne Rundschau* (Panorama Moderno, 1891). Mas este grupo

⁴⁶ Schorske, Carl. *Pensando com a História: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 167.

⁴⁷ Bader, Wolfgang. “Áustria, Viena, Schnitzler: um Império, uma cidade, um escritor na virada do século”. In Schnitzler, Arthur. *Contos de Amor e Morte*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 1999, p. 13.

de jovens literatos burgueses não tinha uma organização formal e a sua compreensão estética foi da mais variada e eclética possível. Informalidade poderia ser uma palavra em comum. O que os unia era uma mesma forma de sentir e viver a modernidade e não exatamente um “programa” pré-concebido.

O sentido comunitário ofereceu-se como substituto. A palavra comunidade mantinha o movimento de “retorno”, questionando a idéia de progresso e domínio da natureza por uma razão automática, abstrata e absoluta. Mas não se tratava de retornar a um comunitarismo ideal, um passado perdido e nostálgico: para os jovens artistas burgueses a palavra comunidade deveria ser vivida e experimentada no presente. Neste caso, o sentido comunitário talvez estivesse menos na busca de um passado germânico ou grego e mais no legado oferecido pela cultura judaica. O sentido que o judaísmo pode conferir à palavra comunidade se difere de sobremaneira do sentido anterior, pois não se trata de um tempo ideal, mas de uma realidade social e cultural presente em suas vidas. A solidariedade geracional (enquanto comunidade), mediante a decepção política (paterna), substituiu uma ausência. Talvez aí, neste lugar de ausência constitutivo (a figura do pai), podemos pensar mais e com maior rigor o sentido originário do “deslizar e escorregar pelo mundo”. Este olhar positivo da falta, que veio a dar sentido ao modernismo vienense, em parte, só foi possível nos anos de sua juventude e despertar intelectual pela solidariedade geracional. Para isso, é preciso perceber analiticamente o excesso (de poder, de pai, de autoridade, de Estado) como falta. A crise política acabou por oferecer uma possibilidade para os jovens burgueses se colocarem em torno de um mesmo sofrimento (*pathos*). A solidariedade geracional vivenciada pela juventude burguesa vienense foi se diferenciando com o acirramento das disputas sociais. O anti-semitismo relegou-os a uma decepção ainda maior. Encurralados, voltaram-se para si mesmos, se perderam no seu interior. Na juventude, esta decepção política foi vivenciada com alegria, na rua e nas experiências da vida; na morte, passada a Primeira Grande Guerra e seus desdobramentos, com ceticismo e melancolia, mas sempre guardando aquela forma de glorificação da vida (mesmo que através da morte). A *Juventude de Viena (Jung-Wien)* fez da “orfandade política” sua autonomia e a formulou numa espécie de modernidade. Esta consideração, ao contrário de qualquer presunção transcendental sobre a arte ou o conhecimento, devolve a esta uma interpretação um tanto mais “carnavalesca” ou “orgânica”, para se referir aos processos espontâneos e planejados (espontâneo-planejados) de movimento e transformação da

cultura (política). O sentido comunitário vivenciado pelos jovens artistas burgueses, a despeito do conflito geracional, trouxe o judaísmo para dentro do catolicismo, e talvez tenha sido realmente o judaísmo que sustentou, inversamente, a cultura artística austríaca. Se a existência era um naufrágio, eles também aprenderam a se deixar levar, escorregando pelo mundo.

A boêmia vienense dos cafés vai ser grande responsável por esta organicidade geracional. O *Café Griensteidl*, construído em 1847, na esquina da *Michaelerplatz* com a *Herrengasse*, até seu encerramento em 1897, seria o lugar preferido de encontro dos jovens literatos para discutir e projetar a sua forma de modernidade. Sendo bastante freqüentado como ponto de encontro especialmente a partir do final da década de oitenta, o *Café Griensteidl* foi nesta época o mais importante de um circuito mais amplo de cafés que compunham o círculo relacional de Arthur Schnitzler. Ao “deslizar e escorregar pelo mundo”, deixando que a vida os levasse, o que restava era a língua solta e os ouvidos bem atentos para toda sorte de influências. As novas técnicas de escrita promovidas pela *Jung-Wien* devem vir associadas a um sentido de oralidade e escuta que pode ser atribuído ao falatório dos cafés, mas também à introspecção e a formação do olhar clínico e observador do sujeito dentro da multidão circulante. Isso em parte explicaria a escrita solta, fácil e comum, a habilidade de persuasão e sedução, bem como o fascínio pela música e o encadeamento livre e associativo (não linear) característico do monólogo interior (como uma espécie de fluxo constante de ideologia). A embriaguez da técnica narrativa guarda um ponto em comum com a embriaguez dos cafés. Schnitzler não seria o único a colocar trechos de partitura musical em meio ao texto (como faz um momento, em *Senhorita Else* e como reaparece em várias obras com considerável importância ou destaque na narrativa, inclusive em *Traumnovelle*). Não é absurdo imaginar um efeito de sonoridade interior que a sua forma narrativa ousa despertar. Hofmannsthal escrevia para as peças de ópera de Richard Strauss.⁴⁸

A vivência musical foi experimentada pelo referido campo social da burguesia vienense de forma ampla; a cultura da classe média vitoriana fez-se em torno do piano e

⁴⁸ Stefan Zweig (1881-1942) também escreveu para um dos libretos de Richard Strauss. Arthur Schnitzler estudou piano e escreveu para operetas. Em 1909, estreou *Singspiel, O Valente Kassian (Der tapfere Kassian)*, com música de Oscar Strauss, no *Neues Stadttheater*, em Leipzig. Em 1910, *O véu da Pierrette (Der Schleier der Pierrette)*, com música de Ernst Von Dohnányi, na *Ópera Real de Dresde*. Em 1910, em Frankfurt, estreou a ópera *Liebelei*, com música de Franz Neumann.

da sala de estar, e isso não foi diferente para a Europa, de um modo geral. A música talvez seja realmente o lugar sensível mais imediato de encontro com o radicalismo estético-expressivo que o modernismo vienense pode oferecer. Não só pelos caminhos atonais que levaram ao desenvolvimento do dodecáfismo por Arnold Schoenberg (1874-1951), produzindo verdadeiro incômodo auditivo em suas platéias (como podemos experimentar ainda hoje ao entrar em contato com sua música), mas também, e especialmente, por um caminho mais sutil e discreto de ampliação do seletivo universo sonoro das classes dominantes para a *multidão* de sons das ruas e da gente comum. O modernismo vienense encampava um verdadeiro movimento de desconstrução da arrogância aristocrática que se escondia por detrás das formalidades racionais e abstratas e suas matemáticas de inspiração cartesiana. Para este movimento mais sutil, e, com certeza, mais desprezado da tentativa ainda um tanto “cerebral” da música dodecafônica, a nomeação de Gustav Mahler (1860-1911), em 1897, para regente e diretor da Ópera da Corte de Viena pode ser localizada como um marco ⁴⁹. “*Ele introduziu materiais musicais do mundo cotidiano que perturbaram a pureza e a autonomia do fechado sistema clássico: danças e valsas camponesas, melodias iídiche e boêmias, canções estudantis, marchas, toques de corneta.*” ⁵⁰. Nada mal, se levarmos em conta que estamos falando do então diretor da principal instituição da cultura tradicional austríaca.

(...) no império dos Habsburgos, nenhum sucesso na carreira das artes podia se comparar ao alcançado por Mahler, então com 37 anos. Parece mais notável ainda que alguém de origem judaica fosse indicado maestro da instituição cultural mais prestigiosa do país, pois a Ópera era a instituição artística mais ligada à tradição barroca, à cultura católica da corte. ⁵¹

Além de Schnitzler e Hofmannsthal (1874-1929), os cafés de Viena foram bastante frequentados pelos companheiros, escritores, jornalistas e poetas Karl Kraus (1874-1936), também editor do movimentado periódico *Die Fackel* (A Tocha), Peter Altenberg (1859-1919), Richard Beer-Hofmann (1866-1945), Felix Salten (1869-1945) e Hermann Bahr (1863-1934). Bahr é considerado um dos fundadores da *Jung-Wien*,

⁴⁹ Arnold Schoenberg, refletindo sobre os caminhos música tonal e atonal, dedicou à Gustav Mahler o seu famoso tratado *Harmonia*, considerado hoje como um monumento da *Segunda Escola de Viena*.

⁵⁰ Schorske, Carl. *Pensando com a História: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 196.

⁵¹ Schorske, Carl. *Pensando com a História: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 200.

exercendo considerável liderança: “*ele foi o núcleo central para muitos talentos e idéias dispersos circulando pela cidade, reunindo-os em torno de uma mesa, ou apresentando-os em seu liberal semanário Die Zief*”⁵². Também freqüentavam os cafés de Viena: Stefan Zweig (1881-1942), Alfred Polgar (1873-1955), Egon Friedell (1878-1938) e Robert Musil (1880-1942), para citar alguns dos mais importantes. Conta-se que os pintores e arquitetos como Gustav Klimt (1862-1918), que durante oito anos presidiu a *Secessão* – movimento modernista nas artes visuais –, Egon Schiele (1890-1918), Oscar Kokoschka (1886-1980) e Adolf Loos (1870-1933) preferiam reunir-se no *Café Museum*. Mas certo é que todos freqüentavam todos – estando próximos uns dos outros, no coração da antiga cidade, agora circundados pelo grande anel da “moderna” *Ringstrasse*. Uma grande variedade de tipos sociais mantinha um fluxo quase constante de diversidade humana que, inevitavelmente, reapareceria como matéria de sua literatura. Em sua autobiografia intitulada *Juventude em Viena (Jugend in Wien)*, escrita em já avançada idade, entre 1915 e 1920, Schnitzler comenta sobre uma mulher chamada Therese, a “*muito cobiçada empregada do café que eu ia sempre; antes de comer, a jogar bilhar; depois de comer, a jogar cartas; antes de jantar, a jogar bilhar e cartas, e, depois de jantar, a jogar cartas e bilhar*”⁵³.

Schnitzler circulou pela cidade; acumulou experiências amorosas que sem dúvida ultrapassavam os padrões exigidos pelos guias de bom comportamento (bastante numerosos) da alta sociedade vienense. Teve muitas amantes de diferentes classes e meios sociais e fez de suas experiências amorosas matéria para sua própria literatura. Mas a participação feminina nesta rede relacional não se restringiu à categoria de amantes. A estes conhecidos personagens também devemos acrescentar brevemente as trajetórias de algumas assíduas freqüentadoras dos cafés de Viena. Ainda hoje é interessante observar como quase todos os textos que tratam de suas vidas acabam sempre por esvaziar a força em si mesma de suas idéias, pensamentos e obras, delegando a elas o papel de parceiras ou amantes dos “doutos e ilustres pensadores” (aquele entendimento no pior ditado popular “atrás de um grande homem tem uma grande mulher”). Entretanto, vale observar como o encaminhamento de suas vidas

⁵² Kuna, Franz. “Viena e Praga: 1890-1928”, In Bradbury, Malcom e Mcfarlane, James (organizadores). *Modernismo: guia geral (1890-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 98.

⁵³ Schnitzler, Arthur. *Años de Juventud: una autobiografía*. Barcelona: Acantillado, 2004, p. 173. Na edição em espanhol: “(...) *la solícitadísima cajera del café al que yo iba siempre; antes de comer, a jugar al bilhar; después de comer, a jugar a las cartas; antes de cenar, a jugar al bilhar y a las cartas, y, después de cenar, a jugar a las cartas y al bilhar*”.

conecta sobremaneira a produtiva variedade de relações que faziam dos cafés de Viena um lugar de destaque e de intenso fluxo de idéias. Vejamos algumas: Alma Mahler-Werfel (1879-1964), compositora e escritora. Foi amante de Gustav Klint e do compositor Alexander Von Zemlinsky (1871-1942), que foi seu professor de música. Casou-se três vezes sendo uma das mais badaladas figuras femininas da época: primeiro com Gustav Mahler (1860-1911), depois com Walter Gropius (1863-1969), importante arquiteto precursor do movimento da *Bauhaus* e, por último, com o poeta Franz Werfel. Alma foi também o grande amor de Oscar Kokoschka que a pintou em muitos de seus quadros. Outra que merece destaque é Lina Loos (1884-1950), importante atriz e escritora vienense. Antes de ir para os EUA, casou-se com o arquiteto Adolf Loos. Milena Jesenská (1896-1944), jornalista, tradutora tcheca e ativista política, manteve próximas relações com Franz Kafka (1883-1924) e foi amiga de Max Brod, sendo responsável pelo repasse dos manuscritos do escritor tcheco para o seu editor (vale lembrar, a obra de Kafka só foi publicada após sua morte). Ea von Allesch (1875-1953), jornalista, freqüentava diariamente os cafés de Viena e era amiga de Polgar, Broch, Musil. Na sua maioria, os destinos de todos estes personagens, homens e mulheres (que infelizmente não cabe detalhar com a devida calma e atenção), estavam condicionados a um triste futuro. A perseguição promovida pelo anti-semitismo e pela radicalização política da época, em meio à velocidade das transformações sociais que caracterizam o período e a região, empurraria suas vidas a duas radicais possibilidades: o exílio ou a morte.

Outra importante personagem da época foi com certeza Lou Andréas-Salomé (1861-1937). Nascida em São Petesburgo, a escritora, filósofa e depois psicanalista manteve próximas relações com todo o círculo intelectual de sua época, tendo também trocado correspondências com Schnitzler. Ao final de sua vida, aproximando-se de Freud, foi sua seguidora e grande amiga, tendo este abrigado-a em sua casa. Freud confiou a Lou Andréas-Salomé a análise de sua filha, Anna. A trajetória de sua vida também entrecruzou-se com vários intelectuais da época. Passando por muitas cidades e capitais da região centro-oriental da Europa, poderia ser encontrada pelos cafés de Viena, especialmente no começo do século XX. Lou estudou em Zurique, na Suíça, um dos raros países que aceitavam mulheres nos cursos superiores. Foi amante do poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926). Na sua juventude, através de Malwida von Meysenburg (1816-1903), conheceu e foi íntima de Nietzsche e Paul Rée, tendo ambos

os amigos proposto Lou em casamento diversas vezes. Tiveram que contentar-se com o mesmo *não* que seria repetido em quase todos seus envolvimentos amorosos. Lou Andréas-Salomé tinha aversão ao casamento e à gravidez e causava muito incômodo por dedicar a sua vida ao estudo da filosofia e da literatura.⁵⁴

Desde o fechamento do *Café Griensteidl*, o lugar principal receptor da boemia vienense seria transferido para o *Café Central*, situado no térreo do palácio *Ferstel*, também na *Herrengasse*. Fundado em 1876 e encerrado em 1943, o *Café Central* funcionou como principal ponto de encontro até abertura do *Café Herrenhof*, em 1918. Nesta data, já seria então uma nova juventude que proclamaria em nome da modernidade a sua busca pelo viver solto e involuntário, deslizando e escorregando pelo mundo. Sem cair no estereótipo fácil do boêmio, *bon vivant*, galanteador (que, evidentemente, contribui para o desmerecimento de sua literatura), Schnitzler gozou de relativa liberdade em sua juventude e pode buscar na solidariedade geracional e em suas experiências amorosas, artísticas e intelectuais o substituto positivo de sua “orfandade” e talvez seja por isso que tenha conseguido manter desde cedo uma posição de relativa auto-suficiência. Isso garantiu o desenvolvimento de sua carreira artística, pelo menos até atingir certo nível de reconhecimento (coisa que viria apenas mais tarde).

Em suas conclusões sobre o poder simbólico, Pierre Bourdieu busca com a definição de *campo* pensar os fluxos e contra-fluxos da luta político-ideológica.

Os *sistemas simbólicos* distinguem-se fundamentalmente conforme sejam produzidos e, ao mesmo tempo, apropriados pelo conjunto do grupo, ou, pelo contrário, produzidos por um corpo de especialistas e, mais precisamente, por um *campo* de produção e de circulação relativamente autônomo (...).⁵⁵

É preciso falar da influência da rede de sociabilidade política e cultural, característica da época de Arthur Schnitzler, não como repetição de uma obiedade factível – posto que redes de sociabilidade são constitutivas de todo pensamento –, mas como sustentação comunitária de uma vivência ou experiência mais ampla que desenvolveu-se e projetou-se positivamente como forma (alternativa) de modernidade

⁵⁴ Ferreira, Luzilá Gonçalves. *Lou Andréas-Salomé: cinzas no jardim*. Editora Brasiliense, São Paulo: 1982.

⁵⁵ Bourdieu, Pierre. *O poder Simbólico*. Coleção Memória e Sociedade. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1989, p. 12.

na virada de século. A experiência particular da cultura política burguesa a ser desenvolvida na boemia dos cafés vienenses vai ser constitutiva da argumentação epistemológica de sua literatura. O referido campo de relações sociais e seus respectivos grupamentos e divisões interiores garantiram, em alguma medida, a receptividade de suas próprias obras, alimentando debates, estimulando o estudo, a criação, a ruptura e a ousadia – sugerindo aquele importante momento de vaidade desafiadora, às vezes bastante produtiva. Edições caseiras também eram bem-vindas. Uns trabalhavam para os outros e às vezes em cooperação. Tinham uma perspectiva mais ou menos integrada das artes e do conhecimento humano. O reconhecimento foi desejado, mas ao mesmo tempo rejeitado. Estar ou não em acordo, ser ou não reconhecido e a própria manutenção da constante possibilidade de desacordo e conflito apresentam-se como elementos comuns ao campo social de Arthur Schnitzler.

Devemos ter em mente, então, que a produção do conhecimento referida a este campo social responde a uma diferente tradição política e cultural, onde o ideal platônico da *Academia* – situada no “alto da montanha” em meio ao próprio isolamento (e mais próximo dos céus) – cede espaço àquele ambiente mais ambíguo, diverso, comum e plural que caracteriza a *escola socrática*, entrecruzada pela multidão da cidade e sua vivência. Nesta perspectiva, o “mundo inteligível” não se apresenta separado do “mundo sensível”, senão justamente o contrário: um está dentro do outro – o que nas palavras de Antonio Gramsci, ao discorrer sobre o intelectual orgânico, aparece como “*não se pode separar o homo sapiens do homo faber*”⁵⁶. Assim como o pensador italiano formulou, a obra de Schnitzler não parte da consideração de qualquer dualidade entre corpo/alma ou corpo/mente, situando-se na contramão daqueles que teimam em compreender o pensamento, a cultura ou a arte, na procura transcendental de uma essência intelectual (divina) autônoma. Não há sentido, portanto, em buscar nas explicações que repetem estas mesmas dualidades ideais o entendimento da sua literatura.

Os cafés de Viena sustentaram ironicamente uma viva e produtiva rede de experiências e sociabilidades (pois ao mesmo tempo submergida no furacão social e político), arrastando todo um campo social de seu limitado e seguro ambiente

⁵⁶ Gramsci, Antonio. *A formação dos Intelectuais*. Coleção 70 – Venda Nova: M. Rodrigues Xavier, 1972, p. 25.

doméstico-familiar para a vivência das ruas da cidade e sua instabilidade. Devemos pensar, então, em que medida a crescente repressão e perseguição política, que, não obstante, se alastrava cada vez mais pelos ambientes formais de produção do conhecimento, não fez dos cafés vienenses um espaço muito mais livre e produtivo para o exercício do pensamento (apesar de ainda se constituir como ambiente “seguro” e mais ou menos relacionado à cultura burguesa)⁵⁷. Parece ser bastante importante na composição deste circuito ressaltar a ativa participação e recepção de algumas intelectuais mulheres, fato que confere alguma especificidade a este campo. A cultura burguesa que vivenciou a boêmia artística do século XIX participou de um espaço de socialização fundado na oralidade, no fluxo de idéias, no encontro com a diversidade, nos amores e paixões, na valorização do cotidiano, na escuta, na experiência e na sensibilidade. Este lugar e posicionamento específicos garantem uma singularidade autocrítica no âmbito da formação da cultura política burguesa e contrapõe-se à formalidade racional (ideal ou natural) do pensamento burguês tradicional. Diante disso, soa estranho pensar o texto de Schnitzler com categorias que sustentam uma suposta inviolabilidade ou pureza de seu discurso estético. É no mínimo curioso observar como Freud, mais uma vez, faz referência ao autor. Em carta de 8 de junho de 1906, este escreveu ao conterrâneo:

Muitas vezes me indaguei surpreso de onde o senhor conseguia retirar aquele conhecimento secreto que tive de adquirir com uma trabalhosa pesquisa sobre o assunto, e ao final vim invejar o poeta que antes eu simplesmente admirava.⁵⁸

Para quem não saía dos cafés e ficava a jogar cartas e bilhar dias e noites, a indagação de Freud faz sentido, apesar de conter nela mesma uma considerável parte de sua resposta. Isso porque Freud expressou-se desde um ponto de vista formal do trabalho (intelectual). O conhecimento de Schnitzler não seria, então, tão “secreto” assim como se poderia imaginar. Trata-se de perceber a diferença entre os ambientes (as “escolas”) de produção de conhecimento. A “trabalhosa da pesquisa”, referida por Freud, deve-se menos à qualidade da prática intelectual, enquanto pensador, e mais pelo

⁵⁷ Apesar de tratar temas e épocas diferentes, Robert Darnton oferece algumas ferramentas analíticas sobre como podemos pensar os fluxos e contra-fluxos de idéias e suas relações poder. Ver Darnton, Robert. *Boêmia Literária e Revolução: o submundo das letras no antigo regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁵⁸ Kuna, Franz. “Viena e Praga: 1890-1928”, In Bradbury, Malcom e Mcfarlane, James (organizadores). *Modernismo: guia geral (1890-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 102.

seu caminho formal de produção que o obrigou, por dentro da ciência e diante da argumentação racionalista com certeza mais presente e coercitiva das academias, a enfrentar sucessivos cavalos de tróia (aporrinhações, impedimentos, enfrentamentos teórico-metodológicos, etc).

7. Crítica do ideal de pureza e o teatro dentro da novela

Nascido em 1862, no berço de uma família de renomados médicos judeus da alta burguesia liberal, a trajetória da vida pessoal de Arthur Schnitzler confunde-se paradigmaticamente com sua época, sua geração e a cidade de Viena. Seu pai seguiu uma próspera carreira médica, logo se transferindo da pequena cidade húngara *Gross-Kanisza*⁵⁹ para a capital austríaca, onde montou um consultório particular. Sempre muito ativo em revistas científicas e no universo profissional e universitário da medicina, Johann Schnitzler (1835-1893) editava o *Jornal Médico de Viena* e também foi diretor da *Policlínica de Viena*. Por conta da especialidade médica de seu pai – a laringologia – não foram poucos os atores, cantores e artistas que tratavam suas enfermidades em seu consultório. Como relata o próprio Arthur Schnitzler em *Anos de Juventude*, o contato com as artes, a música e a literatura foi intenso desde sua primeira infância, tempo em que já tinha como maior divertimento brincar de “*fazer teatro*”.

(...) coisa que fazíamos desde bem crianças para o círculo familiar, com meus primos e primas, e também fora deste, com amiguinhos e amiguinhas, sobretudo com os filhos do famoso ator Sonnenthal e os de um comerciante de bijuterias de Rosenberg, com muito entusiasmo e sempre improvisando. Quase sempre acontecia de ser eu quem esboçava sumariamente a trama por onde discorreriam os diálogos, da maneira que viesse para cada um a inspiração do momento.⁶⁰

De origem humilde de uma família de carpinteiros do interior da Hungria – o sobrenome *Zimmermann* (literalmente, carpinteiro) seria substituído por *Schnitzler*

⁵⁹ Hoje em dia, Nagykanisza, sudoeste da Hungria.

⁶⁰ Schnitzler, Arthur. *Años de Juventud: una autobiografía*. Barcelona: Acantillado, 2004, p. 18. Na edição em espanhol: “*Mucha más diversión me proporcionaba hacer teatro de verdad, cosa que hacíamos desde muy temprana edad en el círculo familiar con mis primos y primas, y pronto también fuera de éste con amiguitos y amiguitas, sobre todo con los hijos del famoso actor Sonnenthal y los de un comerciante de bisutería de Rosenberg, con sumo entusiasmo y siempre improvisando. Casi siempre solía ser yo el que esbozaba someramente la trama sobre la que discurrían parlamentos y réplicas según viniese a cada uno la inspiración del momento.*”

(lapidador) de acordo com uma possível distinção profissional conferida ao seu avô – o jovem Arthur teria vagas lembranças sobre a vida dos seus antepassados paternos. Conta o autor que seu avô teria sido, sem saber ler ou escrever, um grande artista em seu ofício. Apesar disso, só muito tempo depois, e pela boca de um parente distante, Schnitzler veio a tomar conhecimento de sua propensão à bebida, segundo ele, “*inclinação em geral muito rara entre os judeus*”⁶¹, e possível responsável pelas constantes penúrias econômicas da família. Seu avô morreria em 1864 de uma forte pneumonia e sobre ele o pai de Schnitzler, Johann, pouco dizia a seu filho, senão que falecera “*poucas horas depois de haver exclamado com dor: será verdade que vou morrer sem haver visto meu neto uma só vez?*”⁶².

O pai de Schnitzler terminou seus estudos em Budapeste e depois partiu para Viena, onde, ainda jovem, estudou e trabalhou dando aulas particulares. Johann Schnitzler falava e escrevia em alemão e húngaro e rapidamente floresceu na carreira médica. As décadas posteriores a 1848 são caracterizadas como um período de maior liberalização e esperança para os judeus no Império Austro-Húngaro, “*realizadas por meio da legalização dos serviços religiosos hebreus, da supressão de impostos onerosos e da abertura de vagas para carreiras no governo e nas demais profissões*”⁶³. A capital austríaca, desde a chegada dos liberais ao poder em 1867, até o começo da década 90, com a eleição de Karl Lueger para a prefeitura, garantiu o desenvolvimento e a prosperidade de muitos outros profissionais liberais como Johann Schnitzler.

Arthur foi preparado desde sua infância de acordo com os mais “elevados” padrões burgueses e vienenses, o que significa dizer, com melhores palavras, no limite entre a cultura burguesa e a cultura aristocrática. Este fato não deixa de estar relacionado com uma trajetória familiar em busca de ascensão e legitimação. Esta busca por aceitação deve estar relacionada com o posicionamento ambíguo do autor. Em via de assimilação cultural com a aristocracia vienense e, através dela, com o catolicismo; em nome da modernização prussiana, do pan-germanismo, e através dele, com o luteranismo; os burgueses judeus oriundos da periferia do Império (como o interior da Hungria) prosperaram e se adaptaram à movimentada vida da capital, reunindo

⁶¹ Schnitzler, Arthur. *Años de Juventud: una autobiografía*. Barcelona: Acantillado, 2004, p. 8.

⁶² Schnitzler, Arthur. *Años de Juventud: una autobiografía*. Barcelona: Acantillado, 2004, p. 8.

⁶³ Gay, Peter. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe-média: 1815 – 1914*. São Paulo: Companhia das Letras Editora, 2002, p. 44.

elementos contrastantes em suas vidas. Expuseram um ponto de vista de quem olha de dentro, mas nunca perderam o olhar de quem veio de fora. Os trechos destacados abaixo sinalizam esta contradição.

Desde quando viviam meus antepassados em *Gross-Kanisza*, quando haviam se estabelecido em Hungria, que regiões não haviam percorrido antes sem rumo e em quantos outros lugares não haviam estado afincados por maior ou menor tempo depois de que, como é de se supor, abandonassem sua pátria originária, Palestina, há dois mil anos atrás, não tenho notícia alguma. O único seguro é que nem a nostalgia nem o apego pela pátria tenham me chamado a voltar para *Gross-Kanisza*; e se me tivesse sido imposta uma estada prolongada ou incluso definitiva na cidade em que viveram meus avós e viera ao mundo meu pai, não tenho dúvida de que, irremediavelmente, teria me sentido como um estrangeiro, ou como um exilado. Tentado estou a analisar já aqui esta questionável idéia de que alguém que há nascido em um país determinado, tenha crescido ali e trabalhado ali normalmente, deva considerar como sua verdadeira pátria outro país – e, ademais, não aquele em que se estabeleceram seus pais e avós decênios atrás, senão aquele em que o fizeram os mais remotos antepassados há milênios –, e não só por motivos políticos, sociais e econômicos (sobre os quais ainda se poderia discutir), como também **afetivos**. (Grifo do autor).⁶⁴

A proximidade de Schnitzler com a sua família paterna foi sem dúvida menor do que com a materna – curiosamente a este fato, o autor pouco diz sobre sua mãe, Louise Schnitzler (1838-1911). Seu avô materno, Philipp Markbreiter, filho de um joalheiro da corte de Viena, doutor em medicina e filosofia bastante solicitado e excelente pianista nas horas vagas, seria possivelmente uma grande e bem sucedida figura em qualquer ramo profissional que se dedicasse – não fosse o cada vez mais irreversível vício pelo jogo e pela especulação na Bolsa que levava a perder incansáveis somas de dinheiro, e sempre atrás de novos empréstimos. A origem mais nobre de sua família partiria mesmo de sua avó materna. Nascida na cidade germano-húngara de Güns, na fronteira com a

⁶⁴ Schnitzler, Arthur. *Años de Juventud: una autobiografía*. Barcelona: Acantillado, 2004, p. 9. Na edição, em espanhol: “Desde cuándo vivían mis antepasados en *Gross-Kanisza*, cuándo se habían establecido en Hungría, qué regiones habían recorrido antes sin rumbo y en cuántos otros lugares habían estado afincados por mayor o menor tiempo después de que, como es de suponer, abandonasen su patria originaria, Palestina, hace dos mil años, no tengo noticia alguna. Lo único seguro es que ni la nostalgia ni la añoranza de la patria me han llamado nunca a volver en *Gross-Kanisza*; y si me hubiera sido impuesta una estancia prolongada o incluso definitiva en la ciudad en la que vivían mis abuelos y vino al mundo mi padre, no me cabe duda de que, irremediablemente, me habría sentido como un extranjero, o como un exiliado. Tentado estoy de analizar ya aquí esa cuestionable idea de que alguien que ha nacido en un país determinado, ha crecido allí e trabaja allí normalmente, deba considerar como su verdadera patria otro país – y, además, no aquel en que se establecieron sus padres y abuelos decenios atrás, sino en el que lo hicieron sus más remotos antepasados hace milenios –, y no sólo por motivos políticos, sociales e económicos (sobre los cuales aún se podría discutir), sino también **afectivos**” (grifo do autor).

baixa Áustria, sua avó, Amália Markbreiter trazia a ascendência de uma ilustre família Schey, com título de barão e tudo mais.

A acomodada situação da família Schey vem de muito tempo; no princípio do século passado – o XIX – tal situação se converte em riqueza graças a uma grande atividade e uma inteligentíssima gestão financeira em seus tratos com nobres húngaros endividados: se produz uma mudança parcial para a grande cidade, a família segue ramificando-se, estabelece múltiplos parentescos novos pelo matrimônio, pelo mínimo, vantajosos; destes nascem banqueiros, oficiais, eruditos, agricultores, e tão pouco faltam casos originais onde de um modo peculiar se misturam os tipos do patriarca judeu com o do aristocrata, do agente com o do cavalheiro; (...) e subentende-se que nessas regiões que estou mencionando aqui de forma muito rápida, o esnobismo, esta enfermidade universal do nosso tempo, pode se encontrar com umas condições esplêndidas para desenvolver-se.⁶⁵

A memória singularmente liberal e vienense de Arthur contempla de forma exemplar a sua trajetória em formação, enquanto sujeito moderno e cosmopolita. Desprendido do apego nacionalista, bem como do rigor religioso, vale salientar a posição do autor em contraste com os “purismos” cada vez mais em moda naquela conjuntura política e ideológica. Se de um lado podemos capturar com isso certo exagero na sua necessidade de firmar-se como “legítimo vienense” – e perceber seu próprio desprezo diante de suas incertas origens –, por outro, vale ressaltar o olhar privilegiado que o autor acaba por oferecer em favor das experiências da vida e da imanência social. O lugar formador de sua identidade ou de sua origem estaria, então, menos em alguma substância ontológica de seu caráter e mais na imanência de suas relações sociais e suas experiências em movimento e transformação. Este posicionamento não responde ao ideal de pureza que podemos encontrar repetido nas diversas variações ideológicas que a crise política do final do século XIX despertou – seja pelo ideal de pureza da razão, em expansiva crise, como viemos discutindo, mas também, pelo ideal de pureza repetido através dos signos da nação, da etnia, da religião

⁶⁵ Schnitzler, Arthur. *Años de Juventud: una autobiografía*. Barcelona: Acantillado, 2004, p. 12 e 13. Na edição em espanhol: “La acomodada situación de la familia Schey viene de muy antiguo; a principios del siglo pasado – el XIX – tal situación se convierte en riqueza gracias a una gran actividad y una inteligentísima gestión financiera en sus tratos con nobles húngaros endeudados: se produce un traslado parcial a la gran ciudad, la familia se sigue ramificando, establece múltiples parentescos nuevos por matrimonio, a menudo vantajosos; de éstos nacen banqueros, oficiales, eruditos, agricultores, y tampoco faltan casos originales en los que de un modo peculiar se mezclan los tipos del patriarca judío y del aristocrata, del agente y del Caballero; (...) y se sobreentiende que en las regiones que estoy mencionando aquí muy de pasada, el esnobismo, esa enfermedad universal de nuestro tiempo, no pudo sino dar con unas condiciones espléndidas para desarrollarse.”

ou da tradição. No âmbito da cultura, surpreende também a forma sociologicamente sintética como o autor observa o processo de assimilação característico de sua família materna (mediante a cultura judaica e em favor da aristocracia húngara). A posição do autor no mínimo receosa no que diz respeito às bases do pensamento sionista não impede a sua posição não menos crítica e receosa à via da assimilação cultural – via que levou muitos judeus austro-germânicos ao próprio anti-semitismo. Da mesma forma, o sentimento de “legítimo vienense” do autor não abraçou a loucura pan-germanista – que inclusive levou muitos austro-germânicos católicos a conversão para o luteranismo. Também a sua condição de austríaco não significou sintonia à casa dos Habsburgos e à “velha ordem”, e nem propriamente ao catolicismo – talvez Schnitzler se considerasse mais vienense do que exatamente austríaco. A combinação de todas estas variáveis garantiu uma condição única ao autor e, de forma mais expandida, ao campo social que ele representa. A instabilidade ou o composto altamente instável, tal como viemos discutindo, responde à justaposição destes elementos. A radicalização política através da crítica estética, fruto desta posição singular e transversal, retroalimentou a própria singularidade; foi condição de sobrevivência social, mas condicionou a própria condição.

Diferentemente dos jovens alinhados ao nacionalismo pan-germânico e seu fascínio pela idéia de raiz, – talvez guiados por aquele sentimento que eles julgavam ancestral, que motivou o mito germânico em sua relação com a terra-sol *Deutschland* – Arthur Schnitzler, assim como muitos outros judeus, emigrantes, representantes da cultura burguesa, escritores e poetas que não saíam dos cafés vienenses a jogar cartas e amores pela noite, desenvolveram no interior do provincianismo austríaco a figura do desterrado; e deste desterro, também vivenciaram um maior cosmopolitismo e receberam com maior agrado as influências dos grandes centros europeus. Em 1888, Schnitzler viajou para Berlim e Londres para ampliar os estudos. Em 1896, foi à Escandinava conhecer Henrik Ibsen. Em 1898, fez um *tour* de bicicleta (esporte que era sua paixão) pela Áustria, Suíça e norte da Itália. E quanto mais reduzidos e encurralados em si mesmos – quer dizer, quanto menos espaço (político) – mais horizontes, de tal forma que a condição do desterro “abriu” (para a pluralidade) mais do que “fechou” (na crença da unidade). Esta ambivalência foi característica do sentido de comunidade vivenciado pelo referido campo social do autor. O que nos arrisca pensar em um “regionalismo universal”, o que se difere de sobremaneira da crença mítica (dogmática)

da tradição como ortodoxia, mas, pelo contrário, re-inaugura, do ponto de vista filosófico e epistemológico, a tradição como traição ⁶⁶, ou seja, na transformação – aquilo que Freud colocou em pauta em *Moisés e o Monoteísmo* ⁶⁷ quando sugeriu um Moisés negro, africano, egípcio. Por isso escreveu Edward Said: “A visão que Freud tem de Moisés, como alguém de dentro e de fora, é extraordinariamente interessante e desafiadora” ⁶⁸. A crítica ao ideal de pureza apresentou-se no centro da literatura de Schnitzler e reverberou no seu referido campo social como condição de sobrevivência. A crítica ao ideal de pureza foi um brado de morte em favor da vida. Este ideal esteve presente como crença de um “purismo verdadeiro” pan-germânico (e contrário a qualquer forma de miscigenação), mas também se repetiu escondido por detrás do desejo comum de assimilação cultural à cultura nacional germânica (como via de miscigenação em busca de uma germanização). Mas este ideal não se limitou à fantasia nacional: esteve no interior das disputas sobre o conceito de cultura (*Kultur*).

Arthur Schnitzler estudou no conhecido *Gymnasium* de Viena até 1879, quando começou seus estudos na Faculdade de Medicina. Em 1882, serviu voluntariamente no hospital militar de guarnição onde enfrentou com maior intensidade a contradição entre a medicina (enquanto profissão formal e prestigiada) e as artes. Em meio às obrigações militares e estudantis, não raramente preferiu as cartas, o bilhar e os amores. No hospital militar, fez plantão no depósito de cadáveres, teve que assistir autópsias e redigir informes diários. Meses depois, transferido para a sessão do médico-chefe, em meio à obsessão e hipocondria dos professores médicos pela busca da própria enfermidade, veio descobrir uma daquelas monomanias, como diziam na época, “*que quase poderia qualificar-se como deformação profissional*” ⁶⁹. Entretanto, exerceu a profissão de

⁶⁶ A referência é ao premiado monólogo *A Alma Imoral*. Em cartaz há vários anos viajando pelo Brasil, a peça estreou no Rio de Janeiro, em julho de 2006. *A Alma Imoral* foi inspirada no livro homônimo do rabino Nilton Bonder. Foi adaptada e interpretada por Clarice Niskier e teve a supervisão de direção de Amir Haddad.

⁶⁷ Para fazer justiça à amplitude do debate em questão, a nota deve contemplar as seguintes citações. Freud, Sigmund. *Moisés e o Monoteísmo*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. XXIII. Said, Edward. *Freud e os não-europeus*. Conferência realizada no Museu Freud, em Londres, em dezembro de 2001. São Paulo: Boitempo, 2004. Cerqueira Filho, Gisálio. *Conservadorismo religioso e “Moisés e o Monoteísmo”*, de Sigmund Freud – uma abordagem que ainda surpreende. São Paulo: Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, v. 11, nº 4, dezembro de 2008, p. 562-572.

⁶⁸ Said, Edward. *Freud e os não-europeus*. Conferência realizada no Museu Freud, em Londres, em dezembro de 2001. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 48.

⁶⁹ Schnitzler, Arthur. *Años de Juventud: una autobiografía*. Barcelona: Acantillado, 2004, p. 175. Na edição em espanhol: “*Sea como fuere, allí me vi por primera vez frente a una de esas monomanías, que*

médico, seguindo a vontade de seu pai, sem nunca deixar de lado sua paixão pelo teatro. Em parte, isso o levou a buscar seu interesse e prazer dentro da própria medicina. Entre 1885 e 1888, foi residente no Setor de Patologias Nervosas do Hospital Geral de Viena. Em 1886, estudou hipnose e foi aluno do médico Theodor Meynert (1833-1892), assim como o próprio Freud. Esteve em contato com os estudos sobre psiquismo e também chegou a praticar a hipnose. Entre 1888 e 1893, trabalhou na Policlínica como ajudante no consultório do pai e cresceu profissionalmente ao seu lado. Exercendo a medicina, chegou a ter (por alguns meses) um consultório particular. Tinha fascínio pelos seres humanos, pelos problemas sociais e suas contradições, mas, principalmente, “(...) *interesse por esse mundo, muito mais misterioso, das questões do coração humano*”⁷⁰. Ao longo de todo este percurso, continuou escrevendo, já acumulando algumas publicações⁷¹.

Schnitzler tentou conciliar ciência e arte, buscando uma possível aproximação entre os dois campos. Mas a sua outra forma específica de “laringologia” o distanciaria cada vez mais da profissão para qual foi desde cedo preparado. Poucos anos depois da morte de seu pai (1893) foram suficientes para Arthur abandonar a carreira médica e se entregar exclusivamente à literatura e ao teatro. Ao contrário do que poderíamos imaginar num primeiro momento, a sua posição entre a medicina e a arte não foi tão harmoniosa e passível de conciliação quanto a crítica epistemológica de sua temporalidade sugere aos olhos de hoje. Um ano após ter aceitado estudar medicina, o jovem de 18 anos já anotava sobriamente em seu diário, em 15 de dezembro de 1880:

Posso meditar quanto quiser sobre a íntima relação entre medicina e poesia -, e não obstante, permanece verdade que não se pode ser pleno poeta ou pleno médico ao mesmo tempo. Jogado para lá e para cá entre a ciência e a arte, não entrego meu pleno eu para nenhuma das duas e me atrapalho pela poesia no trabalho e pelo trabalho na poesia.⁷²

casi podrían calificarse de deformación profesional, propias de los médicos de segundo o tercer rango (...)”.

⁷⁰ Schnitzler, Arthur. *Años de Juventud: una autobiografía*. Barcelona: Acantilado, 2004, p. 21. Na edição em espanhol: “(...) *también el interés por ese mundo, mucho más misterioso, de las cuestiones del corazón humano.*”

⁷¹ Em 1880, então com 18 anos, o autor publicou o poema *Canto de amor da bailarina* e um ensaio intitulado *Sobre o Patriotismo* na revista *Der Freie Landesbote*.

⁷² Citação do diário retirada de Bader, Wolfgang. “Áustria, Viena, Schnitzler: um Império, uma cidade, um escritor na virada do século”. In Schnitzler, Arthur. *Contos de Amor e Morte*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 1999, p. 17.

Com a instrutora Bertha Lehmann, “*que chegou em 1870 a nossa casa e que a partir de então teria três crianças sob sua tutela*”⁷³, Schnitzler enriqueceu sua paixão pelo teatro. Por influência da instrutora e da família dela (todos ligados ao teatro e à música; viviam da arte)⁷⁴ conheceu pela primeira vez os “*ares do subúrbio vienense e seu ambiente de obra de teatro popular*”⁷⁵. Da casa de seus avós maternos que “*viviam no edifício do Carltheater*”⁷⁶, assistiu a primeira de muitas apresentações teatrais. Pelas relações de proximidade e amizade que a laringologia estabelecia com o mundo do teatro, Schnitzler compreendeu a arte com os olhos de quem vê de dentro: não concebeu o teatro como um mundo de engano e ilusão.

Uma das minhas primeiras e mais duradoras lembranças remonta a uma representação de *Margarita de Gounod* no velho *Kärntnertortheater*, em que Gustav Walter cantava no papel de Fausto e o doutor Schmid no de Mefisto. Como não ficar estupefato quando, na cena do jardim do terceiro ato, durante uma pausa do canto, Fausto e Mefisto se retiram para trás de um arbusto e, escondidos ali, enviam um claro aceno para o nosso camarote, fazendo senhas com as mãos e inclinando-se para, na continuação, saírem ao centro do cenário, incorporando de novo o canto e a interpretação junto a Margarita e Marta? Sem embargo, e apesar do meu assombro, de nenhuma maneira tive a sensação de haver sido arrancado de uma ilusão de forma dolorosa; de fato, não tenho dúvida de que já nesta época – se bem que não de um modo tão consciente como agora – não concebia o mundo do teatro como um mundo de engano e ilusão, cuja ruptura por causa de uma inesperada interrupção da esfera da realidade viesse a significar uma ofensa ou espanto por ser despertado de um doce sonho; mas bem sentia que havia aberto diante de mim um mundo de emocionantes estímulos, disfarces, brincadeiras alegres e amargas, em uma palavra: um mundo de máscaras (...). Diria ainda que este anedótico acontecimento, com toda sua pouca importância, pode ter contribuído significativamente para o desenvolvimento

⁷³ Arthur Schnitzler teve dois irmãos mais novos: Julius, nascido em 1865, e Gisela, de 1867. Julius também se tornou médico e Gisela veio a se casar com um médico. Schnitzler, Arthur. *Años de Juventud: una autobiografía*. Barcelona: Acantillado, 2004, p. 19. Na edição em espanhol: “(...) he de agradecer los estímulos decisivos de una nueva institutriz que llegó hacia 1870 a nuestra casa, quien, a partir de entonces, tendría tres niños a su cargo: además de mí, mi hermano Julius, nacido en 1865, y mi hermana Gisela, de 1867. Un niño, Emil, venido al mundo un año más tarde que yo, había vuelto a abandonarlo a los pocos meses.”

⁷⁴ Schnitzler, Arthur. *Años de Juventud: una autobiografía*. Barcelona: Acantillado, 2004, p. 19. Na edição em espanhol: “(...) lo que es seguro es que mi interés por la poesía y el teatro se vio vivamente fomentado no sólo por la influencia directa de la señorita Bertha Lehmann, sino también por haber conocido su familia, en la que, por primera vez, vi tales aspiraciones e intereses artísticos llevados a la práctica”.

⁷⁵ Schnitzler, Arthur. *Años de Juventud: una autobiografía*. Barcelona: Acantillado, 2004, p. 22. Na edição em espanhol: “Fue allí, en una modesta casa de alquiler de la Hernalser Hauptstrasse, donde por primera vez me rozó el aire del suburbio vienés, el ambiente de obra de teatro popular vienés, prodría decir incluso, cautivándome de inmediato sino yo darme cuenta.”

⁷⁶ Schnitzler, Arthur. *Años de Juventud: una autobiografía*. Barcelona: Acantillado, 2004, p. 14. Na edição em espanhol: “En los años sessenta, mis abuelos vivían en el edificio del Carltheater, de manera que mis experiencias teatrales, ya sólo por esa razón externa, se remontan a una fecha muy temprana.”

desta questão central, a fusão entre realidade e ficção, vida ou teatro, verdade ou mentira que, uma e outra vez – também fora do âmbito do teatro e do teatral em qualquer uma de suas facetas, e mais, fora do âmbito da arte em qualquer uma de suas facetas –, me atraíu e para o qual me dediquei.⁷⁷

Com o teatro, o autor desenvolveu sua narrativa literária. “*Numa só palavra: um mundo de máscaras*”. *Traumnovelle (Breve Romance de Sonho)* talvez seja uma das mais contundentes novelas do autor a imprimir o teatro em forma de prosa. Na obra de Schnitzler, teatro e novela executam um incansável diálogo. Este movimento implica na capacidade narrativa do autor vestir seus personagens. As novelas tardias de Schnitzler (escritas na fase final da sua vida) são desenvolvidas em torno desta tensão teatral, da fusão entre realidade e ficção. Através do signo da máscara a burguesia vienense encontrou o caminho da assimilação social com a aristocracia; mas através dela a cultura burguesa também indagou sobre a realidade e ofereceu um questionamento sobre sua condição. A máscara ganha um significado fundamental na composição da crítica e crise do ideal de homem racional e moralmente controlado, constitutivo do pensamento liberal tradicional. A máscara corrompia a idéia de verdade (implicava a verdade em sua dimensão singular e subjetiva). Introduzia, através da contradição entre ser e parecer, a dimensão lingüística do homem e de uma concepção de humanismo fundamentada em um espaço de imanência e sociabilidade por excelência; uma poderosa contraposição à perspectiva dominante da tradição liberal, especialmente do iluminismo jurídico, que trazia um homem fundamentado na idéia de natureza (dotada de uma razão essencial organizadora e positiva). A máscara no seu significado político contrapõe-se à idéia de predestinação. A Viena de Schnitzler experimentou a crise de

⁷⁷ Schnitzler, Arthur. *Años de Juventud: una autobiografía*. Barcelona: Acantillado, 2004, pp. 24 e 25. Na edição em espanhol: “*Una de mis primeras y más duraderas impresiones se remonta a una representación de Margarita de Gounod en el viejo Kärntnertheater, en la que Gustav Walter cantaba en el papel de Fausto y el doctor Schmid en el de Mefisto. ¿Cómo no iba a quedarme estupefacto cuando, en la escena del jardín del tercer acto, durante un receso del canto, Fausto y Mefisto se retiran detrás de un arbusto y, desde allí, envían un claro saludo hasta nuestro palco, haciendo señas con la mano y inclinándose, para, a continuación, salir al centro del escenario y incorporarse de nuevo al canto y la acción junto a Margarita y Marta? Sin embargo, a pesar de mi asombro, de ningún modo tuve la sensación de haber sido arrancado de una ilusión de forma dolorosa; de hecho, no me cabe duda de que ya entonces – si bien no de un modo tan claramente consciente como ahora – no concebía el mundo del escenario como un mundo de engaño o ilusión, cuya ruptura por causa de una insospechada irrupción de la esfera de la realidad hubiera significado una ofensa o el sobresalto de ser despertado de un dulce sueño; más bien sentía que se había abierto ante mí un mundo de emocionantes estímulos, disfraces, bromas alegres y amargas, en una palabra: un mundo máscaras (...). Diría incluso que ese anecdótico suceso, con toda su nimiedad, pudo haber aportado su granito de arena al desarrollo de ese motivo central de la fusión de realidad y ficción, vida y comedia, verdad y mentira que, una y otra vez – también fuera del ámbito del teatro y lo teatral en cualquiera de sus facetas, y más, fuera del ámbito de la arte en cualquiera de sus facetas –, me ha atraído y al que me he dedicado.*”

tais presunções, onde os limites da razão e desrazão tornaram-se demasiadamente tênues e, por vezes mesmo inexistentes. Por isso o autor pode perceber no interior das justificativas e formas de ser da próspera cultura burguesa o signo da continuidade. A *máscara* destituía a imagem do poder naturalizado na figura do *pater*. Ela garantia a possibilidade de entendimento da contradição humana e da pluralidade. Ela foi ferramenta para a interpretação dos sonhos, mas também para a compreensão da via prussiana. A máscara foi o caminho de crítica da hipocrisia burguesa, mas foi também caminho crítico da via de permanência aristocrática.

Por outro lado, a artificialidade encontrou na cidade de Viena o berço de uma reflexão que apenas aparentemente se dizia não-política. O “feminino” foi experimentado em todos os âmbitos da vida social. A cidade imperial da virada de século fez-se na dissimulação. Antes de “fuga”, este movimento correspondeu a uma politização das intimidades. Os signos sociais então devem ser lidos pelo avesso. Se de um lado a *Juventude de Viena* vestiu a máscara do desinteresse político dedicando-se à vida aventureira e boêmia dos cafés, devemos aplaudí-la pelo êxito de sua espontânea estratégia. Nos fluxos e contra-fluxos da luta de classes eles desmontaram a ortodoxia (na palavra) e se apresentaram como resistência cultural. O desmonte da sacralidade política e da continuidade anestésica oferecida pela via prussiana fundamentou-se na capacidade de desnaturalização que a experiência estética, com suas imagens metamórficas do sofrimento humano, acabou por oferecer. Mascarar e desmascarar: não havia nada além de superfície. “*A máscara estava pegada na cara*”, escreveu Álvaro de Campos⁷⁸. Ou ainda, atrás da máscara ainda haveria outra máscara, e assim sucessivamente. O elemento fictício ou artificial foi restituído para que o natural (do poder) fosse questionado.

O “composto altamente instável”, referido por Carl Shorske, valoriza os contrastes e ambivalências que a reunião do contraditório produziu na literatura de Schnitzler. Mas não podemos deixar de investigar os momentos em que este contraditório projetou-se de forma combinada. Podendo situar-se num lugar bastante diferente da idéia de espírito, mas talvez aproveitando do catolicismo a tradição

⁷⁸ Referência ao poema *Tabacaria*, do heterônimo de Fernando Pessoa, escrito em 1928.

holística da *pessoa* (como Louis Dumont desenvolve em *Homo Aequalis* ⁷⁹); combinando-a no sentido comunitário (judaico) com um ceticismo próprio e devastador (intensificado pela frustração política e relacionado às “transformações modernas”); podemos, assim, enfatizar na literatura de Schnitzler, especialmente em sua formação de juventude, o desenvolvimento de um campo político e suas experiências de sociabilidade como possibilidade crítica do encaminhamento da modernidade conservadora vienense. O sentido da produção artística e da subjetividade que podemos encontrar em sua obra coloca em evidência os limites da organicidade do intelectual e sua ação política enquanto artista. Trata-se de observar o questionamento que o próprio autor faz de si, questionamento sobre o seu próprio posicionamento. Norbert Elias em *Mozart: sociologia de um Gênio* ⁸⁰ implica no próprio título e na própria Áustria a contradição teórica que podemos experimentar neste debate. Vale registrar a ambivalência constitutiva que fazer uma “sociologia de um gênio” movimenta.

Se nas relações orgânicas da juventude esta espécie de negação do indivíduo senhor de si incorpora-se na negação da figura do pai – negação que se repete na considerável rejeição à carreira médica e suas monomanias, ao patriotismo militar com suas honras e esnobismos, ou a qualquer forma de ortodoxia –, num segundo momento, essa forma de negação e desconstrução parece já diretamente oriunda do encaminhamento mesmo de sua vida e do posicionamento do autor diante da morte. Trata-se aqui de perceber o posicionamento privilegiado de suas últimas obras, como é o caso de *Traumnovelle*. O que Carl Schorske formula em *Pensando com a História*, como “*naturalismo sociológico de Arthur Schnitzler*” ⁸¹ também se apresenta como uma armadilha teórica que indaga sobre o posicionamento e a organicidade social do narrador/autor e sobre o poder que este exerce sobre o leitor. Talvez aí tenhamos ainda muito a pensar sobre sua técnica narrativa, que encontra no monólogo interior (nos textos escritos sob a máscara e a caneta de seus personagens) sua forma mais radical. A técnica narrativa do autor coloca em evidência uma interrogação sobre sua própria posição. Em seus diários é possível encontrar farta matéria deste movimento analítico (que coloca em questão seu próprio posicionamento). Peter Gay debruça-se sobre estes

⁷⁹ Ver especialmente Dumont, Louis. *Homo Aequalis: gênese e plenitude da ideologia econômica*. São Paulo: Editora da Universidade do Sagrado Coração (EDUSC), Bauru, 2000.

⁸⁰ Elias, Norbert. *Mozart: Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

⁸¹ Schorske, Carl. *Pensando com a História: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 200.

escritos demonstrando as relações diretas ou indiretas com as obras teatrais ou romanescas do escritor. Já é sabido que o autor fez das experiências de sua vida fonte primária para sua literatura (fato que levou muitos intérpretes a buscar estas correlações exageradamente). Mas isso talvez valesse de forma mais ou menos explícita para suas primeiras obras. O que parece ser mais interessante observar é como em suas *novelas tardias* esta discussão parece ganhar possibilidades inimagináveis e mais sutis, dificultando este tipo de associação de certa forma rasa, apesar desta ainda se fazer presente (dependendo sempre, é claro, do esforço ou da habilidade do seu intérprete). O que mais importa para nós, no entanto, é perceber como neste segundo momento o sinal aparece invertido, e no lugar daquele sentido de comunidade, formador de sua juventude, é preciso destacar outra posição: o isolamento e a solidão do ser humano que mira a morte. Os posicionamentos da organicidade juvenil e seu senso comunitário e da fase última da vida, na solidão, diante da morte – posicionamentos antagônicos entre si – ecoam um no outro, dialeticamente. Da mesma forma que o teatro e a novela atuam um no outro e jogam dialeticamente, também isso ocorre entre a juventude e a velhice; o carnaval em meio ao povo e o carnaval vivido na solidão: o alegre apocalipse, a glorificação da vida em meio à morte.

A seleção das obras *tardias* de Arthur Schnitzler como espaço privilegiado de observação guarda um julgamento interior: nela podemos encontrar uma forma mais radical e indeterminável de negatividade. Estamos de acordo com as reflexões de Edward Said sobre o *estilo tardio*, expressão tomada de empréstimo de Theodor Adorno em um trecho de ensaio intitulado *O estilo tardio de Beethoven*. Para Said, “o *Beethoven tardio é uma tensão contínua*”⁸². O lugar do *tardio* não se encontra exatamente em uma idade avançada, apesar de estar em relação a esta, mas na posição do sujeito diante da experiência de morte. “(...) *O tardio não pode ir além de si mesmo, não pode se transcender ou elevar, mas apenas aprofundar-se. Aqui não há lugar para a transcendência ou para unidade*”⁸³. Com a noção de *tardio*, Said recupera o sentido de “paisagem fraturada” de Adorno: “a força do *estilo tardio como forma de negatividade*”⁸⁴. Muito mais que uma negatividade orientada contra alguma coisa exterior, esta forma de negatividade indaga sobre si mesmo, sobre sua própria

⁸² Said, Edward. *Estilo Tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 37.

⁸³ Said, Edward. *Estilo Tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 33.

⁸⁴ Said, Edward. *Estilo Tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 32.

organicidade. Ela aprofunda e torna o familiar em estranho. Só a partir do mesmo é que o artista caminha em direção ao diferente, assim como é do próprio conhecimento o caminhar em direção ao desconhecimento. “*O estilo tardio faz parte e, ao mesmo tempo, está à parte do presente*”⁸⁵. Na obra tardia de Schnitzler, o escritor apresenta um conjunto de novelas que radicalizam a relação entre o tempo e o espaço. Sua narrativa apresenta-se como uma encruzilhada, e “*os personagens como uma duração*”⁸⁶. O tempo ganha um corpo. Neste movimento, o teatro invadiu a novela, e talvez a própria subjetividade tenha sido pensada como uma encenação. É nesse momento que a singularidade do autor pula. Sonho e teatro aproximam-se no texto de Schnitzler e isso fica bem claro em *Traumnovelle*. A organicidade social e a juventude invadem o homem que mira a morte. O sujeito, antes de perder-se em si mesmo e em seu silêncio é preenchido pela multidão, num isolamento cosmopolita. E deste sentido diverso e múltiplo, Said reposiciona o seu pensamento junto à Adorno: “*as obras tardias de Beethoven constituem uma forma de exílio*”⁸⁷. As obras tardias de Schnitzler revivem o seu estado de exílio; duplicam a experiência de morte.

8. Metodologia: a linguagem como poder

Em “*Mitos, emblemas e sinais*”, mais precisamente no capítulo “*Sinais: raízes de um paradigma indiciário*”⁸⁸, Carlo Ginzburg inicia um artigo de natureza profundamente metodológica, ou, melhor dizendo, de natureza *superficialmente* metodológica. Aqui, a palavra *superficial*, não trata de avaliar a qualidade da interpretação, mas de trazer o significado da aparência para a compreensão da política, colocando a história como imanência. Isso significa atentarmos a todo sistema de representações e discursos que envolvem e mediam o poder, além de inserir o componente subjetivo na interpretação da narrativa histórica. Todavia, se por um lado estamos questionando a idéia de verdade histórica (ou científica), por outro, o conceito de ideologia não pode ser reduzido à idéia de falsidade. Incorpora-se, assim, ao seu significado de ilusão, o sentido de alusão: a ideologia vai ser pensada como uma

⁸⁵ Said, Edward. *Estilo Tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 44.

⁸⁶ Said, Edward. *Estilo Tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 12.

⁸⁷ Said, Edward. *Estilo Tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 28.

⁸⁸ Carlo Ginzburg. *Mitos, Emblemas e Sinais: morfologia e história*. Companhia das Letras Editora, 1986, São Paulo, p. 143.

dimensão da práxis social – só a partir dela é que podemos acessar a realidade, ainda que de forma incompleta. Para Gisálio Cerqueira Filho:

A aparência social não é algo falso e errado, mas é o modo como o processo social aparece para a consciência direta dos homens. Isso significa que uma ideologia sempre possui uma base real, só que esta base está de ponta-cabeça, é a aparência social.⁸⁹

Na mesma linha, Slavoj Zizek vai dizer, de modo mais incisivo, que “(...) o conceito de ideologia deve ser desvinculado da problemática ‘representativista’: a ideologia nada tem a ver com a ‘ilusão’, com uma representação equivocada e distorcida de seu conteúdo social.”⁹⁰ Por isso o referido autor ainda vai situar a tarefa da crítica da ideologia no discernimento da necessidade oculta, naquilo que se manifesta como mera contingência.

Nesses termos, o processo histórico é pensado como disputa e conflito e as relações de força vão se manifestar na sua própria maneira de narrar, ou seja, na escolha (interessada) de um ponto de vista hegemônico que será sempre uma parte, e não a totalidade, da realidade. Sendo assim, o entendimento da história como linearidade de datas e acontecimentos factuais que se sucedem no passado representa *uma* das possibilidades de compreensão da história, não podendo ser confundida com a totalidade (ou metonímia para a história em si). O sentido clínico da *metodologia indiciária* sugerido por Ginzburg assume a multiplicidade da história, enquanto possibilidades de narrativa em disputa política. A designação “metodologia indiciária” está sendo aplicada aqui no sentido dado à discussão metodológica do campo dos estudos semióticos. De fato, trata-se de um procedimento metodológico referido às práticas de dedução e abdução, tendo em vista a interpretação de indícios, pistas e sintomas. Para os casos de análise da produção textual (como é o caso de nossa dimensão empírica: a obra de Schnitzler), as metáforas e metonímias devem ser tomadas como indícios passíveis de interpretação.

A multiplicidade do entendimento da história é, em si, multiplicidade da própria história. Este sentido *supérfluo* – porque sempre fluindo na superfície – atua como

⁸⁹ Cerqueira Filho, Gisálio. *Marx e a Ideologia*. In Konder, Leandro, Figueiredo, Eurico de Lima & Cerqueira Filho, Gisálio (organizadores). *Por que Marx?* Rio de Janeiro: Editora Graal, 1983, p. 117.

⁹⁰ Zizek, Slavoj (organizador). *Um Mapa da Ideologia*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1996, p. 11.

metáfora da linguagem. O sentido clínico da metodologia indiciária não pensa a verdade universal do objeto; não se inscreve na fantasia do seu controle, nem em uma ontologia da regularidade e causalidade do acontecer social. Antes, assume o lugar de quem vê e está falando e o próprio entendimento de quem vê faz parte do objeto. Para Ginzburg, “*Deus está no particular*”, como precisa no intróito de seu referido texto, se valendo da citação de Warburg. E vai ser na *superficialidade do particular* que se situará o profundo do universal. Ao discorrer sobre o método de Giovanni Morelli, ainda hoje muito conhecido entre os historiadores da arte, sua preocupação está precisamente em capturar o sentido do *particular*. Então, vai dizer:

Os museus, dizia Morelli, estão cheios de quadros atribuídos de maneira incorreta. Mas devolver cada quadro ao seu autor é difícil: muitíssimas vezes encontramos frente a obras não-assinadas, talvez repintadas ou em um mau estado de conservação. Nestas condições, é indispensável poder distinguir os originais das cópias. Para tanto, porém (dizia Morelli), é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros: os olhos erguidos para o céu dos personagens de Perugino, o sorriso dos de Leonardo, e assim por diante. Pelo contrário, é necessário observar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que ele pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés. Dessa forma, Morelli descobriu, e escrupulosamente catalogou, a forma de orelha própria de Boticelli, a de Comè Tura e assim por diante. Com esse método propôs dezenas e dezenas de novas atribuições em alguns dos principais museus da Europa.⁹¹

O que importa para nós, nesta rápida passagem por Morelli através de Ginzburg, está na descoberta, para o caso e problema específico, do lugar onde encontrar o particular, isso que transborda da caldeira das massificações sociais e sugere a sua singularidade num movimento de diferença. Trata-se precisamente da procura do lugar onde podemos capturar uma contra-narrativa; isso que atua em contraste com a realidade naturalizada e reescreve a história como outra possibilidade. E assim, neste contraste, poderemos ver os múltiplos lados da vida social e suas relações de poder – e dessa diferenciação ser também possível reinventar caminhos e sugerir alternativas. Não por acaso, na seqüência do referido artigo, a aproximação com o personagem Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, traz um sentido não menos *supérfluo* da práxis do detetive na procura de pistas e provas que constituem a possibilidade interpretativa (ou narrativa) do caso investigado. O paralelo é preciso. Mas Ginzburg não pára aí.

⁹¹ Carlo Ginzburg. *Mitos, Emblemas e Sinais: morfologia e história*. Companhia das Letras Editora, 1986, São Paulo, p. 144.

Também vai ser no rastreamento das influências dos ensaios de Morelli que encontraremos um poderoso afluente deste grande rio que compõe o arranjo clínico da Psicanálise – Freud leu e escreveu sobre Morelli. Ginzburg encontrará um singular comum nos procedimentos de Morelli, Conan Doyle e Freud. “*Um paradigma fundado justamente na semiótica*”, como ele mesmo conclui. O médico, o historiador, o detetive, o crítico, o artista, o político, todos se confundem no conhecimento histórico conjuntural, na construção da alteridade e da própria identidade singular, onde o direto é indireto, mediado na linguagem, e por isso, todos se encontram na *superfície* da aparência – e o mundo é dos efeitos através do sintoma, da pista, do indício, do erro, do deslize, do imprevisto, do particular e da singularidade.

A literatura de Schnitzler situa-se na compreensão de uma particularidade ou movimento de diferença. Sua obra produz um efeito de dissecação da cultura burguesa na procura daquilo que poderíamos compreender como sua singularidade ou diferenciação. Para ficarmos com uma imagem mais aterrorizante (bem a gosto da própria narrativa do autor), talvez seja justamente uma “autópsia em vida” o que o Schnitzler realiza em suas novelas. O significado da crise política pode trazer, assim, uma possibilidade de entendimento desta singularidade. Suas novelas trazem este exercício clínico contínuo de procura e delimitação das particularidades deste modo de ser – *ethos* – da cultura burguesa vienense que, se por um lado, fazia-se dominante, hegemônica, próspera e renovada, por outro, acenava para profundas e crescentes contradições sociais que despertavam muito sofrimento humano e mergulhava a sociedade num estado de mal estar constante⁹². A subjetividade e o sofrimento humano vão aparecer em sua obra como este lugar de particularidade que vocaliza o significado macro-político da crise. Vai ser através do sofrimento humano em suas situações limites que Schnitzler adentrará pelos inúmeros temas de sua época. Podemos dizer, para manter o paralelo de conceitos, que, em sua literatura, o sofrimento humano – *pathos* – vai ser característica marcante e fundadora do próprio *ethos* social burguês. Não deixando de compreender o *pathos* como fundador de todo processo de socialização, aqui queremos frisar o sentido de excesso (de poder) em que este se inscreve. A pulverização e a fragmentação do sujeito na crítica à racionalidade iluminista e

⁹² Freud, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. Rio de Janeiro: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, volume XXI, Tradução de Jaime Salomão, Editora Imago, 1974, p. 75-279.

predominantemente cartesiana, assim como a representação do corpo humano através da imagem do corpo trágico metamorfoseado, traduzem o significado da diversidade e da pluralidade enquanto ferramenta crítica para a análise da cultura e das relações de poder. Se por um lado, o sofrimento humano seria resultado do excesso de uma cultura que se afirmava e se forjava com os olhos buscando a eternidade e a elevação; por outro, o próprio sofrimento humano trazia em si a experiência da morte e a certeza do seu encontro, especialmente para aqueles que viviam em constante fuga e anestesia. Para Schnitzler, não há dor maior que não sentir dor nenhuma. Neste sentido, o sofrimento humano atua como resposta ao excesso (de violência) e ganha um sentido crítico fundamental.

Peter Gay relata que, em agosto de 1883, Freud escreveu para sua noiva, Marta Bernays, a respeito de um comentário que ela fizera sobre operários ruidosos que visitavam uma feira de amostras em Hamburgo.

“Pode-se demonstrar”, disse ele, “que o ‘povo’ é bastante diferente de nós na forma como julga, acredita, espera e trabalha. Existe uma psicologia do homem comum que difere sobremaneira da nossa”. A ‘ralé’, acrescentou ele, “dá asas a seus sentimentos com uma espontaneidade e agudeza que os burgueses instruídos aprenderam a controlar. Por que motivo, nós burgueses, não nos embriagamos?”, perguntava Freud retoricamente. “Por que o descrédito e o desconforto de uma ressaca nos trazem maior sofrimento do que o prazer da bebida? Por que não nos apaixonamos por uma pessoa nova a cada mês? Por que cada separação estraçalha uma parte de nosso coração?”⁹³

Ainda Peter Gay:

O texto é extremamente revelador. Assegura aos sentimentos – e à psicologia, que é o estudo profissional dos sentimentos – um lugar na procura da classe-média vitoriana. O caráter burguês, propõe ele, constrói-se em grande parte por meio de proibições, de coisas que a classe média não deve fazer e de palavras que não é permitido dizer.⁹⁴

Nas palavras escritas acima, o sofrimento humano aparece como lugar constitutivo da singularidade e particularidade da cultura burguesa, lugar de

⁹³ Gay, Peter. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe-média: 1815 – 1914*. São Paulo: Companhia das Letras Editora, 2002, p. 48.

⁹⁴ Gay, Peter. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe-média: 1815 – 1914*. São Paulo: Companhia das Letras Editora, 2002, p. 48.

diferenciação por onde podemos mirar um caminho de encontro com a totalidade. Entretanto, devemos fugir do entendimento determinista das metodologias científicas ainda muito preocupadas em fixar a causalidade dos fenômenos sociais e políticos. Isso porque não podemos compreender o significado histórico, político e social desta singularidade sem entendê-la como expressão de uma rede de variáveis correlacionadas. Não se trata de acreditar que Schnitzler e a sua temporalidade tenham inventado o sofrimento humano, que de fato sempre existiu, mas compreendê-lo conceitualmente enquanto um fenômeno político, social e cultural mais amplo, traduzindo-o num *excesso*, numa característica específica. Seguindo as palavras de Peter Gay, este excesso (de poder) responde a uma formação social baseada em grande parte por meio de proibições e censuras (ou seja, de poder e submissão), “*de coisas que a classe média não deve fazer e de palavras que não é permitido dizer.*” O caráter político de tal afirmação sustenta a *linguagem como lugar de poder* e o sofrimento psíquico como porta de entrada para uma reflexão política.

Por um lado, cabe compreender, então, quais palavras ou ações eram proibidas naquela época – palavras e ações que podemos encontrar através dos personagens de Arthur Schnitzler e que motivaram tanto repúdio e incômodo. Talvez possamos, assim, enxergar os momentos de embate em que os conflitos sociais em curso apresentavam-se de forma mais ou menos objetiva. Por outro lado, cabe compreender também os momentos em que estes conflitos são sublimados ou reprimidos, devido às relações assimétricas de poder, e como estes são caracterizados através dos personagens e das narrativas do autor. O estudo da linguagem como lugar de poder nos impele para uma reflexão política sobre a cultura, bem como um mergulho na reflexão teórica sobre a análise da ideologia, onde o sofrimento humano (*pathos*) deve ser compreendido como manifestação e indício da violência política que o próprio sujeito exerce contra si mesmo – aquilo que Pierre Legendre asperamente afirma na abertura de seu *Amor do Censor: ensaio sobre a ordem dogmática*: “(...) *trata-se de observar como se propaga a submissão, que se torna desejo de submissão, quando a grande obra do Poder consiste em fazer-se amar.*”⁹⁵ Isso porque a violência simbólica naturaliza a violência física. Obliterando o agente da violência, ele parece invisível; estamos falando do poder orientado pelo sujeito contra si mesmo, um poder auto-vestido. Para Bourdieu, é

⁹⁵ Legendre, Pierre. *O Amor do Censor: ensaio sobre a ordem dogmática*. Rio de Janeiro: Oculca Editora 1974, p. 7.

necessário saber descobrir onde a violência simbólica se deixa ver menos. Quanto mais completamente ignorada, mais ela estará presente: “o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que *lhes* estão sujeitos ou mesmo que o exercem”⁹⁶. Para o sociólogo, a homologia de estruturas entre o campo de produção ideológica e o campo da luta de classes realiza-se num processo automático (espontâneo) de formas *eufemizadas*.

(...) é na correspondência de estrutura a estrutura que se realiza a função propriamente ideológica do discurso dominante, intermediário estruturado e estruturante que tende a impor a apreensão da ordem estabelecida como natural (ortodoxia) por meio da imposição mascarada (logo, ignorada como tal) de sistemas de classificação e de estruturas mentais objetivamente ajustadas às estruturas sociais.⁹⁷

Nestes termos, aprofundamos ainda mais os desdobramentos que trazem o caráter eminentemente político do significado imperativo de *entrar em acordo*. O confronto político inicia dentro do sujeito, contra si mesmo. Nas palavras de Bourdieu, o discurso dominante impõe a apreensão da ordem estabelecida como natural (ortodoxia) por meio da *imposição mascarada*. Por outro lado, o desacordo desmonta as falsas evidências da ortodoxia – em sua “*restauração fictícia da doxa*” –, desmanchando a naturalidade do discurso dominante, expondo a sua dimensão fictícia, sua verdade, seu arbítrio e seus interesses. Busca por reconhecimento, entrar em acordo, a luta política apresenta-se na luta simbólica, na transmutação das diferentes espécies de capital político em capital simbólico: estamos Tateando aquele movimento que Bourdieu chamou de “ignorar-reconhecer” (*méconnaître-reconnaître*).

O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder: só se pode passar para além da alternativa dos modelos enérgicos que descrevem as relações sociais como relações de força e dos modelos cibernéticos que fazem dela relações de comunicação, na condição de se descreverem as leis de transformação que regem a transmutação das diferentes espécies de capital em capital simbólico e, em especial, o trabalho de dissimulação e de transfiguração (numa palavra, *eufemização*) que garante uma verdadeira transubstanciação das relações de força fazendo ignorar-reconhecer (*méconnaître-reconnaître*) a

⁹⁶ Bourdieu, Pierre. *O poder Simbólico*. Coleção Memória e Sociedade. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1989, pp. 7 e 8.

⁹⁷ Bourdieu, Pierre. *O poder Simbólico*. Coleção Memória e Sociedade. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1989, p. 14.

violência que elas encerram objetivamente e transformando-as assim em poder simbólico, capaz de produzir efeitos reais sem dispêndio aparente de energia.

A destruição deste poder de imposição simbólico radicado no desconhecimento supõe a *tomada de consciência* do arbítrio, quer dizer, a revelação da verdade objetiva e o aniquilamento da crença: é na medida que o discurso heterodoxo destrói as falsas evidências da ortodoxia, restauração fictícia da *doxa*, e lhe neutraliza o poder de desmobilização, que ele encerra um poder simbólico de mobilização e de subversão, poder de tornar atual o poder potencial das classes dominadas.⁹⁸

9. Cordialidade em Viena

O radical “cor” (da qual deriva a palavra coração e também a palavra acordo) já é velho conhecido de nossa cultura política. O uso que Sérgio Buarque de Holanda faz da expressão “homem cordial” reposiciona a ideologia do favor para o foco de nossa análise, situando, numa “aproximação imperial”, dentro do plano da particularização e apropriação das idéias liberais, a necessidade e a atualidade de se pensar o texto de Arthur Schnitzler desde um ponto de vista que não deixa de ser brasileiro e latino-americano. Ideologia do favor: isso que poderia ser “tão nosso” pode ser observável na “Viena de sonho”, em *Traumnovelle*. A máscara da cordialidade é a repetição e o sintoma da (in)fidelidade que pulula em toda a novela. Também temos da palavra *pathos* o derivativo de paixão. A cordialidade apresenta-se como negação da solidão e do sofrimento humano; é o pólo oposto do mesmo que se repete. Vale a colocação que teremos que fazer sobre toda uma lógica de favores que mediatizam as relações assimétricas de poder entre os personagens de Schnitzler; especialmente diante da questão de gênero e suas reflexões sobre a condição feminina (possivelmente o lugar mais crítico e de maior interesse do autor). Para todos os efeitos, o sofrimento humano (Eros e Tânatos) conjurado pela obra de Schnitzler entra em conflito com a docilidade e a morosidade do Brasil de Sergio Buarque; quer dizer, da Áustria do Imperador Francisco José I. Aqui, olhar para o Outro aparentemente tão distante procura o sentido antropológico do encontro com nós mesmos, com nossa própria realidade social – ou como sugere Alejo Carpentier: “às vezes é preciso afastar-se das coisas, por um mar no meio, para ver as coisas de perto”⁹⁹. Do ponto de vista de uma análise sobre a ação

⁹⁸ Bourdieu, Pierre. *O poder Simbólico*. Coleção Memória e Sociedade. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1989, p. 15.

⁹⁹ Carpentier, Alejo. *Concerto Barroco*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008, pág. 77.

política, para aqueles que vivem diante da opressão e angústia de entrar em acordo, também a queda de um fio de cabelo incita o terror e a possibilidade de desacordo. Esta dimensão lingüística é constitutiva da necessidade de assimilação cultural que vai fazer de Viena um grande baile de máscaras. Por isso devemos valorizar a capacidade do texto de Schnitzler em questionar o espelho de prosperidade do Ocidente ¹⁰⁰. Para Schorske, este lugar de particularidade e diferença estaria precisamente na “cultura dos sentimentos” e como esta se apresentou como possibilidade desconstrutiva.

Para nós, importa mais a evolução da cultura estética da burguesia cultivada a partir da metade do século. Foi dela que se originou a receptividade à vida artística, por toda uma classe, e, ao mesmo tempo, no nível individual, a sensibilidade a estados psíquicos. No início do século XX, à cultura moralista corrente da burguesia européia se sobrepôs, na Áustria, uma *Gefühlkultur* (cultura dos sentimentos) que a minou com o seu amoralismo. ¹⁰¹

A linguagem como poder reposiciona a importância da literatura de Schnitzler e a sintoniza com os debates filosóficos que são característicos do século XX até os dias de hoje. Coincidindo com as reflexões de Michel Foucault e sua micro-física do poder ¹⁰², refletir sobre Arthur Schnitzler oferece-nos um painel das subjetividades e ideologias que compunham a formação da mentalidade e cultura política burguesa do final do século XIX. Podemos enxergar em sua obra um processo quase visceral de embate, justaposição, confronto e reunião de idéias e sentimentos diferentes, às vezes até antagônicos. O olhar clínico do autor reúne, em sua lente de aumento, o micro com o macro político e social. Este embate entre idéias e sentimentos, todavia, nem sempre se apresenta de forma teleológica ou mesmo consciente, como poderíamos imaginar. A passagem à modernidade vienense, inscrita hegemonicamente na via prussiana (e sua modernização conservadora), se apresenta como possibilidade para pensarmos sobre os signos e ambientes político-ideológicos que carregam e transportam para o futuro afetos, modos de ser, tradições políticas e interesses, estes referidos diretamente ao já considerado “velho” mundo. A compreensão deste movimento explicitamente contraditório sempre foi um problema para a racionalidade iluminista que, em meio a tanta sede de saber e iluminar, buscou a própria cegueira e escuridão. Esta racionalidade não tivera as condições históricas suficientes para desenvolver e projetar uma crítica do

¹⁰⁰ Referência ao livro de Morse, Richard M. *Espelho do Próspero: cultura e idéias nas Américas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

¹⁰¹ Shorske, Carl, *Op. Cit.*, p. 28.

¹⁰² Foucault, Michel. *A Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1979.

moralismo político burguês e suas novas formas de sacralização política com a intensidade que a Viena do final do oitocentos pode, pois não vivenciara a situação política particular que orientou a passagem à modernidade da capital austríaca. Não vivenciara, da forma como Viena vivenciou, o absolutismo característico da totalização da razão e da soberania estatal e suas correlativas idealizações de substância étnica ou religiosa – seja na crença biológica ou na crença cultural/lingüística. Não soubera enxergar nas experiências mais íntimas referidas à constituição da subjetividade e na conformação do indivíduo através da sensibilidade romântica (característica do liberalismo vitoriano); assim como na correspondente naturalização sensitiva da moral familiar, da autoridade paterna, dos laços de parentesco e amorosos – e das experiências da primeira infância da “velha casa” (*old house*) de Walter Pater ¹⁰³ - como lugar de repetição do mesmo medo constitutivo a desaguar no mundo da sacralidade política. O mesmo medo de Deus constitutivo do pensamento hobbesiano, que dava substrato a razão natural e a legitimação do monstro marinho Leviatã, que seria expurgado pela jura ou promessa de amor e fidelidade; o mesmo medo de Deus que veria a deslizar através da mão invisível de Adam Smith na busca de um mercado perfeito ¹⁰⁴ e também na soberania e legitimação da *comumwealth* inglesa (a câmara dos lordes) no texto de Locke. A iluminação da racionalidade burguesa opunha de forma aparentemente linear o novo e o velho, política e religião, público e privado, Estado e sociedade, razão e emoção, natural e artificial, sujeito e objeto, espírito e corpo, civilização e barbárie. Não obstante, não conseguiu perceber como todas estas oposições poderiam estar imbricadas umas nas outras. Talvez, tenha sido justamente a forma característica como estas se acasalaram na Viena do final do XIX que permitiu justamente a compreensão deste fenômeno e, evidentemente, a possibilidade de construção de ferramentas que possibilitassem a sua percepção (maneiras de perceber como o “velho” continua se

¹⁰³ O inglês Walter Pater deve ser pensado como ícone do conservadorismo romântico vitoriano. A referência aqui é ao texto do autor intitulado *The child in the house* (1878) que fascinou e produziu influência em Gilberto Freyre, como observa Maria Pallares Burke. Ver: Pallares Burke, Maria Lucia Garcia. *Gilberto Freyre na Inglaterra: uma história de amor*. Artigo publicado em janeiro de 1997 na Biblioteca Virtual Gilberto Freyre. Ver também: Pallares Burke, Maria Lucia Garcia. *Gilberto Freyre: um vitoriano nos trópicos*. Editora Unesp, São Paulo, 2005. Uma análise indiciária este texto de Walter Pater pode ser encontrada em Cerqueira Filho, Gisálio e Neder Cerqueira, Marcelo. *Apetite pelo Sagrado*. III Congresso de Psicopatologia Fundamental e IX Congresso Brasileiro de Psicopatologia Fundamental. Universidade Federal Fluminense: setembro de 2008.

¹⁰⁴ A expressão “mercado perfeito” foi estudada, entre outros, por Ricardo Gaulia Borrmann a partir do mapeamento da idéia de mercado perfeito e de príncipe perfeito no pensamento econômico clássico e na teoria política moderna. Segundo o autor: “o mercado perfeito supõe a existência de um príncipe perfeito”. Ver: Borrmann, Ricardo Gaulia. Defesa da Dissertação de Mestrado. *Tal Mercado Tal Príncipe: O Paradigma da Perfeição na Economia Política Burguesa*. Orientador Gisálio Cerqueira Filho. Niterói: PPGCP-UFF, realizada em março de 2009.

arrastando e reproduzindo-se em meio ao “novo”, ou ainda, como a “barbárie” reproduz-se no interior da “civilização”). Mais que um indício ou uma resposta necessária, encaminhou-se através destas ferramentas uma crítica da sociedade. Acreditamos ser possível situar a literatura de Schnitzler através deste contra-fluxo. Por isso, a intimidade familiar e as relações amorosas vão aparecer em sua obra como este espaço básico de poder e fermentação da cultura política, lugar que serviu de transporte de afetos e sentimentos autoritários para o interior da formação da “nova família” burguesa – mirando o padrão de organização burguês pela família nuclear moderna, como se dá em *Traumnovelle*; e especialmente diante da educação dos sentidos ensejado pela sensibilidade romântica. As relações familiares apareceram na sua obra como lugar de conflito e disputa política constitutivo da modernidade. A família vitoriana apresentou-se como espaço fundador da cultura política burguesa; o núcleo duro do conservadorismo inscrito na sociedade moderna.

Estamos atentos, assim, para os efeitos de permanência de longa duração que, através de seus “novos” modos de ser e se representar, continuam reverberando e condicionando a ação política. Não há sentido na abordagem teórica e metodológica da micro-história sem a contemplação da longa duração; não há sentido no movimento da diferença, sem a semelhança. Paternalismo, autoritarismo, ideologia do favor, misoginia, racismo, “puritanismo” jurídico-político, fundamentalismo religioso e xenofobia confundem-se na apropriação e particularização do liberalismo na Áustria (enquanto pensamento político e ideologia dominante do centro de poder ocidental).

Temos que ter em conta a dimensão microfísica do poder que o autor orienta em sua literatura. Não existe possibilidade de questionamento da ideologia do favor e da cordialidade sem enxergar os laços familiares, pessoais e amorosos como lugar de poder e conflito. Em *Traumnovelle*, o conflito básico que atravessa toda a novela realiza-se entre o casal Fridolin e Albertine.

Não obstante, como quer que se sentisse naquele momento – e quaisquer que fossem as decisões que tomaria nas horas seguintes – , o que lhe impunha naquele instante com premência era, ao menos por algum tempo, refugiar-se no sono e no esquecimento. Dormira até mesmo na noite que se seguira à morte da mãe, dormira profundo e imperturbado por sonhos – porque não lograria fazê-lo também naquela noite? Deitou-se ao lado de Albertine, que parecia já haver

dormido. Uma espada entre nós, pensou outra vez: como inimigos mortais, aqui jazemos nós, um ao lado do outro. Mas eram apenas palavras.¹⁰⁵

A ambigüidade constitutiva da narrativa de Schnitzler que viemos discutindo até então se apresenta de forma exemplar em *Traumnovelle*. Trata-se precisamente em observar como a caracterização da crise de seus personagens pode oferecer, ao mesmo tempo, conformação/vulnerabilidade e ruptura/crítica com o excesso de poder constitutivo de sua temporalidade. Esta ambigüidade traduz um constante estado de tensão e sofrimento. À força explicitamente desconstrutiva ajunta-se outra, que pela exacerbação da própria desconstrução, oferece uma possibilidade construtiva – e este jogo de força entre a crise e a crítica nós podemos compreender como característica fundamental de sua obra. A *Juventude de Viena*, quase toda ela formada por jovens artistas e profissionais liberais representantes da cultura da classe-média burguesa e freqüentadores dos cafés vienenses; quase toda ela inscrita na justaposição da cultura judaica com uma Áustria profundamente católica; quase toda ela composta por imigrantes, forasteiros de múltiplas nacionalidades e regiões do decadente Império e, assim sendo, feita por “vienenses de formação”; quase toda ela inscrita no (des)acordo das idéias liberais com um mundo social e subjetivo predominantemente condicionado como bastião católico do Sacro Império contra a expansão bonapartista da Revolução Francesa; quase toda ela duvidosa ou receosa sobre os encaminhamentos pan-germanistas, do sionismo, bem como do crescente anti-semitismo, soube enxergar, em meio ao apocalipse/aurora do “velho mundo” feudal e a aurora/apocalipse do “novo mundo” burguês, um estranho estado anestésico de prolongamento e continuidade. Esta “continuidade anestésica” nós podemos situar na própria narrativa de Schnitzler e como este manipula o constante “emparedamento” de seus personagens.

10. O Breve Romance do Sonho, enfim

A narrativa de *Traumnovelle* assemelha-se a um daqueles sonhos em que não conseguimos despertar. Parece claro o interesse do autor na tipificação de personagens que acreditam cegamente na própria maneira de representar a vida, para, enfim, através da crise existencial e do sofrimento psíquico (*pathos*), levá-los à dúvida e ao

¹⁰⁵ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 85.

questionamento de suas ações, de si mesmos (questionamento da sua própria fé). Este encaminhamento pode ser situado em vários momentos da narrativa a partir da trajetória noturna do personagem Fridolin. Vale observarmos, sem muito pudor, a caracterização deste típico representante da burguesia vienense, profissional bem-sucedido, que vive com sua família uma vida feliz e ordenada. Schnitzler coloca o dedo na ferida quando observa no interior do padrão da moderna família nuclear e das idéias racionalmente coerentes e moralmente bem intencionadas da busca por felicidade e realização individual, uma mesma busca por eternidade, conforto e segurança; um mesmo medo da morte constitutivo da submissão teológica e “encantada” que era estranhamente anunciada pelo conjunto de modernizações antropológicas como “coisas do passado”. Todavia o espelho de prosperidade, felicidade e perfectibilidade apresentado na superfície de seus personagens é desmistificado a partir de seus conflitos subjetivos. Todos os elementos que moralmente traduzem a vida deste indivíduo senhor de si são relativizados. Em *Traumnovelle*, o conflito que vocaliza a desestabilização da linearidade e da anestesia do personagem está na sua crença de fidelidade e na fantasia de pureza. O sentimento de ciúme desperta a crise existencial de Fridolin a partir do momento em que, em uma conversa noturna após um baile de carnaval com sua esposa, Albertine coloca o seu desejo de forma mais diretiva, rompendo com a máscara da cordialidade, sugerindo a possibilidade (inconcebível para Fridolin) de ter desejado ou desejar outro homem. A colocação da condição feminina, em seu significado mais amplo, iniciará o movimento de questionamento da realidade idealizada de Fridolin. Julgando-se ferido em sua honra, o personagem aparentemente seguro e estável é conduzido, assim, pela sua vulnerabilidade e temor. Ao colocar em questão a jura de amor e a fidelidade de sua esposa, Fridolin duvida de Deus e de si mesmo. O sentimento de traição (independente de ter sido ou não traído) se alastra para todos os lugares. Como o narrador situa na história, “(...) desde a conversa noturna com Albertine, ele se afastava cada vez mais do território familiar da sua existência rumo a um outro mundo qualquer, distante e estranho.”¹⁰⁶

Nota-se, nas palavras do narrador, os dois ambientes opostos que oprimem sua consciência: a idéia de “*território familiar*” e “*mundo qualquer, distante e estranho*”. Desde a conversa noturna com Albertine, Fridolin caminha em direção ao seu “*exílio*” e

¹⁰⁶ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 37.

todas as experiências vivenciadas pelo personagem irão aprofundar ainda mais o seu terrível medo de morrer e amar (ao mesmo tempo em que este estará cada vez mais próximo e desejante do amor e da morte). Devemos compreender a dimensão política sublinhada no uso destas expressões. As palavras “território” e “estranho” implicam um conjunto mais complexo de representações que, através da subjetividade do personagem, reúnem-se em sucessivos efeitos de significação (seja pelo sentido da nacionalidade e seus desenlaces racistas e xenófobos ou pelo próprio conceito de alienação – *alien + nation* – constitutiva das lutas simbólicas). Investindo nos dualismos eu/outro ou familiar/estranho, uma mesma fundamentação sacralizada da política repete o problema, assim como a verdade repete a mentira (e a fidelidade repete a infidelidade, ou a tradição repete a traição) fazendo ecoar algo não muito distante do pólo amigo/inimigo que daria fundamento ao pensamento político nazista de Carl Schmit – tão em voga hoje em dia – e que seria promulgado pela política norte-americana contra o “terrorismo” na Guerra contra o Iraque ¹⁰⁷.

O constante estado de tensão e instabilidade, característico da narrativa do autor, pode ser compreendido através do *jogo de contrastes* que o conflito entre os signos *familiar* e *estranho* orienta. Podemos situar este *jogo de contrastes* também na oposição/contraposição entre alguns de seus personagens ou através do relato de situações dramáticas contrastantes. O narrador, na sua maneira aparentemente imparcial de falar, induz o leitor para uma direção, ao mesmo tempo em que parece surpreender a toda hora em um sentido desconhecido. A narrativa de *Traumnovelle* permanece em constante alerta onde a qualquer instante alguma coisa pode acontecer. Por isso a sensação de suspense e mistério. Despertando inquietação, angústia e certa curiosidade trágica no leitor, a ficção de Schnitzler assemelha-se a uma mola esticada que acumula força e sugere o conflito de forma sempre latente. Tudo parece estar por um fio. A tensão entre significados opostos e contraditórios aponta geralmente para uma resolução radical ou para uma necessidade de mudança e transformação (muitas vezes decepcionada por um desenlace mais dramático e irônico do que exatamente trágico). Seus personagens caminham em direção a este desconhecido inaudito e talvez seja por

¹⁰⁷ Ver a conferência “Medo, Reverência e Terror: reler Hobbes hoje”, de Carlo Ginzburg, proferida em 2006, na Universidade Federal Fluminense (UFF). Carlo Ginzburg. *Medo, Reverência e Terror: reler Hobbes Hoje*, conferência pronunciada 18/09/2006, sob os auspícios do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Brasil, por iniciativa da Prof^a Gizlene Neder. Tradução de Luiz Fernando Franco.

isso a constante sensação de medo. Stanley Kubrick situa *Eyes Wide Shut* como uma história sobre o medo. Este *jogo de contrastes* representa o conflito na sua dimensão subjetiva e inter-relacional, onde a fantasia confunde-se com a realidade de forma exemplar. O narrador de *Traumnovelle* situa-se na intercessão entre o mundo interior e o mundo exterior de seus personagens e transita livremente por ambos os mundos, sem pedir passagem à porta da consciência. Não é de se estranhar a terrível sensação de subordinação ao desconhecido que podemos experimentar diante do contato com a sua narrativa. O leitor de *Traumnovelle* é carregado e sutilmente manipulado pelo narrador, como mais um de seus personagens, e, desta forma, é levado a experimentar as mesmas sensações inesperadas que seus personagens experimentam, como se tudo fosse realmente um sonho. Mesmo para os leitores mais atentos (ou desatentos), o envolvimento e a entrega são quase inevitáveis. Não há possibilidade de ler *Traumnovelle* sem a estranha sensação de esquecimento (esquecimento de si). Neste movimento de desconhecimento e busca de cegueira, o autor coloca em evidência o uso da linguagem como poder. A referência é mais uma vez edipiana e talvez seja realmente preciso arrancar os olhos para ver melhor, tal como aconteceu com o rei de Tebas. Por isso a tradução do filme norte-americano para o português com o título *De olhos Bem Fechados* não reflete a intenção original do diretor. A expressão *eyes wide shut* contempla sinteticamente ambigüidade e ambivalência constitutiva de *Traumnovelle*¹⁰⁸. Trata-se de perceber como, ao mesmo tempo, os olhos bem abertos podem levar à perda da visão; ou ainda, como os olhos bem fechados podem ver melhor. Estamos na esteira da *dialética do esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer¹⁰⁹.

O *jogo de contrastes* enquanto expressão que pode ajudar a compreender o constante estado de tensão e instabilidade, característico da narrativa de Schnitzler, vai

¹⁰⁸ A palavra *wide*, na maioria das acepções em inglês, é um adjetivo ou um advérbio (mesmo que *widely*). Quando advérbio, *wide* significa *to the full extent*, segundo Oxford, ou algo como "totalmente", na tradução livre. Assim, utiliza-se *wide awake* (totalmente acordado) ou *wide open* (totalmente acordado). Por metáfora, esse advérbio significa também intensidade. *Wide intelligent*, por exemplo, seria melhor traduzido como "bem inteligente", ao invés de "totalmente inteligente", já que ninguém é inteligente pela metade. Por isso, traduzir *wide shut* como "totalmente fechado" ou "bem fechado" está correto. Mas essa tradução literal perde o trocadilho. Como adjetivo, as acepções de *wide* incluem "maior do que o tamanho médio" ou "aberto totalmente". Como adjetivo, sua tradução mais usada no português é amplo. Agora, como alguma coisa pode estar ou ser "amplamente fechada"? Ou "aberto totalmente" e fechado ao mesmo tempo? Esta pergunta colocada por Kubrick é também a pergunta colocada por Schnitzler, em *Traumnovelle*. O interesse do uso da palavra *wide* (amplo) está em criar contraste e estranhamento com a palavra *shut* (fechado).

¹⁰⁹ Adorno, Theodor e Horkheimer, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

introduzir a *Traumnovelle*. Logo no primeiro parágrafo do romance, o narrador situa o leitor no seio da vida privada dos personagens principais: o casal Fridolin e Albertine. Ambos ao pé da cama de sua filha, eles colocam-na cuidadosamente para dormir, se entreolham, se beijam e sorriem com certa cumplicidade, enquanto o esperado ritual de leitura inicia-se na voz do Fridolin. A governanta ainda lembra a menina de dar boa noite aos queridos pais. Logo ela pegaria no sono e se entregaria submersa na história de um Príncipe Amgiad e seus vinte quatro escravos bronzeados que remavam em direção ao palácio do califa. O príncipe, envolto em seu manto purpúreo jazia sozinho no convés sob o azul-escuro do céu salpicado de estrelas. O pai beija-lhe os cabelos loiros e fecha o livro. Uma linda família vienense, para não dizer, uma linda cena natalina, onde a neve também poderia cintilar no vidro da janela. Pois logo quando o casal volta ao quarto, reinicia-se a conversa e as angústias sobre o baile de máscaras da noite passada. A conversa realiza um movimento quase contrário à cena introdutória, onde a segurança, o controle e a idealização da representação familiar deixam de existir, dando espaço para uma situação radicalmente oposta, inconstante, incontrolável e eruptiva.

Perguntas **inocentes**, mas perscrutadoras, respostas **astuciosas** e **ambíguas** eram trocadas; a nenhum dos dois escapava que o outro não fazia uso de toda **honestidade**, de modo que ambos se sentiam dispostos a pequenas **vinganças**. Exageravam a **atração** que sobre eles haviam exercido os **desconhecidos** parceiros de **baile**, **zombavam** da **reação ciumenta** que o outro deixava **transparecer**, **negando** a sua própria. E, no entanto, da charla ligeira acerca da **aventura** insignificante da **noite** anterior, **mergulharam** ambos numa **conversa** mais séria sobre **desejos ocultos**, quase **insuspeitos** que, mesmo **nas almas mais puras e cristalinas**, logram produzir **turbilhões perigosos e sombrios**; falavam das **regiões secretas** pelas quais pouco ou nada ansiavam e para onde, não obstante, **o incompreensível vento do destino** poderia, ainda que apenas em **sonho**, **arrastá-los**. Afinal, por mais que **pertencessem um ao outro** no que **sentiam e pensavam**, sabiam que, não pela primeira vez, um **hálito de aventura, liberdade e perigo** os tocara na noite anterior; **temerosos, atormentando-se em curiosidade silente**, buscavam **arrancar confissões** um do outro, e, aproximando-se **amedrontados**, procuravam em si próprios por algum fato, indiferente que fosse, por alguma **experiência**, ainda que sem importância, que pudesse **dar expressão ao inexprimível**, e cuja **sincera confissão** porventura os **libertasse** de uma **tensão** e uma **desconfiança** que, pouco a pouco, começava a fazer-se **insuportável**. [Grifos nossos].¹¹⁰

¹¹⁰ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 9 e 10.

Assinalamos algumas expressões que formam o texto. Isoladamente, podem não significar muita coisa. Porém, reunidas, trazem uma atmosfera que em muito traduz o estado de tensão característico de seus personagens. A desconfiança, o medo, o sonho, o inexprimível, a aventura, a liberdade, o desejo, a noite, a astúcia, a ambigüidade, as regiões secretas, todas estas expressões traduzem ou giram entorno de um significado de morte; são expressões que advogam pela colocação da subjetividade, do ambiente estranho. A ambigüidade da luz na noite – a falta de clareza e nitidez – é a mesma ambigüidade aventureira não definível de um baile de carnaval. Todas estas expressões traduzem uma desconfiança mista de curiosidade, refletem uma ambiência de sedução e atração, como também, de muito medo. São expressões que trazem o poder e o conflito para o interior da vida privada e da ordem familiar. Em detrimento a estas expressões, em oposição, as idéias de fidelidade, inocência, pureza, clareza, segurança, sinceridade, confissão, felicidade, e aí por diante, são cuidadosamente colocadas em contraste, compondo o ambiente familiar, reafirmando a tensão e o conflito existencial que o autor pretende capturar em sua narrativa. Neste movimento de ir e vir o autor relativiza a visão, pensando-a através da sua cegueira e relativiza a cegueira, pensado-a através da sua visão. Da mesma forma, a passividade é vista no interior da sua atividade e a cordialidade é arrastada pela sua violência. Verbos como libertar, mergulhar, agarrar, arrancar, arrastar, todos estes e muitos outros, sugerem fortes ações que não excluem um sentido do uso de uma violência radical e eruptiva. São ações que trazem um sentido imperativo de força; ações extremadas. O quadro que segue, como alguns pesquisadores sugerem, pode ajudar a organizar estas polarizações que devem ser vistas dialeticamente, umas nas outras.

Quadro I: Jogo de contrastes entre os signos do *familiar (eu)* e *estranho (outro)*.

Familiar	Ações	Estranho
Fidelidade Verdade Inocência Honestidade Alma Pureza Clareza Confissão Transparência Sinceridade Dia Certeza Pertencimento ao outro Insuspeito Eternidade Conhecimento Vigília Compreensão Confiança Harmonia	Zombar Transparecer Mergulhar Arrastar Sentir Pensar Atormentar Arrancar Libertar	Infidelidade Mentira Astúcia Ambigüidade Vingança Atração Desconhecido Baile Ciúme Aventura Noite Desejos ocultos Suspeição Turbilhão Perigo Sombrio Segredo Incompreensão Sonho Liberdade Temor Curiosidade Medo Tensão Desconfiança

Fidrolin e Albertine são exemplos da nova e próspera família nuclear vitoriana. Ele é um médico bem sucedido da alta burguesia de Viena; ela, uma dona de casa educada de acordo com os modos de uma família moderna e ilustrada. Ambos desfrutam de boa condição financeira e de uma situação aparentemente estável e segura. Para todos os efeitos, a primeira impressão que fica situa-os sob um padrão superficial de segurança e idealização onde podemos mirar a busca por legitimação de uma moralidade liberal, altruísta, tida científica e racionalmente como correta, caminho condutor da felicidade familiar e da “evolução para uma boa sociedade”. Neste padrão estereotipado, que em alguma medida pode ser generalizado enquanto ideologia em expansão para as grandes e “modernas” capitais europeias da época, o *trabalho* e a

família atuam no centro das motivações que orientam o cotidiano de suas vidas, bem como de suas referidas necessidades de entrar em acordo com o padrão hierárquico da sociedade. Especialmente para o personagem masculino Fridolin – que ao longo da novela assume maior protagonismo – a ética do trabalho orienta todas suas ações, ou, melhor dizendo, justifica suas ações. Não são poucas as vezes que o personagem recorre à ética médica e ao discurso de médico/cientista como legitimador ou justificador de suas posições, escolhas e sentimentos. Entretanto, a exemplo do jogo de contrastes referido anteriormente, o narrador não estaciona sua caracterização nesta primeira impressão. Apresentando os personagens como em camadas superpostas (como máscaras vestindo máscaras) novas *personas* vão sendo descobertas, sem, todavia, substituir os anteriores. Compreender este caráter multidimensional da representação social implica um entendimento também plural da existência, rompendo com a caracterização rasa que opõe bom e mau ou “mocinho” e “bandido” (oposição inesquecível pelos filmes de bague-bague, que apresentavam o herói-cavaleiro americano *self-made-man* como baluarte civilizacional contra os índios norte-americanos). Não obstante, por trás da primeira imagem, o narrador revelará outra, contraditória à primeira, onde o próprio padrão será contradito e a inicial impressão do personagem (seguro, estável e altruísta) é arrastada, levando-o gradualmente a um vagar completamente inusitado, instável e imprevisível. O mundo social cotidiano, apresentado como máscara ou superfície ideológica de valores e condutas predeterminadas, vai ser assombrado e contradito pelos conflitos interiores do personagem. Os contrastes devem ser compreendidos, então, horizontalmente, no decorrer da trama, mas também verticalmente, entre as *personas* superpostas. Essa versatilidade garante à Fridolin um poder de convencimento e sedução. Permite que o leitor se identifique, dificultando uma caracterização fechada (pois no momento seguinte desta caracterização o próprio personagem parece oferecer outras dimensões de sua personalidade). No trecho destacado abaixo, os conflitos interiores rompem com o padrão de normalidade cotidiana.

O ofício convocava o marido logo cedo para junto do leito dos enfermos; tampouco os deveres de mãe e dona de casa permitiam Albertine repousar por muito mais tempo. E dessa maneira as horas do dia haviam passado sóbrias e predeterminadas, em meio ao trabalho e ao deveres do dia-a-dia; a noite anterior, começo e fim, desvanecera-se; somente agora, terminado o dia de trabalho, tendo a menina ido dormir, e sem a expectativa de qualquer perturbação, assomavam de volta à realidade as figuras anuviadas do baile de máscaras (...) e

aqueles acontecimentos insignificantes viam-se de súbito, mágica e dolorosamente, banhados pela enganosa aparência das possibilidades perdidas.¹¹¹

O baile de máscaras ainda reverberava na intimidade do casal o perigoso jogo de ciúme e sedução que iniciara na noite anterior. E ainda que o cotidiano tenha carregado ambos para seus afazeres e repetições, as figuras anuviadas do baile carnavalesco ainda as habitavam e reapareciam assombradamente. Um sujeito desconhecido com sotaque estrangeiro, talvez polonês, que divertira Albertine por alguns minutos; um par de dominós vermelhos que levaram Fridolin até um camarote, fazendo-o recordar de suas experiências da juventude, quando estudante residente no hospital. Ambos flertaram autonomamente durante o baile, “*banhados pela enganosa aparência das possibilidades perdidas.*” A conversa noturna, atravessada por sentimentos de ciúme e culpa, recupera, a partir destas situações, dúvidas e incertezas ainda maiores. Em meio à confissão recíproca, o casal busca um caminho que julgam purificador de suas consciências. Na busca por uma “*sincera confissão*” impõe-se a imagem da verdade, a censura e controle dos corpos.

Albertine tomou-lhe as mãos, acariciou-as, ergueu os olhos tristonhos em sua direção, e neles ele pode ler o que ia pela mente da esposa. Naquele momento, ela estava pensando nas outras experiências dele, naquelas mais reais da sua juventude, muitas das quais eram do conhecimento dela, uma vez que, nos primeiros anos do casamento, cedendo com demasiada solicitude à enciumada curiosidade de Albertine, Fridolin contara – ou como freqüentemente lhe parecia – confessara a ela muita coisa que teria sido melhor guardar para si. Naquele instante, ele sabia, muitas recordações invadiam-na, de modo que ele não se admirou ao ouvi-la pronunciar, como em um sonho, o nome semi-esquecido de uma de suas namoradas da juventude. E, no entanto, aquele nome souu-lhe uma censura, ou mesmo como uma velada ameaça¹¹².

Vale registrar, tal como o autor, que a intimidade vivenciada pelo casal está toda ela vocalizada em termos de afetos românticos, característicos da sensibilidade vitoriana. Sentimentos de pureza e perfeição, mediados pela fantasia de fidelidade e de uma crença na total entrega de um ao outro entram em conflito com o realismo plural e contraditório da vida. O idealismo do amor romântico vai ser questionado pelo autor em favor da pulsão erótica ou sexual. No lugar da fantasia de predestinação, como “almas feitas uma para outra”, o narrador advoga pela aleatoriedade dos encontros humanos,

¹¹¹ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 9-10.

¹¹² Schnitzler, Arthur. “*Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 15.

pelo caminhar involuntário da vida em sua relação com a morte. É possível distinguir quando os personagens falam de maneira idealizada e romântica. Em *Traumnovelle*, Fridolin reúne em si a grande parte desta forma de ver o mundo. Por exemplo, diz o personagem:

Em cada criatura – creia-me, ainda que possa parecer banal –, em cada criatura que julguei amar, estava apenas e sempre procurando por você. Sei disso melhor do que você é capaz de compreender, Albertine.¹¹³

Em contrapartida, em Albertine encontramos uma força de questionamento desta visão idealizada. Enquanto parece natural para o personagem masculino ter muitas experiências amorosas e desejos sexuais por outras mulheres, tal possibilidade não parece valer igualmente para Albertine. Esta deve manter-se pura e casta para Fridolin, mesmo que em sua imaginação. Durante a conversa noturna, ambos relatam experiências pessoais de quando passavam férias de verão na costa da Dinamarca. Albertine, quem primeiro encontrou coragem para falar abertamente, conta sobre um jovem marinheiro dinamarquês, hospedado no mesmo hotel, com quem trocou flertes e olhares. “*Acreditava-me capaz de tudo, pronta para abrir mão de você, da criança, de meu futuro; acreditava já estar decidida e, ao mesmo tempo – será que você poderá me entender? –, você me era mais caro do que nunca*”¹¹⁴. Mas à sensata ponderação da mulher sucede a incompreensão do marido; para este, ficou apenas o assombro e o sentimento de traição e falta de sinceridade. Dominado pelo ciúme, Fridolin inicia também o seu relato: um encontro casual de manhã cedo, em uma de suas caminhadas pela praia, com uma menina de quinze anos que brincava nua na água. “*Um tremor percorreu-lhe o corpo, como se não lhe restasse outra alternativa a não ser afundar ou fugir*”¹¹⁵. O casal passa, então, a jogar com o ciúme um do outro. Enquanto que para Fridolin parece perfeitamente natural desejar e ter experiências amorosas com outras mulheres, tais como as experiências de sua juventude, quando estudante, o mesmo parece não valer para Albertine, que deveria manter-se como sua única mulher – e ter e desejar relações amorosas apenas com ele. Desta forma o conflito é introduzido dentro do casal. A imagem romântica e idealizada não impede (pelo contrário, reforça) este conflito. O pano de fundo é a questão da virgindade e a fantasia de pureza. Para

¹¹³ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 15.

¹¹⁴ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 11.

¹¹⁵ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 13.

Fridolin, mesmo em pensamentos ou imaginações, sua esposa deveria manter-se “virgem”. Por isso, talvez, a simples troca de olhares com o jovem marinheiro na costa da Dinamarca levou Albertine a duvidar de toda a sua vida (criança, marido, futuro). O absolutismo afetivo está presente em toda a cena, produzindo agora um sofrimento subestimado anteriormente pelos personagens. Trata-se de perceber como a busca por perfeição (busca guiada pela idéia de pureza) incide na ideologia e na moralidade vitoriana. Em contrapartida à postura masculina, a personagem feminina dá um passo mais ambíguo. Albertine parece, então, zombar sedutoramente do desespero de Fridolin, indagando sobre a possibilidade (que ela não teve) de experimentar-se amorosamente na juventude, tal como pode o marido.

Ela sorriu melancólica. “E se eu tivesse querido partir nessa busca?”, perguntou. Seu olhar alterou-se, fazendo-se frio e impenetrável. Fridolin deixou que as mãos dela deslizassem para fora da suas, como se a tivesse flagrado numa inverdade, numa traição. Ela, porém, disse: “Ah, se vocês soubessem...” e, de novo, se calou.

“Se nós soubéssemos? O que você quer dizer?”

Com estranha dureza, ela replicou: “Mais ou menos o que você está imaginando, meu caro”.

“Albertine... Então existe alguma coisa que você nunca me contou?”

Ela aquiesceu, olhando para frente com um enigmático sorriso nos lábios.

Dúvidas incompreensíveis, absurdas, despertaram nele.

“Não estou entendendo direito”, disse. “Você não tinha sequer dezessete anos quando ficamos noivos”.

“Um pouco mais que dezesseis, é isso mesmo Fridolin. E, no entanto”, e ela o fitava nos olhos, “não dependeu de mim tornar-me sua esposa ainda virgem”.

“Albertine!”¹¹⁶

A conversa é interrompida por um chamado urgente. Fridolin deve sair às pressas para a casa do conselheiro que convalescia de um ataque no coração. Mas a conversa com Albertine apenas aparentemente tinha se interrompido. O sentimento de ciúme e traição continuava reverberando na mente do personagem, como uma nota distante, mas sempre presente e aguda. A crença de controle sobre o que julgava ser o seu mundo vai sendo desconstruída. A partir de então uma série de situações inusitadas levam o personagem a repetir a mesma experiência e sofrimento. De um ambiente completamente seguro e estável, Fridolin percebe-se em meio ao desconhecido. A

¹¹⁶ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, pp. 15 e 16.

primeira destas situações se passa na casa do agonizante conselheiro. Apesar da proximidade do local – menos de quinze minutos – Fridolin chega tarde demais. O paciente já estava morto.

Fridolin é recebido pela filha do conselheiro, Marianne. O narrador introduz a casa e alguns dados sobre a família. A mãe sofrera anos até sua morte, já fazia tempo. O filho, com aspirações de pintor, fugira de casa para a Itália e não dava notícias desde um Natal há quatro anos atrás, deixando apenas uma pintura a óleo, sem maiores qualidades, que o conselheiro guardava em seu escritório – onde aparecia um nobre oficial cavalgando em meio às colinas. Marianne era jovem, mas tinha a vida consumida pelos cuidados com o pai, sempre doente, vivendo à custa de doses diárias de morfina. Com o tempo, percebemos que Fridolin frequenta a casa do conselheiro há alguns anos – desde que começara as fortes dores no peito, para ser mais exato. Marianne, porém, age de forma estranha ou exagerada. Em meio a conselhos e palavras seguras de conforto, apropriadas para o momento, Fridolin descobre que Marianne, enfim, vai se casar e mudar de cidade. O narrador então começa a revelar uma série de elementos novos a partir dos pensamentos que passam pela cabeça de Fridolin. A segurança e a correção apresentada pela sua conduta exemplar são contraditas pelos seus sentimentos. O narrador oferece estes sentimentos através da proximidade com os pensamentos do personagem. Descobrimos então que Marianne tem uma paixão não correspondida por Fridolin e que, de certa forma, ele alimenta este amor – ou, pelo menos, é conivente com ele. Afinal, quem não é conveniente com o amor de outro, mesmo quando este outro não é totalmente desejado? Levado pelo ciúme despertado pela conversa com sua esposa, Fridolin busca recuperar, diante da nova situação, o lugar de poder que julga ter perdido. Em meio à comparação com o futuro marido de Marianne, um professor de história na universidade de Viena, Fridolin pesa sua própria vida e seus encaminhamentos, como se buscasse uma forma de justificar suas escolhas. Fridolin se vê em meio a um confronto com o futuro marido de Marianne (pois, afinal, percebemos que ele tem algum sentimento de propriedade sobre ela, apesar de, ao mesmo tempo, sentir certo desprezo e até pena). Seduzido pelas estranhas possibilidades, Fridolin cogita uma excitação com Marianne, como se assim pudesse reparar o seu ressentimento – como se assim pudesse encontrar alguma vingança pela traição de Albertine. A cena pode parecer um tanto ridícula, mas este humor fora de lugar parece condizer com a doce crueldade do personagem. Todos os diálogos sucedem no quarto

de cima, onde deita o corpo do conselheiro. Em meio aos lençóis e o cheiro pesado, o defunto participa da cena com o seu grave silêncio. Infelizmente – ou felizmente, pois a passagem é muito rica em muitos aspectos –, para a captura e demonstração de todos os elementos supracitados, a reprodução do texto corrido faz-se necessária.

Ele apenas assentiu com a cabeça. No curso de um ano, tinha encontrado o Dr. Roediger duas ou três vezes naquela casa. (...) Marianne decerto estaria com melhor aspecto se fosse sua amante, pensou. Os cabelos seriam menos secos, os lábios, mais vermelhos e cheios. Quantos anos teria?, perguntou-se. A primeira vez que fui chamado à casa do conselheiro, três ou quatro anos atrás, estava com vinte três. À época, a mãe ainda vivia. Ela era mais alegre quando ainda tinha a mãe. Não tomara aulas de canto por um breve período de tempo? Então esse professor vai casar com ela? Por que ela está fazendo isso? Com certeza, não o ama, e nem ele haverá de ter muito dinheiro. No que se transformará um casamento assim? Bom, será um casamento como milhares de outros. É bem possível que jamais venha a revê-la, pois agora nada mais tenho a fazer nesta casa. Ora, quantas pessoas bem mais próximas do que ela eu jamais tornei a ver.¹¹⁷

(...)

(...) Fridolin disse: “De qualquer forma, senhorita, na presente situação, é bom que a senhorita não tenha que permanecer por muito mais tempo nesta casa”. (...) “Seu noivo logo estará recebendo uma cátedra; afinal, as condições para tanto são mais favoráveis na faculdade de filosofia do que entre nós, na medicina”. Fridolin lembrava-se que, anos antes também almejava uma carreira acadêmica. Mas em razão de sua preferência por uma vida mais confortável, decidira-se enfim pelo exercício prático da medicina; de súbito, viu-se, então, em desvantagem no confronto com o nobre Dr. Roediger.¹¹⁸

(...)

Lançou um olhar para a janela fechada e, sem antes pedir permissão para tanto, como se exercendo um direito médico, abriu ambas as folhas, deixando entrar o ar, que, agora ainda mais quente e primaveril, parecia trazer o perfume suave das florestas distantes que despertavam. (...) Aproximando-se dela, observou: “Espero que o ar fresco lhe faça bem. Esquentou de repente; ainda ontem à noite...”. Ia dizer: voltamos para casa em meio à neve pesada, mas depressa reformulou a frase, completando: “Ontem à noite tínhamos ainda meio metro de neve nas ruas”.

Ela mal ouvia o que ele estava dizendo. Seus olhos umedeceram-se, grandes lágrimas escorriam-lhe pelas faces e, de novo, ela escondeu o rosto entre as mãos. Sem querer ele pousou a mão no alto da cabeça de Marianne e acariciou-lhe a testa. Sentiu-lhe o corpo começar a estremecer, ela soluçava para dentro, quase inaudivelmente de início; depois, cada vez mais alto, até que, por

¹¹⁷ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 22.

¹¹⁸ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 23.

fim, o fazia sem peias. De súbito escorregara da cadeira e estava agora aos pés de Fridolin, abraçando-lhe os joelhos e pressionando o rosto contra eles. Então, ergueu a cabeça, os olhos bem abertos e cheios de dor, e sussurrou com paixão: “Não quero ir-me embora daqui. Ainda que o senhor jamais volte, ainda que eu jamais torne a vê-lo: quero estar por perto”.

Fridolin sentiu-se mais comovido do que espantado; afinal, sempre soubera da paixão dela por ele, ou do que ela imaginava ser uma paixão.

“Levante-se, Marianne”, disse baixinho, agachando-se até ela e erguendo-a com suavidade; é claro que há aí algo de histeria também, pensou. Lançou um olhar sobre o pai morto. Não estaria ele ouvindo tudo?, pensou. Quem sabe não se trate de morte aparente? Quem sabe, nas primeiras horas após a partida, todo ser humano não esteja apenas aparentemente morto? Ele segurava Marianne pelos braços, mas mantinha-a algo afastado de si; quase sem querer, beijou-lhe a testa, o que a ele próprio pareceu um tanto ridículo. Lembrou-se vagamente de um romance que lera havia anos, no qual, junto ao leito da morte da mãe, um homem bastante jovem, quase menino, é seduzido, ou antes violentado por uma amiga da mãe morta. Naquele mesmo instante, não sabia por que, Fridolin não pôde evitar de pensar em sua esposa. Sobreveio-lhe uma amargura em relação a ela, e um abafado ressentimento dirigido contra aquele senhor na Dinamarca com sua valise amarela, subindo a escadaria do hotel. Puxou Marianne para si, mas não sentiu qualquer excitação; ao contrário, a visão dos cabelos secos e sem brilho, o odor insípido-adocicado do vestido mal ventilado inspirou-lhe ligeira aversão. Lá fora, então, a sineta tocou, e, sentindo-se salvo, Fridolin beijou-lhe apressadamente a mão, como em agradecimento, e foi atender.¹¹⁹

Chegavam o Dr. Roediger e depois alguns parentes de Marianne. Cumprido seus deveres profissionais, Fridolin sente como se estivesse escapado de uma melancólica aventura. Todavia, não está à vontade para voltar para casa e decide tomar um café em algum lugar. Na caminhada noturna, novos encontros inusitados vão repetir a mesma ambiência de morte, temor e sedução. Primeiro, com um mendigo que dorme na praça, que talvez devesse ajudar, mas que acaba por fugir de toda responsabilidade e não sem algum nojo; depois, com um grupo de jovens de uma liga estudantil, que andam agressivamente pela noite, e que, por conta de um esbarrão na calçada, sugerem um duelo; por último, com uma adorável prostituta chamada Mizzi. Por sua vez, todos estes encontros fazem o personagem reafirmar sua posição social e justificar as escolhas de sua vida, como se não fosse ele que as tivesse tomado, mas o destino. O destino aparece muitas vezes como o condutor de suas decisões e isso também é uma característica da narrativa de Schnitzler. Fridolin representa a si mesmo uma farsa, como se não fosse ele quem tomasse partido, mas com uma postura passiva, como se não partilhasse de qualquer responsabilidade sobre seu futuro (como se tivesse sido escolhido pela própria

¹¹⁹ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 24-25.

escolha). Desta forma, o personagem julga conseguir afastar a terrível sensação de medo e insegurança que toma conta de seus pensamentos. Ao mesmo tempo, é exatamente esta busca de segurança e crença que torna o personagem completamente vulnerável e suscetível a toda sorte de acontecimentos. A cada novo encontro e a cada nova tentativa de recuperação de sua segurança ou superioridade, o personagem se vê entregue novamente à experiência de morte e acaso, e assim sucessivamente. Vejamos as passagens:

Esticado num banco, um homem em trajes esfarrapados repousava, o chapéu cobrindo-lhe a testa. E se eu o acordasse e desse dinheiro para o pouso noturno? Ora, mas de que adiantaria, ponderou; também amanhã eu precisaria dar a ele mais algum, senão não teria sentido, e, no fim, acabaria suspeito de manter com ele relações ainda mais dignas de punição. E, desse modo, apressou o passo, a fim de escapar com toda rapidez possível de qualquer responsabilidade ou tentação. Por que justamente ele?, perguntou-se; só em Viena, há milhares de pobres-diabos assim. Se quiséssemos cuidar de todos eles – da sorte de todos os desconhecidos! Veio-lhe então à mente o morto de cuja casa acabara de sair, e, com um certo temor, e não sem algum nojo, pensou que, segundo as leis eternas, a decomposição e a ruína já haviam começado seu trabalho naquele corpo franzino estirado sob a coberta marrom da flanela. E alegrou-se por ainda estar vivo, por todas as coisas ruins estarem ainda, muito provavelmente, distantes dele; por ser ainda jovem, ter uma mulher amável e encantadora, e poder, caso lhe aprouvesse, ter outras mais.¹²⁰

(...)

Fridolin atravessou a praça, que rebrilhava turva feito um lago amarronzado, e dirigiu-se para sua familiar Josefstad. De longe, ouviu passos abafados e regulares e, ainda distante, dobrando uma esquina, viu um grupo de estudantes, de seis a oito, vindo em sua direção. Quando a luz de um poste os iluminou, Fridolin acreditou reconhecer nos jovens os bonés azuis de uma liga estudantil. Ele próprio jamais pertencera a uma dessas ligas, mas, em sua época de estudante, havia enfrentado dois ou três duelos com sabre. Os estudantes estavam agora bem próximos falavam alto e riam – será que não conhecia algum deles no hospital? Mas a iluminação precária não permitiu vislumbrar as fisionomias com clareza. Precisou manter-se bem rente ao muro, a fim de não esbarrar neles; já tinham passado; só o último, um sujeito alto, vestindo um casaco de inverno aberto, uma venda no olho esquerdo, pareceu permanecer deliberadamente um pouco para trás e, com os cotovelos afastados, deu-lhe um esbarrão. Não poderia ter sido sem querer. Mas quem ele acha que é?, pensou Fridolin, detendo-se involuntariamente; dois passos adiante, o outro fez o mesmo; assim, por um momento, os dois olharam-se nos olhos a uma pequena distância um do outro. De repente, contudo, Fridolin deu-lhe as costas e seguiu seu caminho. Ouviu uma breve risada atrás de si – e quase deu meia volta para

¹²⁰ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 29.

cobrar satisfação do garoto, mas sentiu uma estranha palpitação no coração (...). O que é isso?, perguntou-se irritado, e notou que seu joelho tremia um pouco. Covardia? Ora, que absurdo, respondeu a si mesmo. E vou eu agora me atarracar com um estudante bêbado – eu, um homem de trinta e cinco anos, médico formado, casado e pai de uma filha? Desafio! Padrinhos! Duelo! E, no fim, levar uma estocada no braço por causa de um esbarrão tão tolo? Não poder trabalhar por uma, duas semanas? Ou perder um olho? Ou mesmo ter uma infecção generalizada? E, em oito dias, estar como o paciente da rua Schreyvogel, sob a coberta da flanela marrom? Covardia? Tinha enfrentado três duelos com sabre e, certa vez, estivera pronto a enfrentar até mesmo um duelo de pistola, um episódio cuja solução amigável não deveria, aliás, à iniciativa dele. E Sua profissão! Exposto a perigos por todos os lados e a todo momento – só que as pessoas sempre se esqueciam disso. Quanto tempo fazia que aquele criança diftérica havia tossido bem no seu rosto. Não mais que três ou quatro dias. Aquilo era motivo de preocupação muito maior que um mero duelo de sabres. E ele nem sequer voltara a pensar de novo no assunto. Pois se ele encontrasse de novo o sujeitinho, poderia tirar a limpo ainda aquela história do esbarrão. Não tinha de modo nenhum a obrigação de reagir a um tolo empurrão de um estudante. Se agora, por exemplo, desse com o jovem dinamarquês com quem Albertine... ora, mas que coisa absurda de se pensar! Na verdade, porém, era como se ela houvesse sido amante do tal rapaz. Pior ainda. Sim, tomara o encontrasse agora. Ah, seria uma bênção estar diante dele na clareira de uma floresta, apontando o cano de uma pistola para aquela cabeça de cabelos loiros e lisos.¹²¹

Nesta enxurrada de sentimentos despertados pelo esbarrão com o jovem, a honra e o orgulho masculino de Fridolin são colocados em xeque. O medo toma conta do personagem. Depois de muitas voltas, o turbilhão de vozes interiores nos leva ao encontro com o mesmo sentimento de ciúme despertado pela conversa com Albertine. No devaneio de Fridolin, somente através de um duelo – e com uma bala na cabeça do jovem dinamarquês – é que o seu lugar de poder seria recuperado e a normalidade restituída (o que o personagem julga como normalidade, claro). Neste momento da novela, podemos perceber também como o narrador entra e sai da mente do personagem a todo instante, ora referindo-se a Fridolin em terceira pessoa, ora assumindo a primeira pessoa, quando se trata de seus pensamentos (ora discurso indireto, ora discurso direto). Sem fazer uso de aspas, como nos diálogos anteriores entre Albertine e Fridolin, ou mesmo nos diálogos com Marianne, os pensamentos do personagem confundem-se com o narrador. Os sentimentos mais ocultos e dolorosamente verdadeiros aparecem sob esta forma, com o narrador assumindo diretamente a voz de Fridolin. O uso de poucos parágrafos deixa a linguagem livre e escorreita, simulando o fluxo de pensamentos do

¹²¹ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 30-32.

próprio personagem, levando o leitor a uma experiência de intimidade, como se fosse possível entrar em sua cabeça, vestir a sua pele e escutar as mesmas vozes que o personagem escuta. Alguns elementos da cidade de Viena começam a aparecer: a população de rua de uma capital em expansão, as ligas estudantis e sua atitude rebelde e desafiadora, os casamentos (verdadeiros ou falsos), as aulas de canto que as moças deveriam tomar, o romantismo e a fantasia de pureza prevalecendo nas relações amorosas, os duelos de sabre, mas também os de pistola, a honra masculina...

A prática do duelo foi muito comum no Império Austro-Húngaro e invadiu a cultura burguesa de forma considerável ¹²². Mantendo-se até meados do século XX, o duelo deve ser interpretado como manifestação da multiplicidade de dimensões da via prussiana, tomando a justaposição da cultura burguesa com a cultura aristocrática, especialmente no que diz respeito aos sentimentos de longa duração que incidem e sustentam a ideologia (e suas disputas). Arthur Schnitzler sempre manteve uma posição contrária ao duelo, tendo recusado em sua vida muitos desafios (na sua maioria, proporcionados por disputas amorosas, mas que acumulavam outros sentimentos políticos, expressando um conjunto mais amplo de conflitos sociais). Os duelos emergiam dos ambientes estudantis, mas também pelos ambientes militares, e desses ambientes para a sociedade como um todo. Expressando conflitos étnicos, religiosos e amorosos (ou todos ao mesmo tempo), os duelos exigiam a ostentação de superioridade, também servindo como expressão da luta de classes (especialmente quando observamos a burguesia em via de assimilação cultural). Sempre interpelando seus personagens psicologicamente com esta possibilidade, a alusão a esta prática explicitamente autoritária é recorrente em sua literatura. Algumas de suas obras matizam o tema com lugar de destaque, como é o caso, por exemplo, de *O Retorno de Casanova* ¹²³. Escrito em 1915, então com 53 anos (a mesma idade do personagem), e publicado três anos depois, na *Neue Rundschau*, a novela coloca em questão o envelhecimento. O sentimento de juventude perdida atravessa toda a novela. O personagem tenta recuperar a juventude através de uma moça encantadora e está disposto a ir até as últimas conseqüências. Ao mesmo tempo, Casanova tenta voltar para Veneza, sua cidade natal,

¹²² Ver Elias, Norbert. *Os alemães*. Parte B, “Duelo e filiação na classe dominante imperial: exigir e dar satisfação”. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, p. 52-117.

¹²³ Schnitzler, Arthur. *O Retorno de Casanova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

da qual foi banido. O conto *Herança*¹²⁴, escrito em 1887 e publicado a partir do espólio do autor (pois não fora indicado por Schnitzler para alguma edição), também trata da questão do duelo de forma exemplar, apontando para a sua banalidade. Em *Herança*, Emil é desafiado pelo marido de sua amante, Annette, que inesperadamente falece, deixando como “herança” para o marido as cartas de amor trocadas com o amante. “*Involuntariamente surgiu-lhe um desenho de uma publicação humorística, onde estavam retratados dois duelistas, ambos com pistolas, ambos atingidos ao mesmo tempo, caindo no chão.*”¹²⁵

O duelo aparece na obra de muitos escritores e romancistas do final do século XIX. Não se trata exatamente de uma coincidência perceber como estes temas se repetem em épocas e regiões mais ou menos próximas. Anton Tchekhov (1860-1904) escreveu sobre o duelo, tendo também um romance homônimo¹²⁶. August Strindberg (1849-1912) implica através de seu “teatro íntimo” o poder em sua dimensão micro-física, inscrevendo o autoritarismo e a autoridade do *pater* no seu “duelo” com mulheres e filhos¹²⁷. Em 1896, Schnitzler viaja à Escandinávia e conhece Henrik Ibsen (1828-1906), autor de *Casa de Bonecas*¹²⁸. Alguns anos depois, Schnitzler lançaria *Tenente Gustl*, escrita num sopro, em seis dias do verão de 1900. Podemos tomar esta novela como melhor exemplo. Gustl é ofendido por um padeiro na saída de um concerto e se recusa a duelar. Motivado pelo caráter absurdo do código de honra (característico do ambiente militar) o tenente sente-se obrigado a se suicidar. Sabemos que Schnitzler teve seu título de oficial-médico cassado pela polêmica produzida pela novela (não obstante, não é de hoje que o suicídio se apresenta como palavra proibida entre os meios militares). Marcelo Backes também faz a comparação entre *Aurora* com *O Jogador*, de Feódor Dostoiévski (1821-1881)¹²⁹. Em *Aurora*¹³⁰, Schnitzler apresenta o jovem tenente Kasda como uma espécie de desdobramento do tenente Gustl, onde o protagonista percebe-se dominado pelo vício das cartas. O tenente duela do início ao fim em meio à jogatina. Acreditamos que existe uma correlação mais ou menos direta

¹²⁴ Schnitzler, Arthur. *Contos de Amor e Morte*. São Paulo: Companhia das Letras Editora, 1999, p.25-30.

¹²⁵ Schnitzler, Arthur. *Contos de Amor e Morte*. São Paulo: Companhia das Letras Editora, 1999, p. 29.

¹²⁶ Tchekhov, Anton. *O Duelo*. São Paulo: Editora Três, 1974.

¹²⁷ Strindberg, August. “O Pai”. In Cerqueira Filho, Gisálio. *Estridente Strindberg*. Rio de Janeiro: NPL, 2008.

¹²⁸ Ibsen, Henrik. *Casa de Bonecas*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.

¹²⁹ Dostoiévski, Feódor. *O Jogador*. São Paulo: Editora 34, 2004.

¹³⁰ Schnitzler, Arthur. *Aurora*. São Paulo: Editora Boitempo, 2001.

entre este conjunto de autores que deve ser sublinhada ¹³¹. O duelo, a honra, o enobismo (como costumava dizer o escritor) e o vício pelo jogo são situações características da Viena do final do século XIX e estão no seio da formação da cultura política burguesa, por onde o autor explora uma subjetividade masculina autoritária ao mesmo tempo que frágil: uma subjetividade masculina ameaçada que se expressa através de um excesso de poder ou busca por controle total, como uma corrida de negação da morte que só faz aproximá-la ainda mais.

As relações amorosas e o matrimônio são também pensados como um duelo. E talvez viesse mesmo das mulheres este grande temor masculino. O duelo ganha uma dimensão psicológica através de um espírito de competitividade. Mesmo quando não manifesto em forma de prática social, este espírito duelador coloca o Eu constantemente em dúvida, e sempre vivenciando uma necessidade de aprovação ou comprovação da sua vitória (sucesso) sobre os demais. Arthur Schnitzler conheceu por dentro o sofrimento destes aspectos político-ideológicos. Foi ele mesmo viciado em jogo, mesmo que, talvez, de forma branda (tanto nas cartas, quanto no bilhar, e nos dominós; as corridas de cavalos, onde também jogava regularmente). O vício do jogo guarda em si uma relação insolúvel e contraditória no seu interior: uma relação entre a vitória e o desejo de perder, como o amor guarda em si a pulsão de vida e de morte. A captura desta dimensão erótica, para muito além da célebre fumaça “sorte no jogo, azar no amor”, reposiciona seus personagens em uma mesma procura infindável e angustiante. As drogas também são recorrentes em sua obra, apontando consideravelmente para a indústria dos fármacos, sem cair nos estigmas tão comuns aos dias de hoje. A alusão aos fármacos aparecem geralmente ligados à medicina, à anestesia, mas também ao suicídio, outro elemento recorrente em sua obra. Em *Traumnovelle*, independente de participar ou não de um duelo, os efeitos ideológicos e subjetivos de tal prática repercutem no personagem principal de forma considerável, produzindo sofrimento e angústia. Quase todas as situações vivenciadas por Fridolin são vivenciadas com este espírito duelador.

¹³¹ Gisálio Cerqueira Filho, pelo Laboratório Cidade e Poder (LCP/ ICHF/UFF), é diretor do Projeto “Vulnerabilidade Política, Poder e Teoria Política”, que estuda as obras de quatro autores: Ibsen, Strindberg, Tchekhov e do próprio Schnitzler. Esta relação também é investigada por outros críticos. Stella Adler buscou origens comuns em alguns desses autores. Ver: Adler, Stella. *Stella Adler Sobre Ibsen, Strindberg, Chekhov*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

Em Viena, os ambientes universitários, já na década de 1880, traziam um ambiente hostil entrecruzado por duelos e disputas políticas. Como falamos anteriormente, Arthur Schnitzler (assim como seu personagem Fridolin) trabalhou no hospital militar durante seus estudos na universidade e como médico oficial freqüentou as mesas estudantis do restaurante *Riedhof*. O orgulho ou a honra do médico se misturam com a honra do oficial militar em torno dos valores que constituíram a *doxa* e a moral burguesa dominante da época (inscrita na via prussiana). A ciência, a medicina e o militarismo devem ser vistos neste mesmo diapasão conservador. O caminho de formação profissional percorrido por Schnitzler colocou-o defronte deste conjunto de valores que se apresentavam de forma impositiva e autoritária. Uma formação masculina, do início ao fim, lembrando que estes ambientes eram proibidos para as mulheres. Nada mais natural que a negação – esta forma de negatividade primordial de sua juventude (negação da figura do pai e negação mesmo da medicina e do exército, enquanto possíveis carreiras). Por este ângulo, a vivências das ruas, dos amores, dos cafés, da informalidade e da vida artística se apresentam como um caminho alternativo que guarda um posicionamento político. Nada mais compreensível que desenvolver esta preferência. O autor observa em sua autobiografia como se procedeu a dinâmica desta forma indireta de rejeição profissional:

As aulas da universidade propriamente ditas, sendo médico militar voluntário por um ano, só era possível assistir de maneira irregular. Por outro lado, mesmo as aulas de horário entre doze e duas da tarde, as quais os outros estudantes mais aplicados escutavam as lições de obstetrícia do professor Späch, quase sempre preferíamos eu e alguns outros aproveitá-las para comer, o que nada me impedia de estar com o taco de bilhar em riste já desde as duas da tarde. Éramos comensais assíduos do Riedhof (...).¹³²

Sobre estes almoços em grupo no restaurante Riedhof, com os amigos, e os tacos de bilhar em punho, vale à pena observar como Schnitzler ainda recorda o comentário de um colega de nome Theodor – comentário que ele nunca mais esqueceria.

¹³² Schnitzler, Arthur. *Años de Juventud: una autobiografía*. Barcelona: Acantillado, 2004, p 176. Na edição em espanhol: “A las clases de la universidad propriamente dichas, siendo médico militar voluntario por un año, so lo era posible asistir de manera irregular. Por otra parte, incluso las clases en horario de doce a dos, en las que otros estudiantes más aplicados escuchaban las lecciones de obstetricia del profesor Späch, casi siempre preferíamos algunos más e yo aprovecharlas para comer, con lo qual nada me impedía estar taco de billar en ristre ya a las dos de la tarde. Éramos comensales asíduos en el Riedhof (...)”.

Estávamos falando de bater-se em duelo e todos nós, sem sentirmos especialmente partidários de tal costume, desde nossa condição de estudantes e, em qualidade de voluntários no exército e futuros oficiais na reserva insistíamos que estaríamos dispostos a cumprir com tão nobre obrigação de cavalheiros, caso fosse necessário. Unicamente Theodor afirmou que não duelaria sob nenhuma circunstância pela sincera razão, segundo precisou rindo quando o perguntamos, de que era covarde. E o que nos deixou atônitos não foi tanto o fato de que fosse covarde (...) senão o valor que implicava semelhante confissão; valor, claro, que naquela época não reconhecíamos nem ante ele nem ante nós mesmos. (...) Aquela era uma questão de plena atualidade para os jovens, sobretudo para os que eram judeus, posto que o anti-semitismo brotava cada vez com mais força nos círculos estudantis. As associações germano-nacionais haviam começado a marcar as distancias com os judeus e os descendentes de judeus; não era nenhum fato raro os encontros violentos entre grupos durante o que chamávamos o *garbeo* dos sábados de manhã ou nas tavernas depois do expediente, ou em plena rua, entre as irmandades estudantis anti-semitas e as corporações de orientação liberal, algumas das quais estavam compostas em sua maioria por judeus (associações de peso inteiramente judias ainda não havia); as provocações entre indivíduos em aulas, passeios e laboratórios estavam na ordem do dia. Não só pela pressão destas circunstâncias, alguns judeus haviam se convertido em velozes espadachins; cansados de ter que esperar primeiro a falta de respeito e as ofensas da parte dos outros, não poucas vezes optavam por serem eles mesmos os provocadores, e sua superioridade nos duelos estudantis, cada vez mais manifesta, foi, sem dúvida, o principal motivo de que se ditasse o célebre decreto *Waidhofen* mediante o qual o corpo de estudantes germano-austríacos incapacitava definitivamente os judeus de entrar em duelo. A este respeito não quero deixar de citar o texto deste dito “decreto”. Rezava, pois, como segue: “Todo filho de mãe judia, todo homem por cujas veias correm sangue judeu, carece de honra por natureza, assim como de todo sentimento de superioridade. Não é capaz de distinguir entre o limpo e o sujo. É um sujeito inferior desde o ponto de vista ético. O trato com o judeu é, portanto, denegridor; tem que se evitar qualquer forma de associação com os judeus. Um judeu não pode ofender, portanto, um judeu não pode exigir reparação alguma pelas ofensas sofridas” (...). Nem sempre era possível respeitar o princípio *Waidhofen* com tanto rigor como gostariam seus partidários. (...) Especialmente quando chocavam sem remissão a honra do oficial e a honra do estudante; sem embargo, o espírito deste princípio, a idéia – se é que podemos dar-lhe tal nome – triunfava em todas as partes e, como é sabido, não só ali, no exército.¹³³

¹³³ Schnitzler, Arthur. *Años de Juventud: una autobiografía*. Barcelona: Acantillado, 2004, p. 176-178. Na edição em espanhol: “Estábamos hablando de batirse en duelo y todos nosotros, sin sentirmos especialmente partidários de tal costumbre por principio, desde nuestra condición de estudiantes y, más todavía, en calidad de voluntários en el ejército y futuros oficiales en la reserva, porfiamos en que estaríamos dispuestos a cumplir con tan noble obligación de caballeros caso de ser necesario. Unicamente Theodor afirmo que él no se batiría bajo ninguna circunstancia por la sencilla razón, según precisó riendo cuando se lo preguntamos, de que era covarde. Y lo que nos dejó atónitos no fue tanto el hecho de que fuera covarde (...) sino el valor que implicaba semejante confesión; valor, claro está, en aquella época no hubiéramos reconocido ni ante él ni ante nosotros mismos. (...) Aquella era una cuestión de plena actualidad para nosotros, los jóvenes, y sobre todo para los que eran judíos, puesto que el antisemitismo brotaba cada vez con más fuerza en los círculos estudiantiles. Las asociaciones germano-nacionales habían comenzado a marcar las distancias con los judíos e los descendentes de

A citação é longa, mas, em cada linha, pode-se observar a clareza e a densidade política de Schnitzler na análise da conjuntura política e ideológica.

Não é exatamente preciso estar inscrito na defesa consciente de um pensamento racista ou xenófobo para reproduzir a idéia de pureza e ser abduzido pelo seu carrossel de superioridade. A cultura burguesa dominante reproduziu-a em novos processos de diferenciação e distinção social. Muito já foi dito sobre o desenvolvimento de uma cultura higienista. Da busca por reconhecimento e entrar em acordo, dos modos, maneirismos, das roupas ao corte de cabelo; da busca por um corpo perfeito e acabado, da crença de cura à obsessão por doenças; pela felicidade eterna, pela defesa da ortodoxia, do sentimento de superioridade à fuga da morte. *Não sabem distinguir entre o que é limpo e sujo*, proclamou o tal “decreto” Waidhofen. Na cabeça de Fridolin o mendigo dormindo no banco de praça também causava nojo, assim como o vestido mal ventilado de Marianne, e lembravam o cadáver do conselheiro em decomposição. Estes elementos de transição executam em paralelismo uma mesma questão de poder que se repete (um mesmo “ideal de eu”, um mesmo “eu ideal”). O caminho de assimilação cultural, antes de valorizar a diversidade e a pluralidade, foi um caminho de hegemonização e submissão. A cordialidade e o cavalheirismo guardavam no seu interior a própria violência e desejo de submissão. Da mesma forma, os emergentes setores da classe-média buscavam na intercessão com a cultura aristocrática um

judíos; no eran ninguna rareza los encontranazos entre grupos durante lo que llamábamos el garbeo de los sábados por la mañana o en las veladas de taberna, o en plena calle entre las hermandades estudiantiles antisemitas y las agrupaciones y corporaciones de orientación liberal, algunas de las cuales estaban compuestas por una mayoría de judíos (asociaciones de peso enteramente judías aún no había); las provocaciones entre individuos en aulas, pasillos y laboratorios estaban a la orden del día. No sólo por la presión de estas circunstancias, algunos judíos se habían convertido en expertísimos y peligrosos espadachines; cansados de tener que esperar primero la desvergüenza y las ofensas por parte de los otros, no pocas veces optaban por ser ellos mismos los provocadores, y su superioridad en los duelos estudiantiles, cada vez más manifiesta, fue, sin duda, el principal motivo de que se dictase el célebre decreto de Waidhofen mediante el cual el corpo de los estudiantes germano-austríacos incapacitaba definitivamente a los judíos a batirse en duelo. A este respecto, no quiero dejar de citar el texto de dicho decreto. Rezaba, pues, como sigue: ‘todo hijo de madre judía, todo hombre por cuyas venas corre sangre judía, carece de honor por naturaleza, así como de todo sentimiento superior. No es capaz de distinguir entre lo limpio y lo sucio. Es un sujeto inferior desde el punto de vista ético. El trato con judío es, pues, denigrante; hay que evitar cualquier forma de asociación con judíos. A un judío no se le puede ofender, por lo tanto, un judío no puede exigir reparación alguna por las ofensas sufridas’. (...) el estado de ánimo del que surgió y la mentalidad que refleja ya se daban en la época de la que estoy hablando: a principios de la década de los ochenta (...). No siempre era posible respetar el principio de Waidhofen con tanto rigor como hubiera gustado a sus partidarios, (...) especialmente cuando chocaban sin remisión el honor de oficial y la honra de estudiante; sin embargo, el espíritu de dicho principio, la idea – si es que podemos darle tal nombre – trinfuba por todas las partes y, como es sabido, no sólo allí, en el ejército.”

caminho de “purificação” e autocontrole, caminho que julgavam percorrer como uma campanha de sucesso e vitória sobre os demais iguais. A vitória em um desses duelos foi vivenciada como conquista de reconhecimento ou recuperação de um lugar de poder que, por algum motivo, fosse negado ou perdido. Neste contexto, todos representavam como necessidade a conquista ou representação de sua superioridade. O próprio Schnitzler se diz tomado por esta “enfermidade”. Em mais uma de suas notas autobiográficas, o autor se diz curado do esnobismo graças aos verdadeiros esnobes que conheceu ao longo dos anos, especialmente no meio médico-militar. Esta forma indireta de rejeição profissional foi um caminho percorrido por muitos jovens como Schnitzler. Não obstante, o ambiente hostil promovido pela ideologia pan-germânica, a crença na idéia de raça ou mesmo a imposição religiosa e lingüística de uma cultura hegemônica fizeram muitos jovens se auto-expulsarem dos caminhos formais de formação educacional e profissional, especialmente aqueles que dependiam de hierarquias para o prosseguimento de suas carreiras. E não faltam histórias de professores, juízes, oficiais, chefes e reitores de universidade que dificultavam o acesso das “minorias” submetidas. O próprio Sigmund Freud levou muitos anos para ser contratado como professor na Universidade de Viena.¹³⁴

Vagando pela rua, as pernas de Fridolin parecem ganhar vida própria conduzindo-o involuntariamente a novas aventuras. Os encontros e situações vão se acumulando na memória do personagem, como se tudo fosse, na verdade, um sonho. O encontro com a prostituta Mizzi reforça mais uma experiência de morte, onde o personagem é interpelado pelo medo. No jogo de contrastes, a prostituta parece também uma “doce mocinha”, ou “como uma dama”. Na boca de um antigo colega de juventude de Fridolin, a própria condição da prostituição pode ser relativizada: “*É sempre mais cômodo, e elas estão longe de serem as piores*”¹³⁵, recorda. O personagem se vê novamente envolvido por uma situação inusitada, como se fosse levado pelo destino.

A “doce mocinha” é recorrente na literatura de Schnitzler. Segundo Peter Gay, “para os libertinos que não tivessem problemas de consciência, o envolvimento com as

¹³⁴ Ver o capítulo sobre o parricídio em *Viena fin-de-siècle*. Schorske, Carl. “Política e parricídio em a interpretação dos sonhos de Freud”. In: *Viena Fin-de-Siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹³⁵ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 33.

que Schnitzler chamava ‘doce mocinha’ – das süsse Mädels – era fonte de prazer sem responsabilidades”¹³⁶. Nesta categoria, segundo Gay, ressalta-se o envolvimento com mulheres de classes sociais mais baixas ou possivelmente menos “puritanas”, o que na época significava dizer: possibilidade de relacionar-se com mais liberdade e, o que parece ser mais importante, fora do casamento. Sem deixar de perceber as relações assimétricas de poder implicadas em tais práticas ideológicas, a colocação retoma o posicionamento ambíguo do escritor. “(...) Como sabemos, os rapazes do círculo letrado, seus companheiros de café vienense de sua predileção, eram quase tão despreocupados quanto ele próprio em matéria de aventuras amorosas.”¹³⁷ Schnitzler teve uma vida de muitas relações amorosas, o que não foi um fato inédito, como podemos perceber, mas bastante relevante, tendo em vista a cultura moral vitoriana da alta sociedade vienense. Atravessando diferentes círculos sociais, pelos cafés e corridas de cavalo, pelos camarins dos teatros, com atrizes, cantoras e *cocottes*, o escritor rompeu com o limite da casa (da sua *old house* vitoriana). Com Jeanette escreveu pela primeira vez em seu diário “doce mocinha”¹³⁸ e experimentou um envolvimento prolongado – quanto mais profundo e apaixonado, mais desaprovado por seu pai. Jeanette tinha então vinte e dois anos e era costureira (ofício referido pelo escritor como grande arte). Entretanto, a despeito de seu apego, ela também não seria sua acompanhante nos teatros e óperas, estando mais para os encontros noturnos, ao fim do expediente, na habitação do Hospital. A esta época, o irmão mais novo de Schnitzler já despontava como potencial médico – o cunhado do autor também era um famoso médico – e a maneira desleixada e irregular como levava os estudos era vista com maus olhos pela sua família. Schnitzler recorda de uma conversa com seu pai, após o teatro – uma conversa com maior confiança do que o habitual:

No curso desta conversa, me ardia nos lábios a pergunta: o que podia fazer um jovem para não entrar em conflito com as exigências da moral, da sociedade, ou da higiene? A sedução e o adultério não estavam permitidos, as

¹³⁶ Gay, Peter. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe-média: 1815 – 1914*. São Paulo: Companhia das Letras Editora, 2002, p. 87.

¹³⁷ Gay, Peter. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe-média: 1815 – 1914*. São Paulo: Companhia das Letras Editora, 2002, p. 86.

¹³⁸ Schnitzler, Arthur. *Años de Juventud: una autobiografía*. Barcelona: Acantillado, 2004, p. 328. Na edição em espanhol: “Jeanette venía a pasar la velada en mi casa de dos a tres veces por semana. (...) Para mí era un verdadero placer encontrar de nuevo a mi dulce muchacha entre los almohadones revueltos, dispuesta a reemprender las caricias, cuando volvía hacia el mediodía. Ao recordar de una de aquellas mañanas anoté por primera vez en mi diário el apodo cariñoso de **dulce muchacha**, sin sospechar que estaba predestinado a convertirse, en cierto modo, en un motivo literário.”

relações com *cocottes* e atrizes eram arriscadas e saíam caríssimas; logo, havia certo tipo de mulheres que ainda entrariam na categoria de “meninas decentes”, apesar de haverem se distanciado um pouco do caminho da virtude, mas com as quais, nas palavras de meu pai, corria-se o mesmo perigo de “acabar roubado” como no caso das “sedutoras”; de modo que só restavam as prostitutas, as quais, por mais que se tomassem todas as medidas profiláticas imprescindíveis, seguiam sendo um risco para a saúde e um assunto bastante desagradável. Assim eu sugeri ao meu pai que me desse um conselho. Não quis entrar em discussões, até que, com um expeditivo gesto com a mão, respondeu de modo tão simples como enigmático: “Abstinência.” Como é de se supor, aquilo não resultou em grande ajuda, e seguro estou que ele mesmo se dava perfeita conta de que eu não havia nascido para a abstinência, nem nesse e nem em nenhum outro sentido.¹³⁹

Nesta época também não podemos deixar de lembrar a força da sífilis e o avanço das doenças sexualmente transmissíveis. Mas em que pesem os perigos reais, não foram exatamente eles que motivaram a conversa entre pai e filho. A busca do ideal de pureza encontrou na abstinência e na crença de virgindade (intelectual, cultural, étnica, comportamental e sexual) um lugar para repetição. A abstinência e a virgindade estiveram no coração do padrão de autocontrole burguês na Viena do final do oitocentos – como também na moral vitoriana europeia de um modo geral – e serviu como sustentação para o medo de toda forma de contato. Um medo voltado para o outro e o diferente – como uma forma de perpetuação do mesmo, contra a experiência e a possibilidade de transformação. Um medo em favor de uma necessidade/desejo de ser mais rei do que o rei, mais ortodoxo do que os ortodoxos, mais reto do que os retos.

O encontro de Fridolin com a prostituta Mizzi acende estas questões no interior de *Traumnovelle*. Sabemos que Arthur Schnitzler registrou mais de mil e duzentas narrativas em forma de diário sobre suas relações sexuais, todas elas escritas logo após o ato sexual com minuciosa descrição de seus orgasmos. Este diário só pode ser aberto recentemente, como pedido no testamento do próprio autor, e encontra-se atualmente

¹³⁹ Schnitzler, Arthur. *Años de Juventud: una autobiografía*. Barcelona: Acantillado, 2004, p. 334. No original em espanhol: “*En el curso de dicha conversación, me ardía en los labios la pregunta de qué podía hacer un joven para no entrar en conflicto con las exigencias de la moral, de la sociedad o de la higiene. La seducción y el adultério no estaban permitidos, las relaciones con cocottes e actrices eran arriesgadas y salían carísimas; luego había cierto tipo de muchachas que aún entrarían en la categoría de “chicas decentes” a pesar de haberse alejado un poco del camino de la virtud, pero con las cuales, en palabras de mi padre, uno corría el mismo peligro de “acabar pillado” que en el caso de las “seducidas”; de modo que sólo quedaban las prostitutas, que, por más que uno tomaba las medidas profiláticas imprescindibles, seguían siendo un riesgo para la salud y un asunto bastante desagradable. Así que le sugerí a mi padre que me diera su consejo. No quiso entrar en disquisiciones, sino que, con un expeditivo gesto con la mano, respondió de un modo tan simple como enigmático: “Se abstiene uno”. Como es de suponer, aquello no me resultó de gran ayuda, y seguro que él mismo se daba perfecta cuenta de que yo no había nacido para “abstenerme” ni en ese sentido ni en ningún otro.*”

sob a supervisão de uma equipe especializada para organizá-lo em uma possível publicação. Entretanto, o autor deixou muitos outros relatos em forma de diários. Peter Gay (de seu gabinete, ao lado da biblioteca de Washington) teve acesso a parte deste material (*O Século de Schnitzler* data de 2002). Consta que depois de Jeanette, outras duas mulheres foram consideradas importantes em sua juventude: Mizzi I e Mizzi II – como ele próprio escreveu em seus diários, às vezes em abreviatura, como “Mz”. Segundo Peter Gay, o autor registra uma paixão desvairada por Mizzi I, que, de fato, chamava-se Marie Glümer, uma “*moderadamente talentosa atriz*”¹⁴⁰. O escritor narrou seus encontros com Marie Glümer a partir de 1890. Com ela compartilhou uma agitada relação. Por não ter perdido a virgindade com o escritor, este alimentou um ciúme cada vez mais insuportável. Na verdade, isso já havia sido um problema para o autor desde seu envolvimento com Jeanette (que também havia se relacionado com outros homens antes de conhecê-lo). Esta forma de ciúme exagerado e sem um objeto específico foi motivo de muito sofrimento para o escritor e esteve presente de forma considerável em sua obra. O autor conta em sua autobiografia que sua viagem para Berlim e Londres não deixou de ser um vetor conveniente para o afastamento de Viena (e de Jeanette). Ainda com alguma vergonha, recorda a despedida na estação ferroviária, que pelo aparecimento repentino de seus pais, acabou convertendo-se numa situação constrangedora (seus pais conhecendo Jeanette pela primeira vez). A viagem que poderia ser uma excelente oportunidade para a resolução amorosa sem maiores complicações acabou revolvendo-o em mais sofrimento. Ao mesmo tempo em que o escritor imaginava-a com outros amantes, buscou novas aventuras amorosas, e quanto mais aventuras, mais deseja voltar aos seus braços e exigir sua devoção. A despeito da paixão pela sua “doce mocinha”, com quem ainda se encontrou muitas noites adentro, a possibilidade de casamento entre os dois sempre foi desconsiderada pelo autor. Schnitzler recorda então de quando tudo já parecia terminado entre os dois, sem mais qualquer vestígio de amor, senão a indiferença: “(...) *o dia de minhas bodas seria o dia de sua morte*”¹⁴¹. É claro que, em se tratando de um texto autobiográfico, parece mais fácil dizer coisas categóricas sobre o passado. Mas, por outro lado, a observação crítica do autor parece não perdoar nem a si mesmo: “*o verdadeiro motivo da minha indecisão foi o que eu mesmo imaginei: (...) estava destinado a casar-me com uma mulher mais*

¹⁴⁰ Gay, Peter. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe-média: 1815 – 1914*. São Paulo: Companhia das Letras Editora, 2002, p. 87.

¹⁴¹ Schnitzler, Arthur. *Años de Juventud: una autobiografía*. Barcelona: Acantillado, 2004, p. 376.

rica”¹⁴². O autor não esconde este sentimento, apesar também da consciência da parcialidade desta afirmação. Afinal, ele ainda era jovem e desejava novos envolvimento e descobertas. Não que se acreditasse que o casamento impedisse realmente novas possibilidades amorosas, mas o fato é que tal empreendimento era visto como um encaminhamento absoluto da vida, como uma escolha que condicionaria todo o futuro.

A busca por pureza e perfeição como caminho de elevação do Eu, bem como estes sentimentos políticos mais sutis aparecem de maneira exemplar nos casamento e envolvimento amorosos. Schnitzler vivenciou, sofreu e criticou esta manifestação (este *pathos*) tão comum em sua época. O fatalismo das escolhas da vida profissional e do casamento assustava-o e, de certa forma, o autor lutou contra este fatalismo, em vias de maior flexibilidade sobre as decisões de sua vida. Nesse sentido, o envolvimento com Marie Glümer não seria menos doloroso. O escritor registrou em seu diário a fantasia de situações constrangedoras, onde, imagina que, após casar-se com ela, em uma festa, encontraria um de seus amantes anteriores, “*um homem que teve você em seus braços, (...) que, em sua casa, jogou você num divã e a possuiu enquanto sua mãe estava na cozinha, (...) que, quando sairmos da festa, pode sorrir para si mesmo e pensar: eu também desfrutei dela – antes dele – e não fui o primeiro!*”¹⁴³ Três anos mais tarde, através de cartas anônimas, Schnitzler descobre que Marie Glümer, Mz I, dormira com outro homem durante uma turnê. O caso foi vivenciado como uma insuportável traição e marcou de sobremaneira o escritor, embora ele próprio mantivesse relações sexuais com outras mulheres regularmente, muitas delas, inclusive, suas pacientes. Assim, o escritor vem a conhecer a atriz e professora de canto Marie Reinhard, Mz II, que sofria da garganta. Envolveu-se amorosamente com ela, mas não conseguiu deixar Marie Glümer, com quem voltou a ter relações esporádicas. Com Marie Reinhard, Mizzi II, Schnitzler manteve longa relação e também bastante conflituosa. Em 1899, um ano após perder um filho do escritor, nascido morto, Marie Reinhard falece de apendicite (doença que a levava em apenas dois dias). Neste mesmo ano o autor conhece a jovem atriz Olga Gussmann (1882-1970) com quem se casaria em 1903 (então com 40 anos) e teria seus dois filhos (Henrich, em 1902, e Lili, de 1909). Longe de querer determinar sua

¹⁴² Schnitzler, Arthur. *Años de Juventud: una autobiografía*. Barcelona: Acantillado, 2004, p. 377.

¹⁴³ Citação do diário de Arthur Schnitzler. Ver Gay, Peter. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe-média: 1815 – 1914*. São Paulo: Companhia das Letras Editora, 2002, p. 93.

literatura a partir de sua biografia, o importante é demonstrar como todas estas relações podem se encaixar em um mesmo espaço discursivo. Em *Anatol*, uma peça trabalhada por muitos anos desde a sua juventude, o autor parece estabelecer uma relação quase direta com seus envolvimento amorosos, onde o protagonista Anatol se vê perdido entre duas mulheres. Peter Gay ressalta nesta peça um verdadeiro movimento de auto-análise. Na maioria das vezes, nestes textos de sua juventude, os personagens masculinos eram ridicularizados em sua crença de superioridade diante de mulheres perspicazes. Apesar de um papel coadjuvante em *Traumnovelle*, é no mínimo curioso observar como a prostituta Mizzi, quando perguntada pelo nome, responde a Fridolin: “*Ora, como haveria de me chamar, Mizzi, é claro*”.

De repente Fridolin viu-se já adiante de seu destino, numa rua estreita pela qual vagavam apenas duas prostitutas em sua caça noturna por clientes. Fantasmagórico, pensou. Na memória, também os estudantes com seus bonés azuis fizeram-se subitamente fantasmagóricos, bem como Marianne, o noivo, o tio e a tia, os quais imaginava agora enfileirados de mãos dadas em torno do leito de morte do velho conselheiro; também Albertine pairava-lhe na mente dormindo um sono profundo, os braços cruzados sob a nuca; e mesmo sua filha, deitada agora enroladinha na caminha branca de latão, e a governanta de faces coradas, com sinal de nascença na têmpora esquerda – todas estas pessoas perdiam-se agora para ele no reino do fantasmagórico.

Uma das moças que vagavam pela rua convidou-o a ir com ela. Era uma criatura graciosa e ainda bastante jovem, muito pálida, os lábios pintados de vermelho. Aquilo podia terminar em morte também, pensou, mas não tão rápida! De novo, covardia? No fundo, sim. Fridolin ouviu os passos e logo a voz dela atrás de si: “Não quer vir comigo, doutor?”

Sem querer, ele se voltou para ela. “De onde você me conhece?”, perguntou.

“Eu não o conheço”, disse ela, “mas neste bairro são todos doutores”.

Desde tempos do colégio, ele nunca mais tivera nada com uma mulher daquele tipo. Contudo, a criatura o atraía – estava ele subitamente de volta aos tempos de rapazinho? (...)

“Como se chama?”, perguntou Fridolin.

“Ora, como haveria de me chamar? Mizzi, é claro”.

(...)

Quem poderia supor, pensou Fridolin, que me encontro agora precisamente neste quarto? Uma hora, dez minutos atrás teria eu próprio achado isso possível? E – por quê? Por quê? Os lábios dela procuravam os dele, que se reclinou, afastando-se; ela o fitou com olhos grandes e algo tristes, e deixou-se escapulir de seu colo. Ele quase lamentou que ela o fizesse, pois no abraço dela havia muito de ternura e consolo.

Ela apanhou o roupão vermelho que pendia da cabeceira da cama, enfiou-se nele e cruzou os braços sobre os seios; desse modo toda a sua figura estava agora coberta.

“Está bom assim?”, perguntou sem ironia, um tanto tímida, como se esforçasse por entendê-lo. Fridolin não sabia o que responder.

(...) Ela sentou na cama e balançou a cabeça.

“Você está com medo”, disse baixinho. E, para si própria, numa voz que mal se podia ouvir: “Pena!”

Aquela última palavra esprou uma onda de calor em Fridolin. Ele caminhou até ela, quis abraçá-la, explicou que tinha plena confiança nela, e estava dizendo até a verdade. Puxou-a para si, cortejou-a como uma mocinha, como à mulher amada. Ela resistiu, ele sentiu vergonha e desistiu, por fim.

Ela continuou: “Afim, não dá para saber, um dia acaba acontecendo. Você tem toda a razão de estar com medo. E, se acontecer alguma coisa, vai me amaldiçoar”.

As notas que ofereceu, ela as recusou de modo tão irresoluto que Fridolin não teve como insistir. “Hoje fico em casa”, disse. Fridolin tomou-lhe a mão e beijou-a involuntariamente. Ela fitou-o surpresa, quase assustada; depois, riu embaraçada e feliz. “Como uma dama”, disse.

Atrás dele a porta se fechou, e, com um rápido olhar, Fridolin guardou na memória o número do edifício, a fim de, no dia seguinte, poder enviar à pobre e adorável criatura algum vinho e guloseimas.¹⁴⁴

Perseguido pelo “*reino do fantasmagórico*”, o personagem segue o seu caminhar involuntário. Fridolin vivencia estas situações como necessidade de comprovação da sua virilidade e fidelidade. Tudo parece ameaçá-lo e perguntar sobre sua coragem. Finalmente entra em um café, o motivo inicial da sua caminhada, onde encontra com Natchigall, um amigo dos tempos de universidade. Mais uma vez o personagem se vê diante do tempo de sua juventude, quase como em oposição ao seu tempo atual, onde assume o papel de “pai de família” (vestindo a máscara do *pater*). Novos elementos característicos da Viena *fin-de-siècle* vão aparecendo. No típico café vienense, Fridolin toma com indiferença as notícias dos jornais, que, todavia, estão intimamente relacionadas ao seu sentimento de “*apátrida*” ou “*excluído*”. Guiado pelo conjunto de transformações modernas, o personagem se afasta de seu “*território familiar*” rumo a um “*mundo estranho*”.

Lá fora a temperatura subira um pouco mais. O vento tépido trazia para a rua estreita um perfume de úmidas pradarias e da primavera distante nas montanhas. Para onde, agora?, Fridolin perguntava-se, como se o natural não fosse dirigir-se finalmente para casa e ir dormir. Contudo, não conseguia decidir-se a fazê-lo. Sentia-se como um apátrida, um excluído, desde o

¹⁴⁴ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 33-36.

repugnante encontro com os estudantes... Ou desde a conversa com Marianne? Não, desde antes – desde a conversa noturna com Albertine, ele se afastava cada vez mais do território familiar da sua existência rumo a um outro mundo qualquer, distante e estranho.¹⁴⁵

(...)

Vagou torto e a direito pelas ruas noturnas, (...) entrou num café de segunda categoria, aconchegante ao velho estilo vienense, não muito grande, razoavelmente iluminado e, àquela hora da noite, habitado por uns poucos fregueses.

Num canto, três senhores jogavam cartas. Um garçom que os estivera observando ajudou Fridolin a despir o casaco, anotou o pedido e dispôs jornais e revistas na mesa. Sentindo-se seguro e protegido, Fridolin pôs a folhear superficialmente os jornais. Uma e outra notícia prendia sua atenção. Nas ruas de uma cidade qualquer da Boêmia, haviam posto abaixo as placas em alemão. Em Constantinopla, estava acontecendo uma conferência a respeito da construção de uma ferrovia na Ásia Menor, e dela participaria até mesmo Lord Cranford. A firma Benies & Weingruber tinha pedido concordata. (...) Marie B., uma jovem moradora de Schönbrunner, (...) se envenenara com sublimado.¹⁴⁶

Na superfície de indiferença do personagem acumulam-se as notícias aparentemente distantes de seu universo: as placas em alemão derrubadas na periferia do Império, a construção de ferrovias rumo ao oriente, o suicídio de uma jovem que se envenenara. Mas, de fato, tudo isso acumulava no caldeirão de pensamentos do personagem causando-lhe uma pressão ainda maior. Fridolin vivencia em seu sentimento de “perda de raiz”, ou “perda de chão”, aquilo que no *Manifesto Comunista* aparece com a célebre frase: “*tudo que sólido desmancha no ar*”¹⁴⁷. Os conflitos e as contradições sociais da sua cidade e de seu tempo, em suas multifacetadas manifestações, exigem da análise social a capacidade de perceber o “trânsito” entre as dimensões macro e micro políticas. No caso, os conflitos étnicos, nacionais, sociais, religiosos, sexuais e geracionais estão todos eles entrelaçados em torno do sentimento de traição vivenciado pelo personagem, colocando em dúvida a sua posição de poder, que desliza pela crise psicológica e existencial, manifestando-se, especialmente, através do sentimento de ciúme, medo e perseguição. O encontro casual com Natchigall faz Fridolin se lembrar mais uma vez do tempo de estudante (estaria ele voltando aos tempos de rapazinho?). Novamente, o jogo comparativo entre o caminho seguido pelo

¹⁴⁵ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 37.

¹⁴⁶ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 37-38.

¹⁴⁷ Marx, Karl e Engels, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. In: *Obras Completas*, volume I, São Paulo: Alfa-Omega, 1981

velho amigo e o seu próprio vai repetir uma forma de “duelo interior”. O personagem avalia as perdas e ganhos das duas partes, pesando ambas as trajetórias de vida. Natchigall, “*com seu bigode loiro pendente, à maneira polonesa*”¹⁴⁸, após muitos anos se arrastando na universidade, finalmente desistira da carreira médica e passara a dedicar-se exclusivamente ao piano. Trata-se de mais uma faceta da sociedade vienense a ser caracterizada pelo narrador em forma de contraste.

“Você em Viena, Nachtigall!? Exclamou Fridolin.

“E você não sabia?”, respondeu ele com leve sotaque polonês e uma moderada entonação judaica. “Como é que pode? Afinal, sou bem famoso!”, riu-se, benfazejo sentando-se diante de Fridolin.

“Como assim? Será que, em segredo, você se tornou catedrático em cirurgia?”

Nachtigall riu ainda mais alto: “Você não estava me ouvindo agorinha mesmo?”

“Ouvir...? Mas é claro!” Somente agora ocorria a Fridolin que, no momento em que entrara no café, e mesmo antes, ao se aproximar, ouvira acordes de piano ao fundo. “Era você, então!”, exclamou.

“E quem mais poderia ser?”, riu-se Nachtigall.

Fridolin assentiu com a cabeça. Claro, aquela energia peculiar no toque, os acordes singulares de mão esquerda, algo arbitrários, mais harmonia agradável, haviam de imediato lhe parecido familiares. “Então você resolveu se dedicar de vez ao piano?”, ponderou. Lembrava-se que Nachtigall, logo após o segundo exame preliminar de zoologia – no qual, aliás, passara, embora com sete anos de atraso –, desistira de uma vez por todas do estudo da medicina. Não obstante, seguira ainda circulando durante anos pelo hospital, pelas salas de anatomia, pelos laboratórios e salas de aula, onde, com sua cabeça loira de artista, o colarinho sempre amassado, a gravata esvoaçante que um dia fora branca, exibia sua figura conspícua e, no melhor sentido da palavra, popular, e não apenas entre os colegas, mas também entre muitos dos catedráticos. Filho do proprietário judeu de uma venda de aguardente numa cidadezinha polonesa, deixara a terra natal para vir a Viena estudar medicina. Já de início, o auxílio insignificante que lhe enviavam os pais não era sequer digno de menção, e, ademais, ele logo deixou de recebê-lo, o que não o impediu de continuar freqüentando a mesa dos estudantes de medicina no Riedhof, mesa da qual também Fridolin fazia parte. Sua conta, pagavam-na, a partir de um certo ponto, os colegas mais abastados, revezando-se. Às vezes, ganhava roupas de presente, as quais aceitavam de bom grado, e sem qualquer falso orgulho. Ainda em sua cidadezinha natal, aprendera os rudimentos de piano com um pianista fracassado que por lá se perdera, e, em Viena, já estudante de medicina, freqüentava ainda o conservatório, onde supostamente era tido como um talento promissor. Também nisso, porém, não foi sério e dedicado o suficiente para dar prosseguimento adequado a sua formação: logo deu-se por satisfeito com o sucesso musical no círculo de conhecidos, ou, antes, com a diversão que lhes proporcionava com seu piano. Por um tempo, trabalhou como pianista numa escola de dança no

¹⁴⁸ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 39.

subúrbio. Colegas de universidade e companheiros de bar tentaram arranjar para ele colocações similares em estabelecimentos mais gabaritados, mas, em tais ocasiões, ele sempre tocava única e exclusivamente o que lhe agradava, e enquanto lhe agradasse, iniciando com jovens damas conversações nem sempre conduzidas de forma inofensiva e bebendo mais do que era capaz de agüentar. Certa vez, foi tocar num baile em casa de um diretor de banco. Ainda antes da meia-noite, quando já tinha embaraçado as jovens dançantes com comentários galantes e maliciosos, chocando, assim, os senhores que a acompanhavam, ocorreu-lhe tocar um resolutivo canção, acompanhando-o ademais de uma copla de significado ambíguo, cantada com sua potente voz de baixo. O diretor de banco repreendeu-lhe com veemência. Tomado de aparente e bem-aventurado contentamento, Nachtigall levantou-se e abraçou o diretor que, apesar de igualmente judeu, cuspiu-lhe revoltado e cara a cara um popular palavrão, ao qual, sem demora, Nachtigall respondeu com um possante sopapo – o que pareceu colocar um ponto final em sua carreira nas melhores casa da cidade. (...) Um dia, de repente, tendo todos os colegas concluído seus estudos fazia muito tempo, ele desapareceu da cidade sem se despedir. Durante alguns meses, seguiu enviando cartões procedentes das mais diversas cidades russas e polonesas (...).

149

Seria, então, a vez de Fridolin falar sobre suas atividades na *Policlínica*, “mencionando que estava casado, muito bem casado, e que era pai de uma menina de seis anos”¹⁵⁰. Como se ambos estivessem sobre uma balança, os contrastes continuam aparecendo. Nachtigall, “que passara todos aqueles anos trabalhando como pianista numa série de cidadezinhas polonesas, romenas, sérvias e búlgaras, e que tinha uma mulher em Lemberg com quatro filhos (...)”¹⁵¹, representa outro ponto de vista da realidade social da cidade. Através dele, outros elementos vão sendo adicionados. Especialmente a partir do que o narrador chama, “no melhor sentido da palavra”, de “popular”, a vivência das cidades periféricas é introduzida no romance, fazendo um contraponto ao universo social de Fridolin. Com bastante sutileza e descrição, as contradições características dos conflitos étnico-religiosos, especialmente da cultura judaica diante do pan-germanismo, também entram no romance, seja pela via da assimilação cultural, tal como sugere a arrogância do nobre diretor do banco – “*embora igualmente judeu*” –; ou, seja pela perseguição ou coerção social, que a postura independentista e, de certa forma, altiva e incoseqüente de Nachtigall apresenta pela negação – quando este “*tocava única e exclusivamente o que lhe agradava*”, ou, simplesmente respondia com um sopapo quando agredido verbalmente.

¹⁴⁹ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 39-42.

¹⁵⁰ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 43.

¹⁵¹ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 43.

A música e a vida artística também se contrapõem a vida regrada de Fridolin na Policlínica. Inclusive nos modos de vestir, “*a gravata esvoaçante*” ou a “*cabeça loira de artista*” entram em contraste com o tipo ideal perseguido pelo protagonista. Através do músico, outro padrão social e familiar é indiretamente apresentado, relativizando, assim, o estereótipo tido e naturalizado como normalidade pela família nuclear vitoriana – aquilo que André Burguière e François Lebrun questionam ao proporem, no plural, “*as mil e uma famílias da Europa*”¹⁵². De fato, se formos tomar o considerado padrão social da família nuclear vitoriana como movimento de naturalização do que chamam ainda hoje entre os psicólogos e pedagogos de “família regular”, talvez reste apenas o retrato da sagrada família para o bolsão da regularidade. Algo não muito diferente do médico Simão Bacamarte, no célebre conto de Machado de Assis, quando ele mesmo decide por aprisionar-se no hospício, depois de internar todos os moradores da cidade¹⁵³. Fato é que este padrão ou estereótipo, preso na sua busca por perfectibilidade, esteve circunscrito com considerável predominância a uma limitada realidade da alta burguesia, que viu, especialmente através de seus casamentos, um caminho para assimilação cultural e prosperidade. A realidade familiar foi e é muito mais plural e diversa – tão mais plural e diversa quanto o número de humanos existirem. Mas no jogo ideológico, sem deixar de expandir esta representação idealizada como hegemonia para toda sociedade, especialmente através de seus guias e manuais comportamentais, que durante todo o século XIX conduziram a repressão dos corpos, o controle social e sexual de mulheres e homens – num processo de atualização dos tratados teológicos moralistas em torno da fantasia do “casamento perfeito” – a família nuclear vitoriana, na sua idealização romântica conservadora, agiu nas consciências históricas; olhou com desprezo a diversidade, julgando irregulares e anormais todas as práticas familiares, sociais e sexuais que se diferenciavam do seu espelho de perfectibilidade: pensou a família como luta da civilização contra a barbárie. A Viena do final do século XIX foi entrecruzada pela possibilidade de casamentos entre diversas culturas, nacionalidades e religiões, mas não exatamente como via de valorização da pluralidade. Na busca pelo padrão ideal, galgando sua hierarquia (e quanto mais próximos melhor), pisando nas cabeças dos iguais para se elevarem, a cultura burguesa se deparou com mais sofrimento, e com a consciência da pluralidade que habitava a si mesmos, que agora

¹⁵² Burguière, André e Lebrun, François. “As mil e uma famílias da Europa”. In: História da Família, volume III, Lisboa, Terramar, 1998, p. 15-82.

¹⁵³ Assis, Machado. *O Alienista*. In: Obra Completa (vol. II). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1970, p. 253-328.

deveria ser tratada como “segredo de família”. Produzindo mais sofrimento, repetiram, assim como Fridolin, muitas outras caminhadas noturnas. Na incessante busca pelo próprio endeusamento percebiam-se mais humanos. A julgar pelas modernas “revistas femininas” de moda, programas de televisão e *shampoo* para o cabelo que povoam nosso cotidiano, as palavras de Arthur Schnitzler ainda podem causar náuseas. Por isso estamos de acordo com a citação:

Partimos da idéia de que não existe, histórica e antropológicamente falando, um modelo-padrão de organização familiar; não existe a “família regular”. Menos ainda que o padrão europeu de família patriarcal, do qual deriva a família nuclear baseada na idéia de indivíduo, da cristandade ocidental, convertida em burguesa, seja a única possibilidade histórica de organização familiar a orientar a vida cotidiana na passagem à modernidade. Pensar as famílias de forma plural pode significar uma construção democrática baseada na tolerância com as diferenças, com o Outro.¹⁵⁴

Neste jogo de contrastes, Fridolin não deixa de se seduzir por Nachtigall e sua trajetória de vida alternativa (uma sedução bastante parecida com a do próprio Schnitzler, diante de suas escolhas profissionais, dividido entre a medicina e a literatura). Mas os contrastes aparecem também como uma ilusão. Fridolin, ao retomar a sua posição de segurança, estabilidade e correção diante do amigo, delegando-o a uma posição instável e desviante; ao crer em sua condição de invencibilidade e predestinação – seu sentimento de superioridade diante do infortúnio do colega –, cai novamente no mesmo mar de incertezas que o conduzem ao naufrágio, ao desespero e ao sofrimento. E percebemos, então, o próprio Fridolin perdido em seu vício, como um jogador que não consegue abandonar a mesa de apostas.

Ao meio da conversa, contando sobre os bicos e as casas noturnas aonde vem regularmente se apresentando, Nachtigall deixa escapular algo mais estranho sobre “clientes particulares”. “*Não, não são diretores de banco e gente assim, mas pessoas de todos os círculos, até mais graúdos, alguns públicos e outros secretos.*”¹⁵⁵ Curioso, Fridolin pergunta sobre o que se trata, mas o amigo, arrependido pelo comentário, tenta desconversar. Trata-se de uma situação absurda, onde o músico, a cada madrugada em um lugar diferente, toca de olhos vendados. Sem nunca saber onde será o novo destino,

¹⁵⁴ Neder, Gizlene e Cerqueira Filho, Gisálio. *Idéias Jurídicas e Autoridade na Família*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2007.

¹⁵⁵ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 43.

Nachtigall deve esperar o coche lhe buscar com uma senha. Já acontecera outras três vezes e pagam muito bem. Em cada uma delas, um carro diferente, uma senha diferente, uma casa diferente. Apesar dos olhos cobertos, da última vez, atrás de si havia um espelho. Conseguindo ver pela fresta do tecido de seda preto que lhe cobria os olhos, Nachtigall relata sobre um baile secreto com homens e mulheres mascarados.

“Resumindo”, Fridolin disse, impaciente e desdenhoso, mas sentindo uma estranha excitação, “vacias nuas”.

“Não diga ‘vacias’, Fridolin”, respondeu Nachtigall, como se tivesse se ofendido. “Mulheres como aquelas que você nunca viu”.¹⁵⁶

Nachtigall, ansioso, olhando a toda hora pela janela, esperava o cocheiro lhe buscar. Ia acontecer naquela noite. Fridolin, entusiasmado com a situação, indaga pelo preço do ingresso, ao que o amigo responde que não há ingresso, e somente uma senha secreta, e que tudo é perigoso demais. O carro finalmente chega. Apressado, Fridolin sugere ao amigo que o espere, que na rua ao lado tem uma loja de fantasias, por onde passa todos os dias indo para o trabalho, que o proprietário deve morar ali mesmo e não seria difícil conseguir os trajes adequados para o baile; que Nachtigall invente uma desculpa ao cocheiro dizendo que esqueceu alguma coisa no café, e faça o tempo passar, até o seu retorno; e que, finalmente, revele discretamente a senha e parta em direção ao misterioso destino, pois tomaria outro carro logo atrás e o seguiria cuidadosamente. Caso contrário, ainda pondera Fridolin: “... bom, então desisto. *Que o destino decida.*”

157

Em vão, Nachtigall tentara algumas vezes interrompê-lo. Fridolin jogou o dinheiro da conta na mesa, acrescentando uma gorjeta demasiado generosa, conforme lhe pareceu apropriado ao estilo daquela noite, e saiu. Lá fora, via-se um carro fechado, o cocheiro sentado imóvel na boléia, todo de preto e portando uma altíssima cartola – como um carro fúnebre, pensou Fridolin.¹⁵⁸

Meio que a contragosto, Nachtigall consente, deixando em aberto a perigosa possibilidade. Fridolin parte rapidamente em busca da loja de fantasias. Acorda o zelador e pede para chamar o proprietário da loja: diz que é uma emergência, e que todos seriam bem pagos devido à especialidade e os inconvenientes pelo horário. O

¹⁵⁶ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 46.

¹⁵⁷ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 47.

¹⁵⁸ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 47.

zelador nem sequer pareceu particularmente espantado pela vista tardia, “ao contrário, tendo a considerável gorjeta de Fridolin o tornado afável, ele observou que durante o Carnaval, não era nada raro que pessoas aparecessem àquela hora da noite para alugar fantasias.”¹⁵⁹ Conduzindo à loja, Fridolin é recebido pelo senhor Gibiser. O personagem novamente percebe-se em meio a mais uma inusitada e sinistra aventura. O ambiente carnavalesco vem compor mais um elemento tão caro à Viena do final do século XIX.

Por uma escada em caracol, conduziu Friodolin até a loja, no andar de cima. O lugar cheirava a seda, veludo, perfumes, poeira e flores secas; na escuridão incerta, rebrilhavam pontos prateados e vermelhos; de repente, entre prateleiras abertas de um longo corredor perdendo-se na escuridão, uma porção de pequenas lâmpadas pôs-se a cintilar. Penduradas à direita e à esquerda, fantasias de todos os tipos: de um lado, cavaleiros, escudeiros, camponeses, caçadores, sábios, orientais, bufões; do outro, damas da corte, donzelas, camponesas, camareiras, rainhas da noite. Logo acima das fantasias, viam-se os adereços correspondentes para a cabeça, o que levou Fridolin a sentir-se como se caminhasse por uma alameda de enforcados prontos a se convidarem para dançar. O Sr. Gibiser o seguia. “O Cavalheiro deseja alguma coisa em particular? Luis XIV? Um membro do diretório? Um antigo alemão?”

“Preciso apenas um hábito escuro de monge e de uma máscara preta, nada mais.”

Nesse momento, um tilintar de vidros fez-se ouvir no final do corredor. (...) O senhor Gibiser, porém, permaneceu impassível, tateando à procura de interruptor oculto em alguma parte – de pronto, uma claridade ofuscante derramou-se até o final do corredor, onde agora se podia ver uma mesinha posta, com pratos, copos e garrafas. De cada uma das cadeiras, à direita e à esquerda, ergueu-se um senescal trajando um talar vermelho, enquanto, no mesmo instante, uma criatura graciosa e astuta desaparecia rapidamente. A passos largos, Gibiser precipitou-se naquela direção, estendeu a mão por sobre a mesa e agarrou uma peruca branca; concomitantemente, esgueirando-se por baixo da mesa, uma mocinha encantadora, ainda bastante jovem, quase uma criança, vestindo uma fantasia de pierrete e meias brancas de seda, correu pelo corredor ao encontro de Fridolin, que nada mais pode fazer senão acolhê-la nos braços. Gibiser soltara a peruca branca na mesa e segurava firme os senescais à direita e à esquerda pelas dobras de seu talares. Enquanto isso, gritou para Fridolin: “Cavalheiro, segure a menina para mim.” Esta apertava-se contra ele, como se Fridolin tivesse de protegê-la. Seu rostinho delgado estava branco de pó-de-arroz e coberto de pintinhas, dos tenros seios provinha um perfume de rosas e pó-de-arroz, os olhos sorriam travessuras e prazer.

“Cavalheiros”, advertiu Gibiser, “os senhores permanecem aqui até eu chamar a polícia”.

“Mas o que é que o senhor está pensando”, protestaram ambos. E, a uma só voz: “Atendemos a um convite da menina”.

¹⁵⁹ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 48.

Gibiser soltou-os, e Fridolin pode ouvi-lo dizendo: “Sobre isso os senhores terão que prestar maiores esclarecimentos. Ou será que não viram de imediato que estavam lidando com uma pessoa perturbada?” E, voltando-se para Fridolin: “Perdoe-me o incidente, cavalheiro”¹⁶⁰.

Diante do bizarro incidente, Fridolin sentia o impulso de defender a menina: levá-la consigo, “*quaisquer que fossem as conseqüências*”¹⁶¹. Neste meio tempo, o senhor Gibiser trazia o hábito escuro e a uma máscara de peregrino. Fridolin vestiu-se, meio que a contragosto. Tinha o dever de socorrer a menina daquela situação de “*perigo iminente*”¹⁶². “*Já não se viam os senescais, mas dois jovens e esbeltos senhores trajando fraque e gravata branca, ambos, no entanto, ainda com as máscaras vermelhas no rosto.*”¹⁶³ Apesar da estranha sensação de violência e abuso, o senhor Gibiser não protegia a menina, tratava-a autoritariamente. Ainda à porta da loja, Fridolin chegara a ouvir a voz ríspida do senhor Gibiser que dizia para a criança: “*Vá já para a cama, criatura desprezível; conversaremos assim que eu acertar as contas com os senhores lá em cima.*”¹⁶⁴ Fridolin, por sua vez, tinha pressa e sugeriu o pagamento adiantado, como garantia de sua fidelidade no negócio, ao que respondeu o senhor Gibiser na mesma moeda: “*Não se preocupe, cavalheiro. O pagamento será feito quando da devolução. Confio no senhor.*”¹⁶⁵ Como em diversos momentos anteriores, não são poucas as vezes que o personagem, como demonstração de sua integridade e benevolência, faz questão de pagamentos adiantados e gordas gorjetas, como se, desta forma, ganhasse a confiança dos outros e garantisse o bom curso dos acontecimentos. Mas o que acontecesse geralmente é o inverso, e, ao contrário do que se poderia esperar de quem tem dinheiro nas mãos, ele se vê fragilizado e dependente por esta situação. O “dinheiro extra”, mesmo apenas em sua intenção, geralmente boa e altruísta, sela uma relação de confiança e favor, diz quem está em posição de poder e superioridade sobre o outro. Mizzi também negou o recebimento de qualquer quantia (e, ainda sim, Fridolin pensou em enviar-lhe vinhos e guloseimas). Mas essas relações de violência aparecem mediadas por uma onda de alienação e cegueira. A negação do sofrimento e da morte se coloca no limite da sobrevivência e auto-preservação do personagem. Fridolin sempre retoma a sua ignorância e alienação e é neste exato momento que irrompe o sofrimento

¹⁶⁰ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 48-50.

¹⁶¹ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 50.

¹⁶² Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 51.

¹⁶³ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 51.

¹⁶⁴ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 52.

¹⁶⁵ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 52.

e o medo – que na sua cegueira, acaba abrindo seus olhos. “*Em que estranho romance rocei ali?, perguntava-se*”¹⁶⁶.

Em *Traumnovelle*, tudo se passa obscuramente, pois a narrativa da novela parte desde um ponto de vista envolvido no personagem. Para quem acredita que em “brigas de família ninguém mete a colher”, realmente a autoridade daquele senhor não poderia ser contestada e talvez uma solução “amigável” fosse realmente orientada pelo senhor Gibiser e os outros jovens e esbeltos cavalheiros: nada que uma razoável soma de dinheiro não possa garantir a solução para todos mal entendidos, e – o que alguns ainda consideram melhor – muito mais rapidamente, sem a necessidade de envolver grandes burocracias e judicializações, restituindo a tranqüilidade e o respeito para ambas as partes... mas não exatamente para a menina. As relações de poder e submissão, como não poderiam deixar de ser, estão todas elas mediadas por um ambiente de sedução e prazer, obscurecendo a real dimensão da violência. A proximidade do narrador com o personagem faz com que o leitor sinta os acontecimentos pela mesma perspectiva, caindo nas mesmas armadilhas ideológicas que o personagem cai e, por isso, enxergando tudo como se fosse uma nuvem ou sonho. O incômodo despertado em Fridolin pela violenta situação não seria maior que a urgência do tempo; não seria maior que sua vulnerabilidade e incessante busca que o mantém preso a um mesmo círculo vicioso (de ideologia).

Fridolin, porém, não saía do lugar. “Prometa-me que o senhor não fará nada de mal à pobre criança?”

“E que importância tem isso para o senhor?”

“Antes, ouvi o senhor dizendo que a menina era perturbada... e agora o senhor a chamou criatura desprezível. Uma notória contradição, o senhor não há de negar.”

“Ora, meu senhor”, respondeu Gibiser num tom teatral, “e o louco não é alguém desprezado por Deus?”

Fridolin agitou os braços com repugnância.

“Ainda assim”, observou, “remédio decerto haverá. Sou médico. Amanhã conversaremos mais sobre o assunto”.

A questão da “criança” merece também maior atenção. O século XIX já foi conhecido como o “século da criança”. Justamente pelo avanço dos direitos das crianças e adolescentes, talvez também pelo crescimento populacional vertiginoso, onde não

¹⁶⁶ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 54.

podemos deixar de situar e já desde a obra *O Emílio*, de Jacques Rousseau ¹⁶⁷, com a idéia de “bom selvagem” (os homens nascem bons) – a “tabula rasa” também aparece no texto de John Locke ¹⁶⁸ (*white paper*) –, mas também e especialmente através de muitos outros tratados que relativizaram a educação disciplinar autoritária junto aos avanços da assistência social, e que efetivamente questionavam o senso de predestinação ao mau; justamente através destes avanços, do ponto de vista dos direitos civis, com certeza relacionados também às pressões políticas articuladas pelo liberalismo de corte mais radical e os movimentos socialistas, que passamos então a encontrar inúmeros índices de maus tratos e violência. No século XIX, a luta entre pais e filhos ganhou um peso ainda maior e foi pensada como uma relação de poder e violência. Os romances e novelas situam-se, com efeito, em legítima matéria de observação deste fenômeno: foi espaço onde os “filhos” falaram de seus pais. Os “pais”, evidentemente, preferiam falar através de leis, códigos penais e tapas.

Peter Gay lembra que “os vitorianos de classe-média nasciam em casa, pariam em casa e morriam em casa.” ¹⁶⁹. Já comentamos aqui a importância simbólica da idéia da casa na formação da cultura burguesa, especialmente do padrão familiar vitoriano para a constituição da intimidade e subjetividade. Walter Pater (1839-1894) sem dúvida aparece como referência vitoriana fundamental na formação da cultura política burguesa no século XIX. A influência ideológica do seu *The Child in The House* ¹⁷⁰ ainda não ganhou a devida atenção. A casa é o bastião da cordialidade, é o coração da via prussiana. Por isso Pallares-Burke não duvida em *Gilberto Freyre: um vitoriano dos trópicos* ¹⁷¹, na sua busca pelas origens do pensamento do antropólogo brasileiro, em capturar a influência fundamental do pensamento romântico conservador inglês em seus anos de estudo na Inglaterra – como o próprio pensador brasileiro referia-se, na “*Oxford de Walter Parter*” –, anos que levaram o autor à reconversão ao catolicismo; influência especialmente importante para construção da idéia da *casa*, como também, para a idéia de *intimidade*, ambas formadoras do pensamento social do autor e presentes no célebre

¹⁶⁷ Rousseau, Jean-Jacques. *Emílio ou da Educação*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil Editora, 1992.

¹⁶⁸ Locke, John. *Segundo tratado sobre o governo*. São Paulo: Editora Abril Cultural. Coleção “Os Pensadores”, 1973.

¹⁶⁹ Gay, Peter. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe-média: 1815 – 1914*. São Paulo: Companhia das Letras Editora, 2002, p. 67.

¹⁷⁰ Como falamos anteriormente *The Child in The House* foi escrito em 1878.

¹⁷¹ Pallares Burke, Maria Lucia Garcia. *Gilberto Freyre na Inglaterra: uma história de amor*. Artigo publicado em janeiro de 1997 na Biblioteca Virtual Gilberto Freyre. Ver também: Pallares Burke, Maria Lucia Garcia. *Gilberto Freyre: um vitoriano nos trópicos*. Editora Unesp, São Paulo, 2005.

Casa-Grande e Senzala através da sua perspectiva de miscigenação como “conciliação de antagonismos”. Peter Gay lembra que, em 1850, Charles Dickens faz o herói de *David Copperfield* ser espancado pelo padrasto. “No passado, como observara o dramaturgo Andrew Halliday em 1865, ‘quase todos os pais da Grã-Bretanha possuíam uma correia, ou uma vara, com a finalidade de disciplinar seus filhos’, mas isso já não seria mais uma regra geral”¹⁷². No Brasil, mais uma vez, Machado de Assis escreveu em 1891 o “*O caso da vara*”, conto que ainda hoje deixa a tal “conciliação de antagonismos” de pernas para o ar, revelando a violência que a ideologia do favor guarda no seu interior e o jogo mórbido que esta executou (executa?) na história da escravidão no país: “*Sinhá Rita, com a cara em fogo e os olhos esbugalhados, instava pela vara, sem largar a negrinha, agora presa de um acesso de tosse. Damião sentiu-se compungido; mas ele precisava tanto sair do seminário! Chegou à marquesa, pegou na vara e entregou-a a Sinhá Rita*”¹⁷³.

O debate sobre espancamentos nas escolas públicas ganhou a Europa no último quartel do século XIX e isso não foi diferente no Império Austro-Húngaro. Peter Gay atenta para as práticas ideológicas em ação que organizam, justificam e legitimam o uso da violência.

A esta altura já deve ter ficado claro que na era vitoriana o melhor alibi para safar os agressores na ativa – diplomatas, políticos, empresários, pais, milícias cidadãos – de todo ou qualquer arrependimento era a certeza de sua indiscutível superioridade em relação a seres menores. Esse alibi não convenceu Schnitzler. “Como se faz para servir a nação?”, perguntou, num fragmento inédito. “Como se faz para demonstrar amor? Gritando: sou alemão! Somos a nação número um! Mostrando os demais como inferiores!” Tal arrogância era facilmente adquirida e dificilmente abandonada; seu prestígio provinha de superstições comuns entre cientistas e biólogos vitorianos. Acreditar que certos seres humanos – trabalhadores manuais, hereges, judeus, asiáticos, africanos tribais – aparentemente não poderiam equiparar-se ao homem branco oferecia espaço satisfatório para os americanos diante das tribos indígenas, para os proprietários de moinhos diante de seus empregados, para os maridos diante das esposas, para os conquistadores diante dos derrotados.¹⁷⁴

¹⁷² Gay, Peter. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe-média: 1815 – 1914*. São Paulo: Companhia das Letras Editora, 2002, p. 126.

¹⁷³ Assis, Machado de. *O caso da Vara*. In: *Obra Completa* (vol. II). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1970, p. 577-582.

¹⁷⁴ Gay, Peter. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe-média: 1815 – 1914*. São Paulo: Companhia das Letras Editora, 2002, p. 131.

Para o pesquisador inglês, “a família burguesa anti-autoritária falhou, não produziu igualdade. Para a mulher, a família vitoriana podia representar tanto uma prisão como um refúgio”¹⁷⁵. Neste cenário familiar, o tema da criança (e da proteção à criança) não escapou da pena de Arthur Schnitzler. Talvez, porque ele mesmo lembrasse muito bem das experiências de sua infância. Em *Traumnovelle*, assim como no exemplo de Machado de Assis, o que parece especialmente importante perceber é como o autor apresenta a relação de poder e violência que o favor, a amizade, o cavalheirismo e a cordialidade podem guardar no seu interior. Ao mesmo tempo revelando esta violência e escondendo-a novamente, através da própria fumaça ideológica que cega o personagem principal, Schnitzler reproduz no texto o envolvimento narrativo (ideológico) que leva Fridolin a uma parcial aceitação ou cumplicidade com tal situação, sempre no limite entre a consciência e a conveniência (da culpa ou do alibi) do personagem. No efeito de intimidade produzido pela proximidade entre narrador e o personagem, esta experiência de envolvimento narrativo (ideológico) repete-se na consciência do leitor, fazendo que este tenha uma semelhante experiência de conveniência – flagrando a aceitação e cumplicidade do próprio leitor com tal situação de poder. Não é absurdo afirmar que ao ler pela primeira vez a novela a real dimensão da violência das cenas escape ao leitor. Nesse recurso técnico da narrativa, de repente nos flagramos envolvidos como o personagem e aquilo que estava tão obscuro, torna-se claro, pois estava ali o tempo todo, bem abaixo de nossos narizes. Na leitura de *Traumnovelle*, não é de se estranhar esta sensação de captura pelo texto, onde, de repente, parece que não sabemos muito bem o que está acontecendo. Assim, da mesma forma como Fridolin envolve-se com o “estranho romance” na loja de fantasias, o próprio leitor vivencia esta experiência de envolvimento. No caso, o que parece mais delicado de afirmar está em perceber como a própria excitação e desejo de Fridolin pela *pierrete* (quer dizer, pela a criança) pode despertar semelhante excitação no leitor. É pelo desejo do personagem pela menina fantasiada de palhaça, com seus olhos de travessura e prazer, e o perfume de rosas de seus tenros seios, que este é capturado pela cumplicidade com a violência.

Fridolin partiu ao encontro de Nachtigall. O músico saía do café. Por um instante, lamentou que Fridolin tivesse conseguido a fantasia a tempo. Faltava apenas

¹⁷⁵ Gay, Peter. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe-média: 1815 – 1914*. São Paulo: Companhia das Letras Editora, 2002, p. 68.

senha: Dinamarca, “a senha é Dinamarca”¹⁷⁶, respondeu Nachtigall. Incompreendido, Fridolin achou tudo fosse uma terrível brincadeira. Motivado pela conversa com Albertine, veio à lembrança o jovem marinheiro da costa dinamarquesa. O sentimento de traição reacendeu as imperfeições de sua imagem idealizada, ainda mais desgastadas mediante todas aquelas disputas e aventuras noturnas que o conduziam a um sentimento de medo e covardia – e tudo aquilo então parecia ser o caminho inversamente certo a percorrer. Fridolin seguiu o que julgava ser o seu destino. Tomou outro carro e pediu para que o cocheiro seguisse na mesma direção.

Antigamente, a Dinamarca, para algumas regiões da Europa, foi uma espécie de sinônimo para um lugar onde se pratica “amor livre”. Entretanto, este sentido encontra-se hoje em dia bastante disperso. Talvez por isso, Stanley Kubrick, em sua adaptação, tenha preferido substituir a senha para *fidelio*. Homônimo de uma ópera escrita por Beethoven (1770-1827), esta pequena alteração produz o mesmo efeito de repetição vivenciado pelo personagem, atualizando-o. Mais do que um indício (signo) que coloca o personagem diante da questão da fidelidade (fé), a palavra *fidelio* reúne em si uma metáfora para a cultura alemã, abrindo um leque de possibilidades interpretativas. Ludwig von Beethoven veio para Viena estudar com Joseph Haydn (1732-1809). A ópera *Fidelio* narra a luta de Leonore, uma jovem mulher que se faz passar por rapaz, como ajudante de carcereiro, para libertar o marido que sofre na masmorra por perseguição política. No percurso em direção ao baile, Fridolin duvida sobre o que pode acontecer, recordando dos encontros anteriores durante a noite. Como em uma odisséia, Fridolin vive em uma noite o seu exílio; sente-se um herói e o seu heroísmo o aprisiona dentro do medo de ter medo.

O carro deteve-se. E se, em vez de descer, eu voltasse agora mesmo?, pensou Fridolin. Mas, para onde? Para a pequena pierrete? Para a prostitutazinha da Buchfeldgasse? Para Marianne, a filha do falecido? Ou para casa? E, com um leve arrepio, sentiu que não havia lugar pelo qual menos ansiasse naquele momento do que sua casa. Ou seria porque aquele lhe parecia o caminho mais longo? Não, não posso voltar, pensou. Tenho de seguir meu caminho, nem que seja para a morte. E riu-se ele próprio da sua grandiloquência, embora não se sentisse particularmente alegre.¹⁷⁷

(...)

¹⁷⁶ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 53.

¹⁷⁷ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 55.

Fridolin saltou rapidamente do carro e instruiu o cocheiro para que aguardasse o seu retorno lá em cima, na curva, por quanto tempo fosse necessário. A fim de assegurar-se de que seria atendido, pagou adiantado e com generosidade, prometendo igual quantia pela viagem de volta. (...) avançou pelo jardim, pôs a máscara, um caminho estreito, iluminado desde a casa, conduzia até a porta; as duas folhas se abriram e Fridolin achava-se num estreito vestíbulo branco. Sons de harmônio aproximaram-se, dois criados vestindo librés escuras, os rostos ocultos por máscaras cinza, estavam postados à direita e à esquerda.

Senha?, sussurraram a duas vozes. Ao que ele respondeu: “Dinamarca”. Um dos criados recebeu o seu casaco de pele e desapareceu com ele rumo a uma sala lateral; o outro abriu a porta e Fridolin adentrou a penumbra, quase escuridão, de um alto salão de cujas paredes pendia em toda volta seda negra. Mascarados, todos em trajes eclesiásticos, caminhavam para um lado e para o outro, de dezesseis a vinte pessoas, monges e freiras. Soando suaves, os acordes do harmônio pareciam provir do alto – música sacra italiana. Num canto do salão, via-se um pequeno grupo, três freiras e dois monges; dali, alguém já se voltara de modo furtivo uma, duas vezes em sua direção, talvez deliberadamente. Fridolin notou que era o único com a cabeça coberta; tirou o chapéu de peregrino e pôs-se a vagar pelo salão tão inofensivamente quanto o possível; um monge roçou-lhe o braço e cumprimentou-lhe com um aceno; por baixo da máscara, contudo, e por um segundo, um olhar penetrou fundo no seu. Um perfume agradável, estranho e quente, como os jardins do sul, o envolvia. De novo, o roçar de um braço. Dessa vez, o de uma freira. Como os outros, também ela enrolara um véu preto ao redor da testa, do rosto e da nuca, a boca vermelha cintilando sob a renda preta da seda da máscara. Onde estou?, pensou Fridolin. No meio de loucos? Conspiradores? Teria vindo parar na assembléia de alguma seita religiosa? Será que haviam ordenado a Nachtigall, será que lhe haviam pagado para trazer consigo algum não-iniciado, a fim de divertir os demais? No entanto, para uma brincadeira de mascarados, tudo aquilo parecia sério demais, excessivamente sinistro. Aos acordes de harmônio juntara-se agora uma voz feminina, uma antiga ária sacra italiana ecoava agora pelo salão. Todos ficaram em silêncio, como se ouvisse, e, por alguns momentos, mesmo Fridolin deixou-se cativar por aquela melodia soando maravilhosa. De repente, uma voz de mulher sussurrou atrás dele: “Não se volte, não olhe para mim. Ainda há tempo de partir. Aqui não é o seu lugar. Se descobrirem, vai acabar mal”.

Fridolin estremeceu de susto. Por um segundo, cogitou seguir o conselho. A curiosidade, porém, a atração e, sobretudo, o orgulho foram mais fortes do que qualquer ponderação. Agora que já cheguei até aqui, pensou, que tudo termine como tiver de terminar. E balançou a cabeça negativamente, sem olhar para trás.

A voz, então lhe disse: “Eu sentiria muito pelo senhor”.

E ele se voltou. Reluzindo através da renda, viu a boca vermelha, olhos escuros mergulharam nos seus. “Vou ficar”, respondeu num tom heróico de que não se sabia capaz, e tornou a desviar o rosto. O canto ressoava belíssimo, o harmônio ecoava agora de maneira nova, não mais como numa igreja, mas mundano, luxuriante, retumbando feito um órgão; olhando em torno, Fridolin percebeu que todas as freiras tinham desaparecido, apenas os monges permaneciam no salão. Também o canto abandonara sua sombria seriedade, passando por um rebuscado e ascendente trinado em direção à limpidez e ao

júbilo; em vez do harmônio, no entanto, um terreno e insolente piano começara a tocar. Fridolin reconheceu no mesmo instante o toque impetuoso, instigante de Nachtigall, e a outrora tão nobre voz feminina, num derradeiro grito agudo e voluptuoso, alçou vôo e, por assim dizer, atravessou o teto a caminho do infinito. À direita e à esquerda, portas haviam se aberto; de um dos lados, Fridolin reconheceu ao piano os contornos ensombrecidos da figura de Nachtigall; o salão defronte, porém, irradiava ofuscante a claridade, e nele viam-se mulheres imóveis, todas com véus negros ao redor da cabeça, testa e nuca, máscaras de renda negra no rosto, seus corpos inteiramente nus. Os olhos de Fridolin vagavam sedentos por aquelas figuras, das exuberantes às esbeltas, das tenras às de mais vistoso desabrochar; e que cada nudez permanecesse um segredo, os grandes olhos atrás das máscaras negras como um grande enigma a fitá-lo, isso transformava o indizível prazer do olhar num tormento insuportável do desejo. Assim era decerto não só para ele como para todos os demais. A respiração alterada pelo encanto logo fez-se um gemido soando a dor profunda; de algum ponto irrompeu um grito – e, de repente, como se estivessem sendo caçados, e não mais em seus hábitos de monge, mas vestindo festivos trajés de cavaleiros, brancos amarelos, azuis e vermelhos, todos precipitaram-se da penumbra do salão rumo às mulheres, sendo recebidos por loucas risadas, quase malignas.¹⁷⁸

Novamente a citação extensa faz-se necessária, pois a força da imagem surpreende. Dizemos imagem, pois a produção textual de Arthur Schnitzler aponta para esta conclusão. O diálogo indireto com a adaptação de Stanley Kubrick *Eyes Wide Shut*, bem como nossa preocupação em situar sua literatura em relação à cultura cinematográfica guardam, em parte, algum ponto de encontro com esta necessidade de se pensar a imagem e sua relativa autonomia em relação à linearidade dos fatos narrados. Por mais que continuemos a investigar a *Traumnovelle* de acordo com a sucessão dos acontecimentos contados pela história (pois também julgamos que esta disposição guarda um importante valor), o ápice ou lugar fundamental da narrativa não se encontra em um final (feliz ou não) e nem exatamente em um desfecho. Isso porque, em sua literatura, o “final”, se é que assim podemos dizer, na maioria das vezes encontra-se no “meio”, quer dizer, na força das imagens narradas e a maneira particular como estas conduzem a leitura e a experiência do texto. Patrick Pessoa, no ensaio intitulado *Herbert Marcuse vai à Paris, Texas*, situa através das palavras do cineasta Wim Wenders (e diretor da película *Paris, Texas*, de 1984) a oposição entre “cinema da imagem” e “cinema da história”. Segundo o filósofo, ao valorizar a força da imagem e a temporalidade que esta guarda no seu interior, Wenders buscou “defender a autonomia do cinema face aos interesses colonialistas da literatura e do teatro, que, a despeito das

¹⁷⁸ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 55-59.

*obras de Joyce e de Proust, de Beckett e de Ionesco, são muito mais difíceis de libertar do império do sentido (e da narrativa linear) do que a imagem cinematográfica*¹⁷⁹. Mas a oposição simples entre “cinema da imagem” e “cinema da história” torna-se apenas aparente e deve ser pensada dialeticamente, como sugere o autor.

Afinal, por mais que uma certa corrente de interpretação da obra de Deleuze insista em opor de modo estanque a imagem-tempo à imagem-movimento, como se ambas fossem mutuamente excludentes, o fato é que a cesura provocada “no decurso do tempo” pelas “belas imagens” de que fala Wenders só é possível como uma ruptura (da compreensão vulgar) do tempo cotidiano – cronológico, homogêneo, sucessivo, tempo cujo modelo em última instância é o espaço, com todas as suas divisões, as suas fronteiras, os seus limites – que o cinema narrativo clássico procura (re)construir na tela. Nesse sentido, a temporalidade intensiva daquelas imagens cuja força não se deixa reduzir à sua função narrativa *pressupõe*, da parte do espectador, uma expectativa hermenêutica de sentido, da possibilidade de se operarem divisões claras entre o antes e o depois, o passado e o futuro, o mundo subjetivo e o mundo objetivo, o sonho e a realidade, o bem e o mal. Apenas porque, de algum modo, as “belas imagens” de Wenders ou a imagem-tempo de Deleuze *jogam* com toda essa complexa rede de pressupostos e expectativas dos espectadores é que, ao quebrá-las, tornam-se possíveis o estranhamento e o fascínio que elas despertam. Assim, quando se entrevê a co-dependência mútua entre os dois pólos que ela opõem, torna-se insustentável a dicotomia entre o “cinema da imagem” e o “cinema da história” presente na entrevista de Wenders.¹⁸⁰

Ressalvando as evidentes diferenças entre cinema e literatura, não é absurdo pensar a “cerimônia carnavalesca” vivenciada por Fridolin como esta cena ou imagem-tempo fundamental da narrativa de *Traumnovelle*. Saber ouvir e traduzir a força desta imagem para o cinema talvez tenha sido a grande contribuição da versão cinematográfica de Stanley Kubrick. De fato, a cena do baile merece especial atenção. Quando recordamos do filme, é aquela que vem primeiro à mente, povoando nossos sentimentos. No texto, é aquela que direciona sua leitura e, como ápice da narrativa, conduz os acontecimentos. Por outro lado, foi esta cena que causou tanta polêmica nos bastidores do filme e que ganhou a “adaptação” para a versão norte-americana por exigência da Warner. É a cena que causa mais incômodo e produz mais desacordo e, ao mesmo tempo, a cena mais sedutora e que desperta mais interesse e curiosidade no espectador. Aquilo que o narrador chama de transformação do “*indizível prazer do*

¹⁷⁹ Pessoa, Patrick. *Herbert Marcuse vai à Paris, Texas*. Viso: cadernos de estética aplicada (Número 4), janeiro/abril de 2008. Endereço eletrônico: <http://www.revistaviso.com.br>.

¹⁸⁰ Pessoa, Patrick. *Herbert Marcuse vai à Paris, Texas*. Viso - Cadernos de Estética Aplicada, Número 4, 2008. Endereço eletrônico: <http://www.revistaviso.com.br>.

olhar num tormento insuportável do desejo” mistura-se na própria leitura do texto. A todos os efeitos estamos falando de “imagem” (indizível olhar), e não podemos reduzir a força de uma imagem a uma propriedade fisiologicamente óptica.

Quando sugerimos a possibilidade de interpretar a obra tardia de Schnitzler como o “teatro dentro da novela”, o que parece interessante ou pelo menos mais criativo ressaltar não seria o teatro pensado como diálogos bem feitos, que colam e funcionam, nem uma trama amarrada, mas o poder (a força) na construção de algumas cenas, que como as “imagens” de Wenders, reescrevem a história, quebrando os caminhos fechados, oferecendo maior pluralidade de significados e interpretações (aquilo que dá vida à obra de arte, ou seja, desenvolve-se através do diálogo com o espectador). Por outro lado, trata-se de perceber como uma cena ou imagem, ao jogar com os pressupostos e expectativas dos leitores, torna possível a referida *experiência de estranhamento*. Esta experiência guarda íntimas relações com o sonho e com a morte, e talvez Schnitzler tenha pensado o sonho em um lugar não muito distante de uma peça de teatro (e não são poucas comparações deste tipo ao longo de *Traumnovelle*). Longe de cair em grandes definições sobre o teatro, o cinema ou a literatura, ou qualquer outra camisa de força para o entendimento, podemos dizer que o lugar de fundação do discurso estético de Schnitzler, especialmente de suas novelas tardias, encontra-se nesta experiência de estranhamento; experiência que desorienta o lugar comum da narrativa tradicional, rompendo com os acordos apresentados como naturais ou lógicos entre as relações de causa e efeito, passado e futuro, bem e mal. Estas cenas ou imagens narrativas libertam o texto da pretensão (da fantasia) de controle do discurso ou da construção de um sentido unívoco e predeterminado. E embora cada arte possua suas técnicas e limitações próprias, nenhuma técnica ou instrumentação pode tudo. O que vale (e talvez este seja o motivo da expressividade) é perceber como o autor ou intérprete lida com suas limitações (lida com a morte). Falamos anteriormente sobre como a “oralidade” ou efeito de sonoridade entram e dialogam na literatura de Schnitzler como elementos de ruptura com os dogmas e ortodoxias da palavra (e do sentido), inserindo outras dimensões da vida social, quebrando pressupostos e naturalizações (atravessadas por relações de submissão e violência). A cultura escrita formal, em sua seletividade, prestou-se com maior assiduidade ao que na citação acima apareceu como “império dos sentidos”, ou seja, a fantasia de dar conta de todo entendimento, reduzir ou controlar as ambigüidades semânticas em busca de um sentido

unívoco inquestionável. A história linear amarrada e padronizada (comercial) repete a experiência do familiar e confortável como lugar de identificação com espectador; repete a palavra verdadeira e condiciona a fidelidade do espectador à sua recepção. A falsa oposição entre “imagem” e “história” e o conseqüente imbricamento de uma na outra devem ser lidos como um modo dinâmico de pensar, um recurso analítico que compreende a necessidade de se romper com as calcificações do discurso e da “palavra verdadeira”. A experiência de estranhamento pressupõe o envolvimento do espectador pela sua participação e aventura. Desta forma, exige-se uma participação ativa do espectador na criação da obra. Parece claro que as “imagens” ou “cenas” produzidas por Schnitzler nunca serão imagens cinematográficas nem cenas teatrais. Todavia os limites sempre podem ser transpostos – como em uma poesia; pelo menos na imaginação. Da mesma forma que um guitarrista pode simular um *cello*, como se *cello* fosse, ou um pianista fazer-se um exímio percussionista, também se pode fazer música como teatro e o próprio cinema pode ser carente de “imagens”. A expressividade está no faz de conta que ultrapassa os limites da instrumentação (do corpo, da técnica ou do instrumento), ao mesmo tempo em que dialoga com eles e só existe a partir deles.

A ruptura com os laços causais e com a metafísica de suas predeterminações está no coração da reflexão política maquiaveliana (dialética entre *fortuna* e *virtú*)¹⁸¹. Em nenhum contexto que seja, alguém pode tudo e isso é dado pela *fortuna*, ou seja, a vida mesmo como ela está, a dimensão conjuntural e suas constantes imprevisibilidades e acasos que condicionam os horizontes – a falibilidade do conhecimento humano e a vida na sua relação com a morte. Mas o limite ou a realidade sempre parcial não impede o “infinito” de possibilidades e de produção de sentidos. Por isso Maquiavel vai pensar a *virtú* como capacidade de adequar-se ao tempo (fortuna) e transformar a limitação em possibilidade: “(...) *Julgo feliz aquele que combina o seu modo de proceder com as particularidades dos tempos, e infeliz o que sabe discordar dos tempos a sua maneira de proceder.*”¹⁸² A *política como arte*¹⁸³ de Maquiavel deve ser pensada como a arte daquele que sabe cavalgar a fortuna e fazer do limite a própria criação. A reflexão

¹⁸¹ Maquiavel, Nicolau. *O Príncipe*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1972.

¹⁸² Maquiavel, Nicolau. *O Príncipe*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1972.

¹⁸³ *A política como arte* é pensada em Maquiavel por Gizlene Neder e Gisálio Cerqueira Filho em oposição a *política como missão*. Ver Neder, Gizlene e Cerqueira Filho, Gisálio. *Emoção e Política: (a)ventura e imaginação sociológica para o século XXI*. Porto Alegre: Sérgio Antonio Fabris Editor, 1997.

política do pensador italiano advoga pela colocação do sofrimento humano, isso é, da práxis política como possibilidade de transformação.

Pensar a força da imagem do baile vivenciado intrusamente por Fridolin é compreender a sua potencialidade desestabilizadora e negativa. Neste movimento, o jogo de contrastes parece ganhar maior dimensão; o sagrado cria-se no profano. A perspectiva estética aparece com sinal trocado em relação aos dogmatismos (e só através de mágica ou de um artifício parece ser possível fazer frente ao controle simbólico). A transformação musical e a experiência estética do baile são direcionadas por este percurso: do harmônio ao piano, da música celestial aos acordes terrenos, da igreja à elevação ao mundano e luxuriante, da ária sacra italiana ao grito agudo e voluptuoso, da tão nobre voz da cantora ao trinado ascendente em direção ao júbilo. O mesmo movimento repete-se assim em todo baile: dos trajes eclesiásticos à roupa de cavaleiro, do hábito escuro de monge às vestes coloridas de caçador (esportista); da luminosidade à penumbra do salão, da seriedade às loucas e malignas risadas, das roupas de freira à nudez feminina, da respiração alterada pelo encanto ao gemido soando a dor profunda; da gentileza ao autoritarismo, do familiar ao estranho, da visão à cegueira (e da cegueira à visão). A sinistra “caçada” inicia sobre as “mulheres imóveis”. Tomado pelo terror, Fridolin não acredita no que está vendo. Sente-se perseguido: “(...) viu que, de outro canto, dois nobres fitavam-no atentos (...)”¹⁸⁴. Os cavaleiros coloridos dançam com suas mulheres nuas, todos mascarados. Desorientado e ao mesmo tempo fascinado pela mulher que tenta adverti-lo sobre os perigos reais de sua presença, Fridolin sente-se corajoso e confiante, imagina tudo como uma grande peça, uma comédia carnavalesca, e sua mulher misteriosa como prêmio final. “Ele se pôs a rir e ouvia o próprio riso, da forma como as pessoas ouvem nos sonhos. Vocês não estão aqui, vocês todas, apenas para me enlouquecer com a visão? Você só está me pregando uma peça especial para me deixar completamente maluco”¹⁸⁵. A questão do olhar e da visão atravessam toda a cena. O “indizível prazer do olhar” está no centro da reflexão política que podemos exercitar em *Traumnovelle*. A relação entre sonho e teatro repete-se em diversos momentos. Fridolin sente-se embriagado de si próprio, pelo seu prazer de olhar, prazer de poder, como se agora estivesse seguro de si, embriagado pela sua força e ousadia. Um dos cavaleiros, o mais distinto de todos, retira para dançar

¹⁸⁴ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 59.

¹⁸⁵ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 60.

a misteriosa mulher que tenta protegê-lo. Sozinho, o personagem segue para a penumbra do salão. Estava claro que não suportaria aquela tensão por muito tempo. A fuga parece-lhe indigna e inglória. Por fim, a única solução que lhe parece plausível o obriga a encarar nobremente a situação: confessar-se como intruso e, como um cavalheiro, junto aos demais, buscar um acordo justo à inusitada situação.

Fridolin parecia inebriado, e não apenas dela, de seu corpo perfumado, sua boca vermelha e ardente; não apenas da atmosfera daquele salão, dos voluptuosos segredos que circulavam por ali – estava ao mesmo tempo embriagado e sedento em razão dos acontecimentos daquela noite, nenhum dos quais tivera um fecho; embriagado e sedento de si próprio, de sua ousadia, da transformação que sentia no íntimo. E tocou com as mãos o véu ao redor da cabeça dela, como se pretendesse arrancá-lo.

Ela agarrou-lhe as mãos. “Uma noite, alguém teve a idéia de, enquanto dançava, puxar o véu de uma de nós. Arrancaram-lhe a máscara e o chicotearam para fora daqui”.

“E ela?”

“Talvez você tenha lido sobre uma bela jovem... foi a poucas semanas, uma moça que tomou veneno na véspera do casamento”.

Fridolin se lembrava até mesmo do nome. Pronunciou-o. Não tinha sido uma moça provinda de uma casa principesca e que estava noiva de um príncipe italiano?

(...)

De repente um dos cavaleiros apareceu, o mais distinto de todos, o único a vestir um traje branco; com uma breve reverência, decerto gentil, mas autoritária ao mesmo tempo, convidou para dançar a mulher com quem Fridolin dançava.

(...)

Talvez estivesse diante de uma última oportunidade de afastar-se impune. E, no entanto, o que o mantinha cativo em seu canto, onde agora podia sentir-se invisível e inobservado – se a vergonha de uma retirada inglória e algo ridícula; o torturante desejo insatisfeito pelo corpo maravilhoso daquela mulher, cujo perfume pairava ainda ao seu redor; ou a ponderação de que tudo que acontecera até aquele instante constituía, talvez, apenas uma aprovação para a sua coragem, e de que a magnífica dama lhe caberia como prêmio –, isso ele próprio não sabia dizer. Em todo caso estava claro que não suportaria aquela tensão por muito tempo, e que, correndo o perigo que fosse, precisava por um fim àquela situação. O que quer que decidisse não era possível que fosse custar-lhe a vida. (...) E veio-lhe então a idéia de juntar-se aos demais, confessar-se um intruso e, como um cavaleiro, submeter-se ao juízo de todos. Somente desse modo, como se com um nobre acorde, a noite poderia terminar (...).¹⁸⁶

¹⁸⁶ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 61-63.

Outros “nobres cavaleiros” aproximaram-se de Fridolin exigindo a senha mais uma vez. O ambiente torna-se cada vez mais hostil. Mesmo com a resposta certa – Dinamarca – perguntam então sobre uma segunda senha, não a senha de entrada, mas uma suposta senha da casa. Fridolin, confuso e pressionado, tenta simular um esquecimento. Novos cavaleiros aproximam-se impositivamente. A música para de tocar. Simplesmente não havia uma segunda senha. Descobrem Fridolin como um intruso. Começam a exigir que tire a máscara. Na voz de um dos mascarados, Fridolin identifica a entonação como um comando oficial. Estar descoberto em meio a um bando de mascarados colocava-o em uma situação vulnerável e desfavorecida. Só através da intervenção da mesma mulher misteriosa que o alertara anteriormente é que sua identidade pode manter-se preservada. Ela, no entanto, deve assumir as responsabilidades por tal medida, sendo punida.

“Tire a máscara!”, foram logo gritando alguns. Como para proteger-se, Fridolin mantinha os braços estendidos à frente. Ser o único com rosto descoberto em meio a tantos mascarados ter-lhe-ia parecido mil vezes pior do que se ver subitamente nu em frente de pessoas vestidas. Com voz firme, disse: “Se algum dos cavaleiros sente-se ofendido na honra com a minha presença, estou pronto a oferecer-lhe reparação da forma habitual. A máscara, contudo, somente retiro se todos vocês fizerem o mesmo, cavaleiros”.

“Não se trata de reparação”, disse o cavaleiro vestido de vermelho, até então silente. “Trata-se de expiação”.

“Tire a máscara!”, ordenou novamente um outro, com uma voz aguda e insolente que lembrou a Fridolin o tom de um oficial. “O que o espera queremos dizê-lo para sua cara e não para uma máscara”.

“Não vou despi-la”, respondeu Fridolin num tom mais incisivo. “E ai quem ousar tocar-me”.

De súbito, um braço tentou agarrar-lhe o rosto, como se visasse a agarrar-lhe a máscara, quando então, uma das portas se abriu, e uma das mulheres – Fridolin não poderia alimentar qualquer dúvida sobre qual delas – surgiu em trajes de freira, tal e qual ele a viu pela primeira vez. Atrás dela, no salão superiluminado, podiam-se ver as outras, nuas e com o rosto coberto, coladas umas às outras, mudas, um bando espavorido. A porta, no entanto, soltou-se de novo.

“Soltem-no”, disse a freira. “Estou pronta a resgatá-lo”.

Um breve e profundo silêncio se fez, como se algo monstruoso houvesse acontecido; então, o cavaleiro negro, o primeiro a exigir a senha de Fridolin, voltou-se para a freira dizendo: “Você sabe bem o que está assumindo?”

“Sim, eu sei”.

Uma espécie de profundo suspiro atravessou o salão.

“O senhor está livre”, disse o cavaleiro a Fridolin. “Saia desta casa sem demora, e Deus o livre de seguir investigando os segredos em cuja ante-sala o

senhor se meteu. Se tentar por quem quer que seja em nosso encaço, tenha sucesso ou não tenha, o senhor estará perdido”.

Fridolin permaneceu imóvel. “Que tipo de resgate esta... senhora terá que pagar por mim?”, perguntou.

Não obteve respostas. Braços apontaram para a porta, indicando que ele deveria afastar-se sem demora.

Fridolin balançou a cabeça em negativa. “Senhores, façam comigo o que bem entenderem, mas não posso suportar que outro ser humano tenha que pagar por mim.”

“O senhor não estaria mudando coisa alguma no destino desta mulher”, disse o cavaleiro negro, agora num tom bastante suave. “Aqui uma promessa jamais pode ser retirada”.

A freira assentiu levemente a cabeça, como em confirmação. “Vá!”, disse a Fridolin. (...) “Vá embora! Aqui estou eu, vocês me têm... todos vocês!”¹⁸⁷

Aturdido e desorientado o personagem indaga sobre a veracidade de tudo aquilo e acredita estar sonhando. “*Será que a comédia teria ainda prosseguimento?*”¹⁸⁸. Quisera realmente que “(...) *tudo aquilo que acreditava ter vivido não fora mais que um delírio.*”¹⁸⁹ O riso ou a risada repetem a mesma experiência de estranhamento e sonho: “*Fridolin voltou a rir e não reconheceu a própria risada*”¹⁹⁰. O personagem é rapidamente conduzido para fora da casa por braços inelutáveis. Colocado forçosamente em um coche em direção à cidade (até porque não havia mais outro meio de sair dali), reconhecia sentado na boléia o mesmo cocheiro com chapéu fúnebre que avistara na entrada do café algumas horas atrás. Fridolin acreditava tudo ser novamente um sonho. “(...) *Arregalou os olhos o mais que pode, passou a mão pela testa e pelo rosto, procurou sentir o próprio pulso. Não estava acelerado. Tudo em ordem. Ele se achava completamente desperto.*”¹⁹¹ O cocheiro o conduzia através de caminhos tortuosos e desconhecidos. O vidro opaco e esfumaçado o impedia ver a direção para a qual era conduzido. Abandonado em meio à neve e à madrugada de um subúrbio vienense, o personagem inicia seu regresso para casa em meio a um desencanto generalizado. A cena do baile é o divisor de águas na narrativa: a experiência derradeira da desconstrução do seu espelho de prosperidade. As casas pobres começavam a acender suas luzes e alguns desconhecidos já partiam em direção ao trabalho e seus afazeres do dia. Talvez alguns estivessem em alguma caminhada tão inusitada como a dele. Atravessando ruas escuras, moradores de rua e estranhos cruzavam desconfiados pelo

¹⁸⁷ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 64-68.

¹⁸⁸ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 69.

¹⁸⁹ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 73.

¹⁹⁰ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 61.

¹⁹¹ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 73.

caminho de Fridolin. Todas as experiências daquela noite levaram-no a este mal estar, ausência de sentido, sentimento de “perda” ou “falta”. Este “estado de espírito” vai passar a ser descrito de diversas formas pelo narrador.

Tão insuportável era aquele estado de espírito que Fridolin quase lamentava não ter sido atacado pelo vagabundo que encontrara; sim, chegava quase a lamentar o fato de não jazer agora encostado em um tapume daquela ruazinha perdía com uma faca entre as costelas. Só assim aquela noite absurda, com suas aventuras pueris e inconclusas, teria afinal adquirido uma espécie de sentido.¹⁹²

A inexistência de um sentido pronto e acabado mistura o sentimento do personagem com a prática narrativa do próprio escritor (retroalimentando um o outro, como um círculo de metalinguagem). Fridolin quase pede ao seu destino (ao escritor) que este costure novamente o ordenamento coerente da narrativa da sua vida. Na cabeça de Fridolin, e diante de seu angustiante estado de espírito, apenas uma morte absurda responderia acertadamente ao caos experimentado, retomando o trilho da normalidade. A inexistência de um sentido absoluto, pronto, acabado e unívoco (a descoberta da realidade sempre parcial da vida, sempre limitada e sempre falível); ao invés de direcionar o personagem a sua *virtú*, ou seja, ao invés de fazê-lo condutor de si, como costureiro (criador) de sua própria narrativa – construindo e transformando a vida e seus significados (aprendendo a se deixar levar e navegar pelo tempo) –, leva o personagem ao extremo oposto, onde a perda da idealização do “tudo” se equivale ao “nada”. A não pré-determinação da vida e seus caminhos, a inexistência de uma essência absoluta e segura que garanta o ordenamento e o sentido do mundo e das coisas, leva o personagem à experiência radicalmente oposta e por isso nada parece mais valer à pena. Em outras palavras este sentimento parece perguntar para si mesmo: se não posso ser *o escolhido*, que seja então *nada*. Por que, para Fridolin, não há motivo para ser, se não puder ser para sempre? O que fez ou produziu esta forma de sentir e ver o mundo? Qual expressão de poder esta forma de sentir exige no seu interior?

Ainda assim, Fridolin guardava com clareza as fisionomias da casa e do bairro distante, bem como de todos os encontros anteriores. O personagem ainda acreditava na resolução de todas as situações, na tentativa de compreensão e de coerência; algo que

¹⁹² Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 72.

estivesse distante e preservado do acúmulo de sofrimento, terror e ausência de sentido que todas as situações noturnas haviam despertado. Todas as ações do personagem, desde a conversa noturna com sua esposa, são medidas de quem busca recuperar uma crença de totalidade (perdida). Guiado ainda por esta última resistência ao desencanto, Fridolin voltaria para casa junto a seus deveres profissionais e familiares em busca de restituir com o trabalho o ordenamento de seu universo. No dia seguinte, voltaria a ter com todas aquelas situações um novo encontro, num movimento de repetição: devolveria a fantasia ao senhor Gibiser, procuraria pelo amigo Nachtigall, retornaria a procurar Mizzi, voltaria à casa de Marianne; investigaria sobre o baile e a misteriosa mulher que o salvara. Também sobre este misterioso baile o personagem não deveria sentir-se responsável por qualquer acontecimento. Entretanto, não conseguia livrar-se da culpa, nem da idéia de que a misteriosa mulher assumira um sacrifício em prol da sua liberdade. Em meio ao desencanto do personagem e seu sentimento de “perda” nada mais parecia importar. A recuperação da sua estabilidade e crença de pureza (fé), através de um sentimento de reação e vingança, exigia no seu interior a restituição de seu lugar de poder e a vitória sobre todas as situações vivenciadas em sua caminhada noturna. Fridolin pensa o mundo e as pessoas como lugares de conquista a exercer a soberania do seu Eu.

Era ela, afinal, uma mulher para quem aquilo que a aguardava, aquilo que naquele momento era obrigada a suportar, significava um sacrifício? Se tomava parte uma reunião daquele gênero – e decerto não o fazia hoje pela primeira vez, pois mostrava conhecer bem as regras –, que importância podia ter para ela submeter-se à vontade de um daqueles cavaleiros ou de todos? Ora, era possível que fosse outra coisa que não uma prostituta? Podiam aquelas mulheres ser outra coisa? Eram prostitutas, sem dúvida. Mesmo que cada uma delas também tivesse uma outra vida, uma vida burguesa, por assim dizer, paralelamente àquela, que nada mais era do que uma vida de prostituta. E, ademais, será que tudo o que acabara de experimentar não havia sido talvez uma brincadeira infame que se permitiram fazer com ele? Uma brincadeira já prevista, preparada, possivelmente ensaiada para o caso de imiscuir-se ali alguém que não tivesse sido chamado? E, no entanto, quando se punha a pensar naquela mulher que o advertira desde o princípio, que estava disposta a pagar por ele – em sua voz, em sua postura, na nobreza régia de seu corpo descoberto existia algo que não poderia ser mentira. Ou teria quem sabe apenas o súbito aparecimento dele, Fridolin, operado o milagre de transformá-la? Depois de tudo o que vira naquela noite – e não havia nele consciência de qualquer gabolice neste pensamento –, não julgava sequer um milagre como esse impossível. Haveria talvez momento, noites, pensou, em que um tal encanto, estranho e irresistível, pudesse partir de homens que, em circunstâncias normais, não têm qualquer poder especial sobre o sexo oposto?

(...)

E somente nesse momento pensou em Albertine – mas o fez como se, em primeiro lugar, tivesse que conquistar também a ela, como se ela não pudesse, não devesse ser de novo sua antes que ele a houvesse traído com todas as outras daquela noite: com a mulher nua, com a pierrete, com Marianne, com a prostituta da ruazinha estreita. E não deveria também esforçar-se por encontrar por estudante insolente que o empurrara a fim de desafiá-lo para um duelo de sabres, ou melhor, de pistolas. O que lhe importava a vida de outra pessoa, o que lhe importava a sua própria.¹⁹³

Fridolin, em sua volta para casa, desorientado pela sua crise existencial, se encontra revolvido pela série de casos mórbidos e sensuais vividos na noite. Todos eles falando diretamente à sua fragilidade: a fantasia de controle e poder sobre Albertine e a fantasia de controle e poder sobre sua vida, suas escolhas e seus desejos; a busca por perfeição e o ideal de pureza e fidelidade (autocontrole e submissão) como um caminho de superioridade e mando (e talvez por isso mesmo, um caminho de conveniência e cumplicidade, que o captura no indizível prazer de seu próprio olhar que é vivenciado como ignorância ou *consenso espontâneo*¹⁹⁴). Seja no falecimento do conselheiro ou no encontro com Marianne; seja no desafio à sua honra por um jovem estudante de uma liga estudantil nacional-germânica (a tomar pelos “bonés azuis”); seja pela “prostitutazinha” Mizzi ou pelo “*estranho romance*” com a menina da loja de fantasias; seja na constante busca por aventuras despropositadas que levam o personagem, guiado pelo sentimento de traição e vingança, à estranha e assustadora “cerimônia”, onde, ao som de música sacra italiana, nobres mascarados (“*aristocratas, ou mesmo gente da corte, talvez?*”¹⁹⁵), em trajes eclesiásticos, flertavam e submetiam mulheres nuas (imóveis) como objetos; todas estas aventuras guardam algo de profundamente horroroso, grotesco e aterrorizante e vão acumulando, não por acaso, uma violenta imagem onde podemos encontrar a reunião entre o que, na cabeça do personagem, é entendido como “sagrado” e “profano”. Afinal, o que faziam estes nobres senhores, agora em trajes coloridos de cavaleiros e esportistas, como numa temporada de caça, senão legitimando e construindo a sua superioridade e poder diante dos outros?

¹⁹³ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 68-72.

¹⁹⁴ Nas palavras de Gramsci: “*Quer dizer, no consenso espontâneo outorgado pelas grandes massas da população à diretriz marcada na vida social pelo grupo básico dominante. (...) Consenso este que surge, historicamente, do prestígio – e, portanto, da confiança – originado pelo grupo prevalecente pela sua posição e o seu papel no mundo da produção, e no aparelho coercitivo estatal que assegura legalmente a disciplina dos grupos ativa ou passivamente em desacordo (...)*”. Ver Gramsci, Antonio. *A formação dos Intelectuais*. Coleção 70 – Venda Nova: M. Rodrigues Xavier, 1972, p. 29-30.

¹⁹⁵ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p 93.

Todavia, o sofrimento de Fridolin ainda não teria fim. Na verdade, ele estaria apenas começando. De madrugada, ao voltar para casa, Fridolin se encontra novamente com a esposa e sente desconhecer a mulher que dorme ao seu lado. “*Uma espada entre nós*”¹⁹⁶, pensou ao deitar-se. Albertine acorda agitada por um terrível pesadelo. Guiado pela estranha sensação de que ela sabia de tudo que ele fizera naquela noite, e ainda com uma curiosidade exagerada, talvez ainda pelo sentimento de ciúme e vingança, mas também pelo sentimento de culpa por tudo que passara naquela madrugada, Fridolin insiste que a esposa narre o sonho, como se ela devesse a ele maiores explicações, como uma confissão. Mais por força do hábito que pelo carinho, ao deitar, Fridolin entrelaçou seus dedos junto aos dedos esguios da esposa e assim aguardou o início do relato, ao lado da mulher. “*Pois meu sonho começou assim, eu entrando nesse quarto, ainda não sei de onde... como uma atriz entrando em cena.*”¹⁹⁷ Albertine inicia uma narrativa tão inacreditável quanto a própria noite de Fridolin. O relato do sonho corre em paralelo a todas as experiências vivenciadas pelo marido, como se simultaneamente ao percurso e exílio de Fridolin ela também trilhasse igualmente um caminho de desencanto e sofrimento através do sonho e caminhasse de seu território familiar rumo a um mundo desconhecido. O sonho de Albertine repete a mesma experiência de estranhamento. Sonho e realidade confundem-se na superfície da novela, como um mesmo estado onírico. Já não sabemos mais o que é verdade ou mentira. No corpo do texto, o peso do relato do baile carnavalesco vivenciado por Fridolin assemelha-se ao peso do relato de Albertine e ambos confundem-se na seqüência de um para outro, produzindo uma série de poderosas cenas ou imagens; algumas, inclusive, completando umas as outras. Vale ressaltar que, diferentemente dos momentos anteriores, mas pelo mesmo motivo de proximidade entre o narrador e personagem, não há qualquer espécie de julgamento distante (como quem vê de fora) sobre estas cenas ou imagens. Não há qualquer tentativa do narrador explicar o que elas significam “de fato”, isso é, de cristalizar uma interpretação. Como o narrador sempre fala através do ponto de vista de Fridolin, tanto na cena do baile, quanto no relato do sonho de Albertine, o texto apresenta-as deixando todas as imagens em aberto. Pelo alto valor simbólico destas imagens, ficam evidentes os limites que se colocam diante do intérprete. Não é nosso objetivo endurecer o texto e oferecer uma leitura muito fechada sobre seus significados. Por isso, mais uma vez, a

¹⁹⁶ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 76.

¹⁹⁷ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 77.

melhor coisa a se fazer talvez seja realmente expor os acontecimentos da maneira mais direta possível para que o próprio leitor possa tirar também suas conclusões e dialogar com o texto.

Em sua “peça-sonho”, Albertine recorda de um momento anterior a seu casamento com Fridolin. Ela procura o vestido de noiva, mas dentro do guarda-roupa surpreende-se com uma série de fantasias, uma coleção de roupas pendidas nos cabides: figurinos de ópera, trajes suntuosos e orientais, como se estivesse numa loja de fantasias. Imagina-se uma princesa, sob um céu crepuscular, com roupas magníficas, a espera de Fridolin, assim como no conto de fadas narrado pelo casal para a pequena filhinha horas atrás. *“E de súbito ali estava você, escravos remando uma galera o haviam trazido, ainda podia vê-los desaparecendo na noite. Você se vestia com muito luxo, em ouro e seda, tinha um punhal com pingentes de prata de um dos lados (...)”*¹⁹⁸. Ambos partiam voando pelo céu e ela sabia que partiam em lua de mel. Entretanto, *“(…) havia muita melancolia em nossa ternura como se já pressentíssemos um sofrimento já determinado”*¹⁹⁹. Estavam agora então no meio de uma floresta desconhecida.

“(…) Nós dois tínhamos então que voltar ao mundo, ao convívio das pessoas, estava mais do que na hora. Mas algo terrível acontecera: nossas roupas tinham sumido. Um pavor sem igual tomou conta de mim, uma pungente vergonha que chegava a aniquilar-me em meu íntimo e, ao mesmo tempo, sentia raiva de você, como se você fosse o único culpado daquela desgraça; e a violência de tudo isso – pavor, vergonha, raiva – não se comparava nada a que, desperta, eu já tenha sentido. Você, porém, ciente de sua culpa, precipitou-se lá pra baixo, nu como estava, a fim de arranjar-nos algumas roupas. E, assim que você desapareceu, eu me senti bastante aliviada. Não sentia pena de você, nem estava preocupada: contente por estar sozinha, corria feliz pelos campos e cantava. Cantava a melodia de uma dança que ouvíamos no baile de máscaras. Minha voz soava belíssima e eu desejei que me ouvissem lá embaixo, na cidade. Esta cidade eu não via, mas sabia dela. (...) Não era oriental, tampouco propriamente uma cidade alemã antiga, mas, ora uma coisa, ora outra, e, de qualquer forma, uma cidade esquecida fazia muito tempo, e para sempre. Eu, porém logo estava deitada na grama, sob o brilho do sol... muito mais bonita do que eu jamais fui de verdade, e, enquanto me encontrava deitada ali, um cavalheiro saiu da floresta, um jovem homem vestindo um terno claro e moderno, parecia-se um pouco – sei agora – com o jovem dinamarquês sobre o qual contei ontem a você. (...) Na cidade esquecida você corria de casa em casa, de loja em loja, ora debaixo de arcadas, ora por uma espécie de bazar turco, comprando para mim as coisas mais belas que conseguia encontrar: vestidos,

¹⁹⁸ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 77.

¹⁹⁹ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 78.

roupas de baile, sapatos, jóias; e tudo isso você ia enfiando em uma pequena valise amarela de couro onde cabia tudo. O tempo todo, contudo, você era perseguido por uma multidão que eu não via, apenas ouvia a gritaria abafada e ameaçadora. Então o outro reapareceu, o dinamarquês (...), e eu ri sedutora, como jamais ri na vida; (...) ele se deitou na grama comigo”.²⁰⁰

O relato de Albertine continuava cada vez mais intenso. Uma terrível inquietação tomava conta de Fridolin. “*Na verdade, essas coisas mal se deixam exprimir por palavras. Enfim, era como se eu estivesse vivendo dias e noites inumeráveis, não existia tempo e espaço*”²⁰¹, respondia ainda Albertine, mas sem satisfazer as inquietantes perguntas do marido. Já não era mais apenas ela e o jovem dinamarquês deitados na grama, mas uma multidão de casais, todos nus. Albertine já não sabia dizer “*se pertencia apenas a um ou a vários (...)*”²⁰². Via o marido ser “*agarrado por soldados, creio, e havia padres também; alguém, um homem gigantesco amarrou suas mãos eu sabia que você acabaria sendo executado*”²⁰³. E neste lugar perdido e idílico, agora como em um castelo, Fridolin seria chicoteado e executado por uma jovem princesa, que Albertine sabia se tratar da menina que o marido encontrara nua na praia, na costa dinamarquesa. A princesa exigia o amor de Fridolin, e um casamento, mas este se mantinha fiel à Albertine e caminhava para a morte. “*Não me espantei, pois era perfeitamente natural e nem poderia ser de outra maneira, que você, correndo todos os riscos, se mantivesse fiel a mim por toda a eternidade.*”²⁰⁴ A condenação de Fridolin, de algumas chicotadas no porão do castelo, passaria então para uma crucificação no campo aberto da floresta diante de milhares de casais desnudos.

“(...) E num instante você estava num porão embaixo da terra, chicotes zunindo em direção ao seu corpo, sem que eu pudesse ver as pessoas que o brandiam. Riachos de sangue desciam pelo seu corpo, eu os via escorrer, tinha consciência da minha crueldade, mas ela não me surpreendia. (...) Eu logo pude ver uma cruz sendo erguida para você... não, não no pátio do castelo, mas na infinda pradaria coberta de flores em que eu repousava nos braços de um amante, em meio a todos os outros casais. (...) Eu o esperava ansiosa, sem qualquer compaixão, porém. (...) E, no entanto, você me cumprimentou com os olhos sorridentes, como se sinalizasse que havia satisfeito o meu desejo e em trazido tudo o que eu precisava: vestidos, sapatos e jóias. Eu, porém, achei o seu comportamento tolo e insensato. Sentia vontade de zombar de você, de rir na sua cara... justamente pelo fato de, por fidelidade a mim, você ter recusado a mão de

²⁰⁰ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 78-80.

²⁰¹ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 81.

²⁰² Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 81.

²⁰³ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 81.

²⁰⁴ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 82.

uma princesa, ter suportado torturas, e agora, cambaleado até ali, rumo a uma morte terrível. (...) Desejei então que ao menos ouvisse minha risada enquanto pregavam-no na cruz. E gargalhei tão agudo e tão alto quanto pude. E foi assim que eu acordei”.²⁰⁵

Fridolin sentiu então mais uma vez a convicção que deveria retornar a todas suas experiências inconclusas, vivê-las até o fim, para depois, vitorioso, relatar caso a caso todos os acontecimentos à mulher, “*a fim de vingar-se daquela mulher que, em sonho, revelara-se como de fato era: infiel, cruel e traiçoeira*”²⁰⁶. O conflito entre o casal parece crescer cada vez mais. E assim seguiu Fridolin sua jornada pela “cidade esquecida” que Albertine sonhara, mas que também podia ser a mesma Viena noturna que o aterrorizava. “*Não era oriental, tampouco propriamente uma cidade alemã antiga, mas, ora uma coisa, ora outra, e, de qualquer forma, uma cidade esquecida fazia muito tempo, e para sempre*”. Uma cidade que no “casamento” de sua modernidade seria esquecida para sempre, e talvez por isso sempre lembrada, e guardada no quarto da memória – e a *Ringstrasse* (lembrando que *Ring* quer dizer anel) talvez simbolizasse mesmo esta aliança ou união. Na observação dos debates jurídicos que atravessavam a constituição dos estados modernos, o casamento como sacramento encerrava na disputa entre o direito canônico e o direito napoleônico um debate teológico-político²⁰⁷. Para Fridolin, o casamento da modernidade vienense, e talvez o próprio casamento dele com Albertine, pareciam uma prisão. Fridolin partiu novamente em sua busca pela cidade, e talvez sua busca não estivesse tão distante assim da procura por roupas, fantasias, vestidos, sapatos, jóias. E como seguiu na imaginação de Albertine: “*O tempo todo, contudo, você era perseguido por uma multidão que eu não via, apenas ouvia a gritaria abafada e ameaçadora*”.

Se por um lado defendemos que não podemos cristalizar muito a interpretação a fim de manter o valor simbólico das imagens reveladas por Albertine, por outro, ainda podemos oferecer algumas interessantes informações que são recorrentes na obra de Schnitzler. A floresta é uma delas. Não são poucas alusões à floresta em sua obra e não é absurdo supor a floresta como um signo correspondente a um ambiente estranho e distante. Sem ir muito longe, a floresta sempre foi a “casa” das bruxas e não são poucas

²⁰⁵ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 83-84.

²⁰⁶ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 84.

²⁰⁷ O debate entre o casamento como sacramento reincide na cultura política brasileira especialmente através da figura de Augusto Teixeira de Freitas. Ver Neder, Gizlene e Cerqueira Filho, Gisálio. *Idéias Jurídicas e Autoridade na Família*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2007.

novelas do autor em que alguma situação ameaçadora se passa em uma floresta. Em *Senhorita Else* a floresta também tem a sua participação, para citar um exemplo. Em *O retorno do Casanova*, o duelo final se passa numa floresta. A todos os efeitos, Albertine inicia o sonho como uma princesa, ao lado de seu belo e poderoso príncipe, e acaba em meio à multidão de casais nus na floresta vendo a crucificação do marido.

Fridolin saiu bem cedo em direção à Policlínica, como fazia todos os dias. Preocupado com Nachtigall e com os acontecimentos da noite anterior, resolveu passar no café que o recebera na madrugada e conseguiu informações sobre o paradeiro do amigo. Seguiu em direção ao modesto hotel que o músico se hospedava. Alegrava-se com o fato de estar pronto para o trabalho na Policlínica, portando a maleta de médico e a uma atitude ativa e determinada. Desta forma, “*não o tomariam por um morador daquele hotel, mas por alguém no cumprimento de uma missão.*”²⁰⁸ E com esta postura determinada pediu informações ao porteiro, como um detetive. Nachtigall, todavia, não mais se encontrava no hotel. Foi embora às pressas com dois senhores que o acompanhavam. Segundo o porteiro, o músico agia de forma estranha e aparentava nervosismo. Os dois senhores pagaram a conta partiram ainda de madrugada, sem maiores explicações. Preocupado com o misterioso sumiço do amigo, tudo leva a crer que alguma coisa mais terrível poderia ter acontecido ou estar acontecendo naquele momento com Nachtigall. Fridolin segue então para a loja de fantasias com o intuito de devolver a roupa alugada. O novo encontro com o senhor Gibiser encerra com frieza a marca da violência e crueldade que a cena vivenciada na noite anterior ainda não solucionara. Fridolin, como médico, ou melhor, vestido de médico, com a intenção de trocar algumas palavras sobre o incidente, advoga cientificamente pela necessidade de um tratamento – “*remédio decerto haverá*” –, enquanto o senhor Gibiser reafirma a exploração da criança, oferecendo, inclusive, sua filha como mais uma de suas mercadorias.

“Estou aqui também”, prosseguiu Fridolin, no tom de um juiz de instrução, “para trocar algumas palavras com o senhor a respeito de sua filha”.

Alguma coisa fez estremecer as narinas do senhor Gibiser. Se desconforto, desprezo, irritação, não se podia ao certo.

“O que o cavalheiro quer dizer com isso?”, perguntou num tom igualmente indefinível.

²⁰⁸ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 88.

“O senhor notou ontem (...) que sua filha não tem uma mente de todo normal. De fato, a situação em que a encontramos evidencia esta suposição. Tendo, pois, o acaso me transformado em participante ou pelo menos espectador daquela cena particular, eu sugiro ao senhor, senhor Gibiser, que procure a orientação de um médico”.

Girando entre os dedos uma pena com cumprimento incomum, o senhor Gibiser pôs-se a medir Fridolin com um olhar insolente.

“E o doutor seria ele próprio tão bondoso a fim de assumir o tratamento?”

“Peço ao senhor que não ponha palavras em minha boca”, respondeu Fridolin com rispidez, mas algo rouco, “palavras que eu não disse”.

Nesse instante, a porta que dava para o interior da casa se abriu, e por ela entrou um jovem de casaco aberto sobre o fraque. Fridolin soube de imediato que só poderia ser um dos senescais da noite anterior. Não havia dúvida: ele vinha do quarto da pierrete. Pareceu envergonhado ao divisar Fridolin, mas recompôs-se de imediato, cumprimentou rapidamente o senhor Gibiser com um aceno, acendeu ainda um cigarro, servindo-se de um isqueiro que encontrava-se na escrivaninha, e deixou a casa.

“Muito bem...”, observou Fridolin, retorcendo com desdém os cantos da boca e sentindo um gosto amargo na língua.

“E o que o cavalheiro quer dizer com isso”, perguntou o senhor Gibiser absolutamente impassível.

“Quer dizer então, senhor Gibiser, que o senhor se absteve...” Fridolin deixou que seu olhar altivo vagasse da porta de entrada para a outra porta, da qual o senescal surgira, “... se absteve de chamar a polícia”.

“Encontramos um outro caminho, doutor”, observou o senhor Gibiser com frieza, e levantando-se, como se uma audiência tivesse chegado ao fim. Fridolin voltou-se para partir, o senhor Gibiser abriu solícito a porta, e, com semblante inalterado, emendou: “Se o senhor por acaso voltar a precisar alguma coisa.... Não precisa ser um hábito de monge”.²⁰⁹

Dando o assunto por encerrado, Fridolin sai batendo a porta rumo ao trabalho. A situação de violência e abuso ficará guardada entre quatro paredes. Em direção ao trabalho, Fridolin pondera sobre suas realizações profissionais, sente-se feliz e operoso, um trabalhador dedicado. Recorda sua decisão pela clínica particular no lugar da carreira acadêmica – opção que garantia maior conforto, mas não necessariamente maior reconhecimento. Tal como antes, na casa do conselheiro, quando inesperadamente viu-se em desvantagem no confronto (duelo interior) com o professor Roediger, Fridolin avalia suas escolhas profissionais e de certa forma a sua acomodação com a clínica particular. *“Nunca vão pensar em mim para a chefia de algum departamento. Falta-me a experiência de docente. Tarde demais. Mas por quê, afinal? Bastava retornar à pesquisa científica, retomar com maior seriedade o que*

²⁰⁹ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 89-90.

interrompera".²¹⁰ O retorno e a repetição destes pensamentos amarram a narrativa em torno de um mesmo *pathos* do personagem. Mesmo os elementos mais sutis apresentados descompromissadamente no início da novela retornam ao longo da narrativa, oferecendo assim, além de uma sensação de unidade e coesão, outra consciência sobre a dimensão de seu impacto sobre o personagem (apesar de igualmente discreto para cada momento isolado); um impacto que Fridolin parece não ter muita dimensão sobre o valor da sua violência, apesar de expressar e refletir sobre ele, mas que, nesta repetição, se aprofunda e se estende, criando uma rede agregada de diversos pensamentos que agravam o seu sofrimento. Em meio a estes pensamentos a narrativa situa Fridolin no interior da dinâmica de suas atividades profissionais na Policlínica. O fluxo de pensamentos não se interrompe em nenhum momento. A captura do sentimento de superioridade do personagem repete-se a todo instante a partir destes pensamentos em movimento. Motivado pelo conflito com a esposa, este sentimento de superioridade reaparece abertamente como conflito entre homens e mulheres. Ao passar pela enfermaria, Fridolin cancela todos os atendimentos do dia para continuar suas investigações. No trajeto reconhece uma antiga paciente. O narrador reposiciona Fridolin diante da fantasia de pureza, perfeição e superioridade masculina.

A jovem com uma suspeita de tuberculose, a do último leito, lá atrás, sorriu para ele. Era a mesma que, por ocasião de um exame recente, havia pressionado com tanta intimidade os seios contra o seu rosto. Fridolin devolveu-lhe um olhar inclemente e deu-lhe as costas, enrugando a testa. São todas iguais, pensou com amargura, e Albertine é igual a todas as outras – é a pior de todas. Vou me separar dela. As coisas jamais voltarão a ser como eram.²¹¹

Envolvido pela sua crença de fidelidade e superioridade, o sentimento do personagem masculino pensa todas as mulheres como iguais, o que de acordo com sua visão significa dizer: todas como prostitutas, impuras e inferiores. A manifestação da sexualidade feminina chega a causar-lhe certo desprezo. Lembrando a passagem anteriormente citada, Fridolin imagina inclusive um encanto masculino capaz de inadvertidamente transformar as mulheres em seu favor e inquieta-se ao imaginar o paradeiro daquelas mascaradas maravilhosas que presenciara no baile: *“mesmo que cada uma delas também tivesse uma outra vida, uma vida burguesa, por assim dizer, paralelamente àquela, que nada mais era do que uma vida de prostituta”*. Neste

²¹⁰ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 91.

²¹¹ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 92.

sentido, o misterioso baile pode ser pensado como uma alegoria de poder a ser vivenciada na imaginação de Fridolin. Pois a questão é que independentemente do que tenha acontecido, os pensamentos e sentimentos de Fridolin estão presentes e são eles que sustentam toda a narrativa. Ao mesmo tempo em que o personagem despreza, ele também deseja ser escolhido pela mulher. Da mesma forma, ao mesmo tempo em que ele despreza a atitude de tais senhores, ele deseja ser melhor que eles.

Uma sociedade secreta? Bem, secreta com certeza, mas aquelas pessoas deviam conhecer-se umas às outras? Aristocratas, ou mesmo gente da corte, talvez? Pensou em certos arquidukes de quem se podiam esperar brincadeiras semelhantes. E as damas? Quem sabe... recrutadas nos bordéis. Disso não tinha certeza. De todo modo, mercadoria selecionada. Mas e a mulher que se sacrificara por ele? Sacrificara? Por que insistia sempre em imaginar que havia de fato se tratado de um sacrifício? Uma comédia. Claro que tudo fora uma comédia. Na verdade, deveria estar contente de ter se safado sem maiores danos. Sim, mantivera a compostura. Os cavaleiros haviam decerto podido notar que ele não era qualquer um. E também ela pudera perceber. Era possível que o preferisse a todos aqueles arquidukes, ou fossem lá o que fossem.²¹²

Depois de procurar por Nachtigall, devolver a fantasia na loja do senhor Gibiser e cancelar todas as suas consultas da parte da tarde, Fridolin segue em busca da misteriosa casa onde ocorrera o baile na noite passada. O personagem vê-se perdido, aprisionado na própria representação/teatro de suas aventuras (a máscara estava presa na cara, já não havia mais diferença entre o sonho e a realidade). *“Na esquina tomou um carro. Consultou um bloco de anotações, uma comédia ridícula diante do cocheiro como se somente agora fosse decidir para onde iria.”*²¹³ Ao encontrar a misteriosa casa, Fridolin não sabe o que fazer ou como agir. Receoso, caminhou em direção ao portão. Nenhum sinal de qualquer movimento, a casa estava totalmente fechada. De repente, um criado aparece vindo em sua direção e lhe entrega uma carta endereçada – com uma elegante caligrafia – para o seu nome. O criado retira-se sem dizer uma palavra. Tomado novamente pelo medo, Fridolin sente-se acuado. A carta, num tom seco e direto, previne o personagem sobre sua investigação inútil e ameaça-o, dizendo que este deve afastar-se a todo custo, e para que ele considerasse tais palavras como um segundo aviso. Atormentado, Fridolin seguia o caminho de volta para casa, como fazia todos os dias na hora do almoço, antes das consultas da parte da tarde. Como outra faceta do mesmo sentimento de medo, Fridolin se sente ousado e corajoso, como um

²¹² Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 93.

²¹³ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 92.

herói, um “mocinho” ou um cavaleiro solitário – afinal, ele não era “qualquer um”. Sim, deixara um cartão com seu nome e endereço dentro do bolso de seu casaco. Decerto eles descobriram sua identidade e por isso sabiam seu nome. E tinha também Nachtigall, que poderia ter revelado aos misteriosos arquidukes o seu paradeiro. “Segundo aviso? Como assim? Ah, era verdade: recebera o primeiro na mesma noite. Mas porque segundo – e não último? De novo, estavam querendo por à prova a sua coragem?”²¹⁴

Nesta alegoria de poder, o baile de máscaras com seus rituais libertinos trazia a imagem de uma sociedade secreta, onde homens poderosos e influentes, todos mascarados, submetiam mulheres maravilhosas, igualmente mascaradas – mulheres que, na verdade, poderiam ser qualquer uma e que durante o dia poderiam ter uma vida normal (uma vida burguesa) e desfrutar da normalidade sem qualquer prejuízo. Essa imagem – que tanto aterrorizava e seduzia Fridolin – não esteve distante do cenário político da Viena no começo do século XX. O exemplo mais clássico talvez tenha sido o caso vivenciado pelo coronel Alfred Redl (1864-1913), subdiretor dos Serviços de Informação do Exército Imperial e Real e símbolo da disciplina germano-austríaca; embora sua família fosse rutena, ele mesmo omitiu seu passado como via de assimilação social²¹⁵. Em maio de 1913, foi descoberto que Alfred Redl era um traidor, mas, a despeito da séria suspeição de cooperação com a espionagem russa – ele mesmo que trabalhava para o serviço de inteligência austríaco –, a traição ganhou especial atenção e impacto na época pelo fato do reconhecido coronel ter sido armadilhado e desmascarado em meio a uma vida não assumida de encontros homossexuais. A imaginação de Schnitzler esteve em sintonia com a subjetividade austríaca da virada de século. Na voz de um dos mascarados, Fridolin também reconheceu “*um comando oficial*”. Em 1913, Redl suicidou-se com um tiro na cabeça. Contam que muitos dos desdobramentos estratégicos da Primeira Guerra Mundial foram condicionados pelo vazamento de informação e pela sua traição ao Império.

Entretanto, o mais importante aspecto do Caso Redl não foi imediatamente óbvio. Aí estava o caso de um homem que triunfara precisamente porque pudera assumir uma máscara que encobria por completo sua verdadeira personalidade. Na sociedade habsburguesa como um todo, artificialidade e

²¹⁴ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 95.

²¹⁵ Vale conferir a versão cinematográfica *Coronel Redl*, de 1985, levada a cabo pelas mãos do diretor húngaro István Szabó.

fingimento eram nesse momento mais a regra do que a exceção, e em todos os aspectos da vida o que importava eram as aparências e os adornos apropriados. Ninguém percebeu isso melhor, ou o retratou melhor em sua obra do que Arthur Schnitzler.²¹⁶

Por outro lado, já comentamos indiretamente como o imaginário da alta sociedade vienense esteve permeado pelo desejo de submeter mulheres de classes sociais mais baixas. Mas, longe de cair em qualquer conclusão estanque sobre a *fixes* ou *infixes* das classes sociais, parece mais importante perceber como o sentimento de superioridade atravessou as subjetividades da época, também se manifestando na fantasia de submissão (sexual) de um “inferior”. Na Viena do final do final do XIX, isso se repetiu no interior das relações inter-étnicas: especialmente de austro-germânicos com as mulheres húngaras ou de outras regiões do arredor de Viena, mas também de cristãos com mulheres judias (considerando as relações assimétricas de poder e sem deixar de pensá-las como uma via de mão-dupla). De resto, a crença de uma superioridade (sexual) do macho germânico confundiu-se igualmente na fantasia de abstinência – o caminho da perfeição sexual esteve a um passo da ausência de qualquer relação sexual – e muito provavelmente este foi um sentimento comum; figurinha fácil nas consciências da época. A imposição da fantasia de pureza e crença de virgindade ou inviolabilidade do corpo feminino caminha em paralelo com a caricatura do baile apresentado, onde a violação (do nada poder ao tudo poder) parece repetir o mesmo problema ao invés de contorná-lo. Poderíamos dizer que a visão de Fridolin reflete o medo masculino diante do desejo de manifestação sexual da mulher. Não obstante, em muitas das obras de Schnitzler, esta posição de superioridade (e seriedade) masculina converte-se em algo quase ridículo, fazendo seu protagonista parecer uma criança mimada e irresponsável (ou como um ginasião).

Fridolin retornou para sua casa, como fazia todos os dias. Sentia-se perseguido e começava a andar olhando para todos os lados. Ao chegar e entrar pela sala, logo avistou Albertine e sua filha. “*Sentada diante dele, ali estava aquela que, com tranqüilidade, deixara que o crucificassem na noite anterior; estava ali, com seu olhar angelical, seu aspecto doméstico e maternal.*”²¹⁷ Naquele momento, sua casa (ou

²¹⁶ Janik, Allan e Toulmin, Stephen. *A Viena de Wittgenstein*. In: Telles, Sérgio. *Kubrick e Schnitzler, uma incursão no 'Unheimliche'*. Algumas observações sobre o filme de "De Olhos bem Fechados" (*Eyes wide shut*) de Stanley Kubrick. Estados Gerais da Psicanálise. Disponível na Internet.

²¹⁷ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 96.

família) o oprimia como nunca. “Pegou a menina no colo e preparava-se para balançá-la nos joelhos, quando a criada anunciou que alguns pacientes já o aguardavam. Fridolin levantou-se como se libertasse (...)”²¹⁸ Fridolin não conseguia deixar de lado o terrível sofrimento e estado de espírito que tomara conta de seu ser. “Somente ao subir a escada veio-lhe de novo à mente que toda aquela ordem, toda aquela harmonia e segurança em sua vida não significavam senão aparência e mentira.”²¹⁹ Neste momento o narrador reposiciona o personagem: este aparece então não apenas como porta-voz ou cúmplice da violência, mas também como vítima ou paciente. A família perfeita, a busca por completude e segurança e o ideal de superioridade também o aprisionam na sua fuga da morte (ilusão de tudo poder). O personagem sente-se agora oprimido pelo próprio mundo familiar, que ele agora estranha.

Ansioso, Fridolin partiu novamente para a rua. Tinha uma vontade irresistível de retornar ao hospital, onde dois casos bastante interessantes despertavam seu interesse. Poderia ainda desenvolver uma pesquisa e (quem sabe?) reiniciar os estudos na universidade e tornar-se chefe do departamento. E, ademais, tinha ainda outra visita a fazer. Avistou a casa do conselheiro ainda da outra calçada. Passando por debaixo da janela de Marianne, Fridolin reparou um vulto fechando rapidamente as cortinas. Na subida, encontrou novamente o “bom” doutor Roediger, “que inofensiva e cordialmente lhe estendia a mão”²²⁰, e, como um nobre cavalheiro que era, assegurava-o que Marianne adoraria uma visita.

(...) Sem maiores esforços, podia dar início a sua vingança; ali, não estava exposto a qualquer dificuldade ou perigo; e aquilo que talvez viesse a intimidar outros, a traição perpetrada contra o noivo, oferecia a Fridolin quase um estímulo a mais. Sim, trair, enganar, mentir, representar um comédia em toda a parte, diante de Marianne, de Albertine, do bom Dr. Roediger, do mundo inteiro; levar uma espécie de vida dupla, ser ao mesmo tempo o médico trabalhador, confiável e promissor, o bom marido e pai de família, e, por outro lado, um devasso, um sedutor, um cínico a brincar com as pessoas, homens e mulheres a seu bel-prazer – naquele momento aquilo lhe parecia algo formidável, e o mais formidável era que, mais tarde, quando Albertine já estivesse se julgando protegida pela segurança do casamento e da vida em família, ele confessaria a ela todos os seus pecados com sorridente frieza, retribuindo assim a amargura e a vergonha que ela lhe impusera em sonho.²²¹

²¹⁸ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 96.

²¹⁹ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 97.

²²⁰ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 98.

²²¹ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 97-98.

Nos diálogos com Marianne, Fridolin, ao mesmo tempo em que receia, parece desejar a repetição da noite anterior (noite que justamente causara-lhe tanto terror). O personagem re-incide em torno do mesmo sofrimento e caminha em direção a sua vulnerabilidade (manifestada pelo avesso na fantasia de força, mando ou manipulação sobre Marianne). Quase como se repetisse a mesma crueldade e o mesmo desprezo com a sexualidade feminina – sentimentos vivenciados com a paciente do hospital, que aproximara os seios junto a seu rosto muito intimamente, ou na loja de fantasias, com a filha do senhor Gibiser –, o personagem parece desejar que Marianne jogue-se novamente a seus pés, para então rejeitá-la como antes, e não sem algum nojo pelo seu vestido mal ventilado e seu cabelo pouco hidratado; ou, caso pudesse acontecer, sem que ele se responsabilizasse ou assumisse qualquer desejo por ela, para desfrutá-la e usá-la cinicamente, como uma prostituta, como uma mercadoria. Os diálogos correm sob o quadro do oficial de uniforme branco (pintado pelo filho do conselheiro e irmão de Marianne que fugiu para a Itália). Marianne não consegue reagir à postura distante e inalcançável de Fridolin, que a todo instante refere-se ao doutor Roediger (um nome que certamente Marianne não gostaria de ouvir naquele momento) como garantia da sua correção (e fidelidade) ao futuro casal. Como se estivesse de pleno acordo com o casamento e de forma até exageradamente respeitosa e cordial (a julgar pelos seus sentimentos de competitividade com o “*bom*” doutor Roediger ou pelo desejo de vingar-se de Albertine ali mesmo, na casa do conselheiro), Fridolin deseja felicidades ao futuro de Marianne e sua nova vida com o professor Roediger. Ela, no entanto, rejeita toda aquela falsa cordialidade e permanece imóvel durante toda a conversa, consciente de seu sofrimento, pensando talvez que o seu futuro não seria assim tão feliz quanto gostaria de acreditar Fridolin e que o seu casamento não era tão distante de como Kafka anotou em seu diário, referindo-se aos seus esposais com Felice Bauer: uma prisão, “*o casamento como patíbulo*”²²².

Fridolin hesitou um instante; depois pôs-se a subir a escada com vagar. Tocou a campainha, e a própria Marianne abriu a porta. Estava vestida de preto e, em torno do pescoço, trazia um colar de azeviche que Fridolin jamais a vira usar. O semblante dela corou ligeiramente.

²²² Para Elias Canetti esta imagem foi constitutiva do casamento do escritor com Felice Bauer. O intérprete destaca do diário do escritor: “*Estava atado como um criminoso. Se me tivessem atirado num canto, como autênticas correntes, rodeado por guardas, para que só assim avistasse o que acontecia, não teria sido pior. E isso eram os meus esposais!*”. Ver Canetti, Elias. *O outro processo: as cartas de Kafka a Felice*. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo Ltda., 1988, p. 70).

“Quanto tempo o senhor me faz esperar”, disse ela com um débil sorriso.
“Perdoe-me, senhorita, tive um dia bastante cansativo hoje”.

Fridolin seguiu-a através do cômodo onde estivera o morto e onde, agora, a cama estava vazia; encaminharam-se para a sala ao lado, na qual, no dia anterior, ele escrevera o atestado de óbito do conselheiro, sob o quadro exibindo um oficial de uniforme branco. Uma pequena lamparina ardia já sob a escrivaninha, o cômodo estava na penumbra. Marianne indicou-lhe que sentasse no divã de couro preto, enquanto ela própria acomodava-se defronte a ele, à escrivaninha.

“Acabo de encontrar o Dr. Roediger no corredor. Então, amanhã a senhorita vai para o campo?”

Marianne contemplou-o como se estivesse espantada com a frieza no tom de suas perguntas, deixando cair os ombros ao ouvi-lo prosseguir com voz quase rude: “Acho isso bastante sensato”. E Fridolin pôs-se a explicar com objetividade como o ar puro e o novo ambiente fariam bem a ela.

Lágrimas escorriam pelo rosto de Marianne, sentada imóvel. Ele a observava sem qualquer compaixão, mas, antes, com impaciência, e a idéia de que, no minuto seguinte, ela talvez fosse novamente atirar-se aos pés dele, repetindo a confissão do dia anterior, enchia-o de temor. Como, no entanto, ela permanecesse calada, ele se levantou bruscamente. “Sinto muitíssimo, senhorita, mas...” Fridolin olhou para o relógio.

Ela ergueu a cabeça, fitou-o, e as lágrimas seguiam escorrendo-lhe pelo rosto. De bom grado, ele teria dito a ela algumas palavras amáveis, mas não logrou fazê-lo.

“Decerto, a senhorita vai permanecer alguns dias no campo”, recomeçou, algo forçado. “Espero que me dê notícias... O Dr. Roediger, aliás, disse-me que o casamento é para logo. Permita-me expressar desde já minhas felicitações à senhorita”.

Marianne não se moveu, como se nem tivesse tomado conhecimento do cumprimento, da despedida. Fridolin estendeu-lhe a mão, que ela não acolheu, e, quase num tom de censura, repetiu: “Bem, espero confiante que a senhorita me dê notícias de seu estado. Até mais ver, senhorita Marianne”. Ela permanecia na mesma posição, como se estivesse petrificada. Ele partiu; por um segundo, deteve-se junto à porta, como se lhe concedesse ainda algum prazo adicional para chamá-lo de volta, mas ela pareceu, antes, voltar a cabeça para o outro lado, ao que ele, então, saiu e fechou a porta. Lá fora, no corredor, sentiu algo como arrependimento. Por um momento, pensou em voltar, porém intuiu que, acima de tudo, teria sido demasiado ridículo fazê-lo.²²³

O sentimento de atordoamento e perda de raiz ganha novamente (e com mais intensidade) os pensamentos de Fridolin. Tudo parecia escorrer por entre seus dedos. O mesmo desencanto e experiência de estranhamento, o mesmo mal-estar e sofrimento parecem agora fluir sem qualquer possibilidade de recuperação. Fridolin não queria voltar para casa e deixava-se perdido na noite com seus passos automáticos, sonâmbulos e involuntários. Os números do relógio tornaram-se supérfluos diante daquele tempo

²²³ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 99-100.

sem fim. Já não reconhecia mais o limite entre o que viveu e o que se lembrava. Não sabia se seus olhos estavam abertos ou fechados (como se todas as coisas fossem feitas de memória). E assim o personagem caminhava pela sua “cidade esquecida”.

Mas o que faria agora? Iria para casa? Aonde mais? Afinal, já não haveria nada que pudesse fazer àquela hora. E amanhã? Faria o que? E como? Sentia-se atabalhado, desamparado, tudo lhe escorria por entre os dedos; tudo se tornava irreal, até mesmo eu lar, sua esposa, sua filha, sua profissão, e até ele próprio, caminhando mecanicamente pelas ruas noturnas, os pensamentos divagando sem rumo.

Na torre da prefeitura, o relógio bateu sete e meia. Era-lhe, de resto, indiferente saber as horas; diante de si o tempo se estendia inteiramente supérfluo. Nada, ninguém lhe importava. Sentia uma leve pena de si mesmo. Apenas de passagem, não como um propósito qualquer, veio-lhe a idéia de dirigir-se a uma estação ferroviária, tomar um trem para onde quer que fosse, desaparecer para todos que o conheciam, ressurgindo em algum lugar do estrangeiro para começar uma vida nova como outra pessoa, um novo ser humano. Lembrou-se de certos casos notáveis que conhecia dos livros de psiquiatria, aqueles das assim chamadas existências duplas: de repente, um homem desaparece, deixando para trás uma vida ordenada, some, retorna meses ou anos mais tarde, não se lembra onde esteve ao longo deste tempo, mas, depois, é reconhecido por alguém que o havia encontrado em alguma parte de um país distante, sem que ele próprio se lembre de coisa alguma. Decerto, tais coisas aconteciam raramente, contudo, ainda assim, eram casos comprovados. E, de maneira mais amena, muitas pessoas viviam situações similares. Acordando de um sonho, por exemplo. Claro, nós nos lembramos... Certamente, há também os sonhos que esquecemos por completo, dos quais nada permanece além de um estranho estado de espírito, um misterioso atordoamento. Ou lembramo-nos somente mais tarde, muito mais tarde, e então nem sabemos se vivemos de fato a situação ou se apenas a sonhamos. Só que... só que...

E, caminhando assim, tendo tomado involuntariamente a direção a casa, Fridolin foi parar nas redondezas da ruazinha escura e bastante mal-afamada, pela qual, havia menos de vinte e quatro horas, seguira uma criatura perdida rumo a seu quarto modesto, mas aconchegante. Perdida, justo ela? E mal-afamada, aquela ruazinha? Seduzidos pelas palavras, e movidos pela preguiça do hábito, como vivemos designando e julgando as ruas, destinos, pessoas! No fundo, de todas as pessoas ao encontro das quais estranhos acasos o haviam conduzido na noite anterior, aquela moça não havia sido a mais graciosa, ou mesmo a mais pura?²²⁴

O sentimento de “perda” estava vinculado à crença da unidade e completude. O sentimento de falta de sentido e completo acaso estava ligado à crença de ser *escolhido*. Os tais casos notáveis da psiquiatria apontavam para a impossibilidade de ser uno e completo, e desta impossibilidade, o resultado extremo oposto, ou seja, a ruptura

²²⁴ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 101-102.

total com a própria existência. De maneira mais branda, todos compartilham de uma “existência dupla”. A ponderação advoga pela pluralidade da existência, pensada através da imanência das relações sociais, e posiciona o sonho como espaço de transformação e morte. Mas apesar de também contemplar estes momentos de lucidez, o fluxo de pensamentos de Fridolin amarra-o novamente na crença de uma unidade perfeita. Ao chegar ao apartamento de Mizzi (afinal, ela era a mais pura), recorda-se do compromisso de comprar uma cesta de guloseimas e uma garrafa de vinho a fim de demonstrar sua gratidão. “*Andando junto às paredes dos edifícios, com o pacotinho na mão, sentiu-se nada menos do que contente por saber-se em via de praticar uma ação no mínimo sensata, e talvez até louvável.*”²²⁵ Fridolin subiu determinado a escada do edifício motivado pela “boa ação”, mas também motivado pelo desejo de outras ações que talvez ele não julgasse tão “boas” assim. Ainda antes da porta, arrumou a gola do casaco e tocou a campainha. Recebido por uma senhora mal apessoada, descobre que Mizzi não estava: “*Mizzi não se encontrava em casa, respirou aliviado*”²²⁶. Fridolin descobre então que Mizzi estava doente e que não apareceria nas próximas semanas. O personagem fica perplexo, pois na noite passada, por muito pouco poderia também ele agora estar doente e quem sabe morrer.

Antes, porém, que a senhora tivesse tido oportunidade de receber o pacotinho em nome da ausente, uma outra moça, ainda jovem e não desprovida de beleza, achegou-se em volta numa espécie de roupão de banho, dizendo: “Por quem o cavalheiro está procurando? Pela senhorita Mizzi? Esta não volta para casa tão cedo.”

A mais velha fez-lhe sinal para que se calasse; Fridolin, no entanto, como se desejasse obter urgente confirmação para aquilo que, de algum modo, já se supusera, observou simplesmente: “Ela está no hospital, não é?”

“Bom, se o cavalheiro já sabe... Mas eu estou bem de saúde, graças a Deus!”, exclamou ela contente, aproximando-se bastante de Fridolin com os lábios entreabertos e um requebro tão insolente do tronco que seu roupão se abriu. Num gesto de recusa, ele informou: “Estou apenas de passagem e subi para trazer algo a Mizzi.” De repente viu-se como um ginasião. E, em outro tom, mais objetivo, perguntou: “Sob os cuidados de quem está internada?”

A moça disse o nome de um catedrático de quem Fridolin fora assistente alguns anos antes. Depois, acrescentou benevolente: “O senhor pode me dar o pacotinho; eu levo para ela amanhã. Pode confiar, não vou comer nada. Transmito os cumprimentos e digo a ela que o senhor não foi infiel.”²²⁷

²²⁵ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 102.

²²⁶ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 102.

²²⁷ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 103.

Decepcionado, mas ao mesmo tempo aliviado, Fridolin, assim como em todos os acontecimentos anteriores, repetiu com a “ruazinha mal-afamada” uma nova experiência de fracasso – como em um círculo vicioso, do fracasso ao desejo por sucesso, e deste para um novo-mesmo flerte com a morte. E este sentimento de desencanto ou decepção quase aparece como condição de sua fé. A idéia de absoluto inviabiliza a própria idéia de absoluto, assim como a idéia de unidade inviabiliza a própria idéia de unidade. Fridolin travava um impasse com Deus, como se todas estas experiências de fracasso e sofrimento fossem provas não só à sua coragem, mas também à sua fé. Entretanto, tudo o que menos queria era voltar para casa.

Ao atravessar a porta em direção à rua, ele sentiu lágrimas na garganta; mas sabia que aquilo não significava propriamente comoção, e sim, antes, um gradual enfraquecimento dos nervos. Imprimiu deliberadamente uma rapidez e vivacidade a seus passos que condiziam ao seu estado de ânimo. Teria sido aquela nova tentativa um novo e derradeiro sinal que deveria fracassar em tudo?

(...)

Fridolin sabia agora por que, em vez de conduzi-lo para casa, seus passos seguiam levando-o sempre e involuntariamente em direção contrária. Não queria, não podia encarar Albertine naquele momento. O mais sensato era ir jantar em algum lugar; depois dirigir-se ao hospital para dar uma olhada naqueles dois casos, e não chegar em casa – “em casa!” – sem ter a certeza de que encontraria Albertine já dormindo.²²⁸

Envolvido nesta repetição da noite anterior o personagem volta ao café e às notícias de jornais onde inesperadamente encontrara os acordes insolentes de Nachtigall. Uma misteriosa tentativa de suicídio por envenenamento de uma senhora de nome Baronesa D. chama-lhe especial atenção. Fridolin sente-se perseguido pelos seus próprios pensamentos e a suspeita de que esta tal misteriosa baronesa fosse a mulher maravilhosa que no baile da noite anterior encantara-o com seu perfume – que mediante a voluntária oferta de seu corpo a todos os cavaleiros mascarados salvara-o de alguma retaliação maior – aumentava a cada nova informação obtida pela reportagem do jornal. Um sujeito desconhecido, que já não lhe parecia estranho, sentado em outra mesa, escondido atrás de uma revista, como quem se esconde por detrás de uma cortina, veio a transformar sua suspeita em estranha certeza. Na verdade, o rosto do sujeito não lhe era tão estranho e ele mesmo acreditou tê-lo encontrado em algum outro momento do dia. Perseguição? Covardia? Fridolin não sabia ao certo se a mulher realmente morrera

²²⁸ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 104-105.

envenenada ou se conseguira sobreviver, mas tinha certeza que deveria procurá-la, custe o que custasse, e não haveria ninguém que poderia impedi-lo.

Abriu o jornal vespertino e, como fizera na noite anterior em outro café, pôs-se a ler algumas notícias aqui e ali. Matérias sobre acontecimentos políticos, teatro, arte, literatura, e sobre toda a sorte de pequenos acontecimentos infortúnios. Numa cidade dos Estados Unidos de que jamais ouvira falar, um teatro fora consumido por um incêndio. O limpa-chaminés Peter Korand pulara da janela. De certo modo, soou peculiar a Fridolin que também limpa-chaminés se suicidasse vez por outra; assim, sem querer, perguntava-se se o homem tinha se lavado antes ou se saltara rumo ao nada sujo de fuligem como estava. Num hotel distinto do centro da cidade, uma mulher se envenenara pela manhã, uma dama que se hospedara ali havia poucos dias sob o nome baronesa D., uma senhora extraordinariamente bela. Fridolin sentiu-se de mediato tomado por uma suspeita. A dama voltara para o hotel às quatro horas da manhã, na companhia de dois cavalheiros, que dela tinham se despedido no portão. Quatro horas, precisamente a hora que também ele havia chegado em casa. (...) Não havia razão para supor que Baronesa D. – ou antes, a dama que, sob o nome baronesa D., se hospedara no hotel – e certa outra senhora fossem a mesma pessoa. E, no entanto... o coração de Fridolin disparara, o jornal tremia em suas mãos.

(...)

De todo modo estivera ela viva ou morta ele iria encontrá-la. E a veria – qualquer que fosse o caso, viva ou morta. Iria vê-la; homem algum na superfície da Terra podia impedi-lo de ver a mulher que morrera por sua causa – sim, por *ele*. (...)

Parado na praça ampla e larga defronte a prefeitura, Fridolin olhava para todos os lados. Divisou apenas umas poucas pessoas, e o cavalheiro suspeito do café não se achava entre elas. Ainda que o houvessem encontrado ali – os cavalheiros estavam com medo; a superioridade era dele. [Grifo do autor]²²⁹

Como podemos ver nas passagens destacadas, o sentimento de culpa pelo suposto sacrifício da mulher misturava-se com certo desejo por este sacrifício – como se o sacrifício garantisse uma condição de especialidade ao protagonista (sim, *para ele*). Da mesma forma, a suposta perseguição de um sujeito desconhecido colocava Fridolin em torno de sua fantasia de heroísmo, como se o mundo girasse ao seu redor, conforme sua importância ou onipresença. Ele poderia de fato protagonizar ou estar no centro de algum caso incrível, como em um romance policial. Em sua narrativa íntima – destas que fazemos para nós mesmos buscando conforto e segurança – “*a superioridade era dele*” e era ele quem estava dando as cartas. Fridolin saiu decidido para mais esta “*mesa*

²²⁹ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 105-107.

de apostas” em busca da misteriosa baronesa: não menos decidido que algumas horas atrás, no quarto do conselheiro, junto à Marianne; não menos decidido que no pequeno apartamento da “ruazinha mal-afamada” ou na loja de fantasias do senhor Gibiser. Ao mesmo tempo, porém, Fridolin temia encontrá-la – novamente, como um ginasião? –, temia dolorosamente pelo o que poderia acontecer caso realmente encontrasse com ela. E, como “*um membro da polícia secreta*”²³⁰, Fridolin pediu informações sobre o envenenamento no hotel em que ela estava hospedada. O tal sobrenome Dubieski era completamente desconhecido. “*Não existia família alguma com aquele nome – ou, ao menos, nenhuma família da nobreza.*”²³¹ Descobriu, então, que, após todos os esforços médicos, a mulher morrerá às cinco horas da tarde. Quase sem querer o personagem sente-se aliviado pela sua morte. “*Fridolin respirou fundo, ou assim acreditou ter feito, quando, na verdade, deixara escapar um pesado suspiro.*”²³² Não sabia ao certo se a morte da mulher era a garantia da sua segurança e proteção – pois não haveria então o perigo de encontrá-la ainda viva – ou se era, na verdade, o contrário, a garantia de mais um caminho de amor e morte em direção a sua insegurança e vulnerabilidade; mais um fracasso, onde agora ele seria responsável pelo cadáver – o cadáver lhe pertencia. Na mente do personagem, o suicídio confunde-se com um suposto assassinato e o assassinato confunde-se com um suposto suicídio. Haveria em todo assassinato um tanto de suicídio ou em todo suicídio um tanto de assassinato? Mas quem seria afinal o responsável? Os dois sujeitos estranhos? Os nobres mascarados que organizaram o tal baile? Ou não seria ele mesmo, Fridolin, o responsável por aquele corpo? Mesmo que ela tivesse se envenenado buscando o fim de sua própria vida, não teria sido Fridolin, que, ao penetrar intrusamente naquela casa misteriosa, encaminhou-o à morte? Seria Fridolin responsável pela sua morte? De fato, o suicídio é mais um tema recorrente na obra do autor. Num curto espaço de tempo, trata-se do quarto suicídio que o personagem entra em contato ao longo da novela (três mulheres por envenenamento e o limpa-chaminés que pulou pela janela). Para o personagem, os envenenamentos femininos (geralmente através de uma overdose de fármacos), apesar de igualmente assustadores e sempre surpreendentes, parecem soar com certa naturalidade. Sem querer aventurar-se por este universo tão complexo e singular, não podemos deixar de pontuar uma história de suicídio que marcou decisivamente a vida do escritor. Trata-se da morte

²³⁰ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 108.

²³¹ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 108.

²³² Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 109.

de sua filha, Lili, nascida em 1909. Lili foi muito querida por Schnitzler e ficou junto do escritor após sua separação com Olga, em 1920. A jovem casou com um oficial fascista italiano Arnoldo Cappellini. Em 1928, ela se suicidou em Veneza com apenas 19 anos. Este seria o mesmo ano do lançamento da última obra do escritor (*Crônica de uma vida de mulher*). Três anos depois, o escritor morreu de um ataque cerebral. *Traumnovelle* foi escrita em 1926, portanto apenas dois anos antes da tragédia. *Senhorita Else* (que aventura-se mais visceralmente na problemática do suicídio) foi escrita em 1924. Está claro que o interesse do autor pelo tema está longe de se originar neste caso. A todos os efeitos, em sua obra, o suicídio situa-se no limite do indivíduo (ou da experiência individual) com a sociedade. Desde o século XIX muitos autores e pesquisadores debruçaram-se sobre o tema. Para citar alguns dos mais conhecidos, Émile Durkheim escreveu *O Suicídio* em 1897²³³. O incrível da análise de Durkheim foi demonstrar como até mesmo o suicídio – isso que poderia ser considerado tão individual, como aquela ação única e independente de todas – também possui características e determinantes sociais. Em 1846, em uma única publicação, Karl Marx também se aventurou sobre o debate com o texto *Sobre o Suicídio*. O livro tem por base alguns relatos de casos policiais descritos por Jacques Peuchet, então diretor dos Arquivos da Polícia de Paris durante o período da Restauração²³⁴. Vale registrar o destaque dos comentários do autor ao suicídio de uma mulher trancafiada pelo ciúme doentio do marido. Temos consciência que o interesse pelo tema ultrapassa em muito os debates levantados por estes autores. E que o suicídio está longe de ser qualificado dentro de qualquer dualidade entre indivíduo/sociedade. Especialmente fora do debate filósofo-teológico (como costumam fazer), o suicídio ainda produz mais dúvidas que certezas. Independente de tudo isso, certo é que este se trata de um tema delicado; um tema que esteve presente e assombrou a Viena de Arthur Schnitzler. O suicídio esteve no centro das preocupações modernas (quer dizer, das transformações modernas) e também possui suas motivações históricas, políticas e sociais. Por outro lado, esta que parece ser a ação mais radical que uma pessoa pode fazer no mundo, possui também uma atualidade impressionante. Assombrado pela morte da misteriosa mulher, Fridolin seguiu em direção ao necrotério como se caminhasse em busca de alguma coisa que lhe pertencia.

²³³ Durkheim, Emile. *O suicídio*. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

²³⁴ Marx, Karl. *Sobre o suicídio*. São Paulo: Editora Boitempo, 2006.

Onde se encontrava o corpo da desconhecida naquele momento, essa era uma pergunta que ele poderia responder com facilidade. Como morrera fazia algumas horas, por certo jazia no necrotério, a apenas umas poucas centenas de passos dali. Como médico, naturalmente não teria dificuldade em conseguir acesso ao local, mesmo àquela hora da noite. Mas – o que queria lá? Conhecia somente o corpo daquela mulher, jamais vira seu rosto; lograra somente vislumbrá-lo de passagem, no momento em que, na noite passada, deixava o salão de dança, ou, melhor dizendo, era expulso de lá. Se, até então, nem sequer ponderara tal circunstância, isso se devia ao fato de, ao longo das horas que se passavam desde que lera a notícia no jornal, Fridolin ter sempre imaginado a suicida, cujo semblante não conhecia, com as feições de Albertine – e ainda, como somente agora, arrepiando-se, tomava consciência de ter constantemente diante dos olhos a imagem da esposa como a mulher que procurava. Mais uma vez, perguntou-se o que faria de fato no necrotério. Se a reencontrasse com vida – hoje, amanhã, dali a anos, quando, onde e em que ambiente fosse –, estava convencido que indubitavelmente a reconheceria por seu andar, sua postura e, sobretudo, por sua voz. Agora, porém, só poderia rever o seu corpo: um cadáver de mulher e um semblante do qual não conhecia senão os olhos – olhos que haviam se apagado para sempre. Sim, conhecia os olhos, e os cabelos, que, naquele último instante, antes de ser enxotado do salão, tinham se soltado de súbito, encobrindo o corpo nu. Aquilo bastaria para lhe dar a certeza inequívoca de que se tratava de fato dela?²³⁵

(...)

Seguiu o dr. Adler pelo corredor até a porta do outro lado, que estava entreaberta. A sala despojada e alta recebia fraca iluminação de duas chamas algo reduzidas de uma luminária de dois braços. Das doze ou catorze mesas anatômicas, apenas umas poucas se encontravam ocupadas. Alguns corpos jaziam nus sobre elas; outros estavam recobertos com lençóis. Fridolin aproximou-se da primeira mesa, junto à porta, e descobriu com cuidado a cabeça do cadáver. Provindo da lanterna elétrica do dr. Adler, um claro fecho de luz iluminou-a de súbito. Fridolin divisou um rosto masculino amarelado, barbas grisalhas, e logo tornou a cobrir o defunto com o lençol. Sobre a mesa seguinte jazia o corpo nu e franzino de um jovem. De uma outra mesa, mais adiante, o dr. Adler chamou: “Uma mulher de sessenta, setenta anos. Decerto não será ela.” Ainda assim, como se, de repente, algo o atraísse, Fridolin caminhou rumo ao fundo da sala, de onde lhe chegava o brilho pálido de um rosto de mulher. A cabeça estava tombada para o lado; madeixas escuras e longas desciam quase até o chão. Ele estendeu a mão involuntariamente, a fim de endireitar a cabeça, mas, com uma timidez que, na qualidade de médico, lhe era estranha, hesitou. O dr. Adler aproximara-se e, apontando para os corpos atrás de si, comentou: “Os outros não interessam? É esta, então?” Com a lanterna, iluminou a cabeça da mulher, que Fridolin, vencendo a timidez, havia tomado nas mãos e erguido ligeiramente. Fitou-o um semblante branco, com as pálpebras semicerradas. O queixo pendia flácido, o lábio superior, fino e erguido, deixava entrever a gengiva azulada e uma fileira de dentes brancos. Se alguma vez, talvez ainda na noite passada, aquele rosto fora belo, Fridolin não teria sido capaz de dizer; era

²³⁵ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 110.

agora um rosto vazio, vazio, morto. Podia pertencer igualmente a uma mulher de dezoito anos ou a uma de trinta e oito.

“É ela?”, perguntou o Dr. Adler.

Sem querer, Fridolin curvou-se ainda mais em direção ao corpo da mulher, como se, com o olhar penetrante, pudesse arrancar uma resposta àqueles traços enrijecidos. E então percebeu: ainda que fosse de fato o rosto *dela*, os olhos *dela*, aqueles olhos que, tão ávidos de vida, tinham brilhado nos seus na noite anterior, ele não saberia, não poderia – não queria, afinal, saber. Com suavidade, deitou novamente a cabeça dela na mesa e deixou que seu olhar vagasse pelo corpo morto, o caminho iluminado pela luz da lanterna elétrica. Era o corpo dela? – o magnífico corpo a desabrochar, tão sofregamente desejado na noite anterior? Fridolin via o pescoço franzino, amarelado, o par de seios pequenos de menina, agora algo frouxos, em meio aos quais o osso do peito se desenhava com cruel nitidez sob a pele pálida, como se estivesse preparando a obra da decomposição; via a curva parda e opaca do baixo-ventre, coxas bem modeladas abrindo-se indiferentes na sombra escura e, agora, desprovida de mistério e significado; via o abaulamento ligeiramente voltado para fora dos joelhos, as tíbias angulosas e os pés esbeltos, com os dedos curvados para dentro. Tudo isso ia, pouco a pouco, mergulhando na escuridão, enquanto o facho da lanterna elétrica percorria o caminho de volta com velocidade redobrada, até deter-se, afinal, um tanto trêmulo, no semblante pálido. Involuntariamente, como se compelido e conduzido por um poder invisível, Fridolin pôs-se a tocar com as duas mãos a testa, as maçãs do rosto, os ombros e os braços da mulher morta; depois, tal qual num jogo amoroso, entrelaçou os dedos aos da morta e, rijos como estavam, pareceu-lhe que os dedos dela buscavam se mover, intentando segurar os seus; sim, pareceu-lhe que um olhar distante e sem cor vagava sob as pálpebras semicerradas à procura do seu; e, atraído como por magia, ele se curvou sobre ela.

Então, ouviu um sussurro às suas costas: “Mas o que está fazendo?”²³⁶

Arthur Schnitzler introduz, assim, mais uma poderosa cena ou imagem. Trata-se do momento em que o personagem vê-se diante do cadáver nu da mulher. Podemos dizer que esta cena traduz simbolicamente a busca do personagem. Sua força encontra-se justamente no poder de síntese que ela carrega. Como uma célula em reprodução, desencadeando uma série de imagens a partir de sua unidade – ao mesmo tempo uma e plural – ela apresenta de forma condensada a corrida por fidelidade (e eternidade) como um beijo na morte. A crença de Fridolin na sua imagem de pureza e totalidade levou-o à repetição do desejo de controle e mando sobre o corpo do outro como investida capaz de restituir a fratura inconciliável da sua existência. Fridolin via no rosto da desconhecida o rosto de sua esposa. Afinal, todas aquelas experiências noturnas voltavam de forma variada a mesma conversa noturna com Albertine do início da novela. Involuntariamente, Fridolin repetia o mote da Companhia de Jesus: *Perinde Ac*

²³⁶ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 113-115.

Cadáver, ou, “obediente como um cadáver”²³⁷. Apenas com o corpo da mulher como um cadáver, Fridolin poderia fazer o que bem desejasse, sem qualquer impedimento. Somente um cadáver lhe seria fiel e eternamente fiel. Somente um cadáver seria bizarramente “limpo” ou “higiênico” o suficiente para não lhe causar “nojo”. Somente um absoluto poderia responder por sua demanda por absoluto (e nada é mais absoluto do que a morte). Por fim, somente um cadáver seria digno de receber seu grandioso amor que, agora como em um espelho, era o amor pela sua própria imagem ideal (de poder). Por isso, mesmo se continuasse a quebrar a cara (ou máscara), deixando a sua imagem ideal escorrer pelos dedos, ele ainda poderia manter a esperança de admirá-la para, quem sabe um dia, como um prêmio divino, e sempre em alguma aurora, poder alcançá-la. O prêmio, em toda aquela “comédia carnavalesca”, era si mesmo, a sua própria imagem ideal, o seu espelho de prosperidade, o seu grandioso poder ou encanto masculino – afinal, ele não era qualquer um. A fantasia de controle e mando sobre o corpo do outro era a contra-face da impossibilidade de controle e mando sobre si mesmo (impossibilidade de unidade). O personagem tentou suprimir a consciência desta impossibilidade, mas a verdade é que isso já não seria mais possível. E em algum lugar desta mesma imagem ideal escondia-se a sua própria desconstrução.

Fridolin buscou nos dedos rijos do cadáver as mãos de sua esposa, como anteriormente, deitado na cama, ainda ansiando pelo relato do sonho da mulher. E talvez quisesse mesmo que Albertine, assim como fez sua bela mascarada, se sacrificasse por ele – sim, *por ele*. O personagem perdia-se na fantasia do próprio heroísmo e superioridade. Era como se ele fosse ou personificasse este mesmo ideal de absoluto e perfeição; ideal que vemos repetido diariamente nos filmes comerciais de ação e propagandas de banco. A mercadoria era ele (o seu desejo e prazer de poder) e não o que ele via como seu objeto manipulável (as mulheres-objeto ou mulheres-cadáver). Por outro lado, era como se aquela nova situação dentro do necrotério fosse ainda mais uma possibilidade de manter-se na mesa de apostas, e, talvez, a última mão deste jogo sem fim – aquela chance redentora de todas as outras rodadas de azar e fracasso. A promessa de fidelidade e pureza era o passaporte para morte e o sofrimento. E nesse momento talvez fosse a sua excitação com a morte e com o corpo morto de mulher o último (senão único) grito da sua existência em favor da própria sobrevivência e humanidade –

²³⁷ Ver Neder, Gizlene. *Iluminismo Jurídico-Penal Luso Brasileiro: obediência e submissão*. Rio de Janeiro: Ed. Freitas Bastos/ICC, 2000.

seu corpo resistindo e criando um mínimo de defesa a tanta dor, como se todo aquele sofrimento ou estado de espírito não fosse mais que uma febre reagindo na sua consciência. Aquele mesmo cadáver que julgava submeter – o seu próprio corpo padecendo – era também a sua liberdade. A liberdade daquele poder invisível, daquele indizível prazer de olhar que implicava com sua onipresença o mesmo absoluto inalcançável – aquele Deus silencioso de quem nos fala Ingmar Bergman em sua *Trilogia do Silêncio*²³⁸. E não é absurdo supor que justamente diante do judaísmo, os cristãos buscassem sua superação; ao mesmo tempo, porém, é do mesmo judaísmo que uma perspectiva crítica re-apareceria, colocando novamente em questionamento o fascínio por tanta pureza e onipresença. Estariam tão distantes assim todas as provas de fidelidade pelas quais Fridolin passou daquela mesma prova original contida no “velho livro”?

Edward Said buscou com a expressão “judeu não-judeu”, tomada de Isaac Deutscher, dar conta de uma tradição de dissensão no interior do judaísmo. Isso porque o que autores como Espinosa, Marx e Freud fizeram foram lutar contra a ortodoxia e a verdade absoluta: lutar pela pluralidade no interior da unidade. De fato, quando Freud defende um Moisés africano e não-judeu ele luta pelo judaísmo. A luta pela ortodoxia da palavra e pela invenção de uma pureza étnica nacional transformou-se numa luta contra o judaísmo que, pelo absurdo, e já desde os tempos de Theodor Herzl, hoje aparece como luta pelo Estado de Israel. Afinal, quem era o povo escolhido e eleito por Deus? E qual diferença haveria na invenção de uma origem pura que podemos encontrar no luteranismo pan-germânico e no judaísmo ortodoxo contra quais os “judeus não-judeus” como Freud tanto lutaram? Talvez Schnitzler também acreditasse que o sionismo pudesse ser um movimento contra o judaísmo na sua origem. A julgar pelo “espírito do capitalismo”, como escreveu Max Weber, não foram os judeus liberais, mas o ascetismo luterano que sustentou a crença da verdade e da pureza. Foram eles então mais “judeus” que os judeus? Não obstante, foram os “judeus não-judeus” os mais perseguidos na Europa centro-oriental.

²³⁸ A *Trilogia do silêncio*, também conhecida como *Trilogia da Fé*, do cineasta Ingmar Bergman, é composta por três filmes: *Através de um espelho* (1961-1962), *Luz de inverno* (1961-1962) e *O silêncio* (1962).

Saindo do Hospital, Fridolin voltava para casa disposto a contar tudo para Albertine. Como se ainda acreditasse em alguma forma de preservar-se, ele contaria tudo à esposa, mas tentando controlar seu relato, ainda como se todas aquelas aventuras tivessem sido apenas um sonho e talvez diminuindo aqui e ali a significância de cada uma delas. Acreditava ainda na possibilidade de manter o controle sobre a situação, manter a sua superioridade diante de Albertine (e manter a sua imagem diante de si). Retomaria a sua postura e sua ortopedia. Aquele estado de espírito avassalador não condizia com a sua imagem ideal. Mas todo aquele sofrimento interior não agüentaria por muito mais tempo tanta falsidade. A cena final da novela marca mais uma alegoria ou poderosa imagem. Ao entrar pelo quarto, Fridolin divisa sobre seu travesseiro a máscara de peregrino que alugara na noite anterior. Provavelmente esquecida na correria da manhã, quando partira ao trabalho, a máscara repousada sobre o travesseiro – o travesseiro dele – divisava feições humanas ao lado da esposa dormindo. Era a própria máscara dele que ele confrontava diante de si. O desfecho da novela é bastante simbólico. Mais uma vez Schnitzler engrandece a condição feminina diante do personagem masculino. Fridolin inicia o relato de todas suas aventuras e Albertine ouve atentamente sem interrompê-lo. Por fim, o diálogo entre dos dois personagens marca os posicionamentos diferentes entre o homem e a mulher.

Pelas ruas sombrias e desertas, Fridolin apressava-se em direção a sua casa e, poucos minutos mais tarde, depois de haver se despido no consultório – como fizera vinte quatro horas antes –, entrava no quarto de dormir, tão silenciosamente quanto o possível.

Ouviu a respiração serena e regular de Albertine e viu o contorno de sua cabeça delineando-se no travesseiro macio. Um inesperado sentimento de ternura, e mesmo de segurança, penetrou-lhe o coração. Prometeu a si mesmo contar logo a ela, talvez já na manhã seguinte, a história da noite anterior, mas como se tudo o que vivera houvesse sido um sonho – depois, então, quando ela já tivesse sentido e reconhecido a total insignificância daquelas aventuras, confessaria à esposa que haviam sido realidade. Realidade?, perguntou-se, e divisou no mesmo instante, bem junto ao rosto de Albertine, mas no travesseiro ao lado, no travesseiro *dele*, um escuro contorno, como as linhas sombreadas de um rosto humano. Por um segundo, seu coração parou; em seguida, porém, percebeu do que se tratava, estendeu a mão rumo ao travesseiro e pegou a máscara que usara na noite anterior e que, enquanto embrulhava o pacote pela manhã, devia ter caído sem que ele notasse e possivelmente sido encontrada pela governanta ou pela própria Albertine. Não restava dúvida, pois, que, uma vez tendo-a achado, Albertine deveria ter adivinhado muita coisa, provavelmente mais e de ainda maior gravidade do que aquilo que de fato se passara. Contudo, a maneira como o havia comunicado disso, sua idéia de por a máscara no travesseiro ao lado – como se a representar as feições do marido, transformadas

agora para ela num enigma –, essa atitude brincalhona, quase travessa, parecendo exprimir ao mesmo tempo uma suave advertência e a disposição de perdoar, deu a Fridolin a esperança e a certeza de que, talvez em virtude de lembrança do sonho que ela própria tivera, Albertine estava propensa a, fosse o que fosse que houvesse acontecido, não tomar o fato com demasiada seriedade. Fridolin, todavia, sentindo-se já subitamente sem forças, deixou que a máscara escorregasse para o chão e, de forma inesperada até mesmo para si próprio, pôs-se a soluçar alta e dolorosamente, abaixando-se à beira da cama e chorando baixinho no travesseiro.

Poucos minutos depois, sentiu a mão macia acariciar-lhe os cabelos. Levantou, então, a cabeça e, do fundo do coração, escaparam-lhe as palavras: “Vou contar tudo a você”.

A princípio, Albertine ergueu a mão em silente recusa; Fridolin tomou-a, segurou-a entre as suas, olhou para ela como se perscrutasse e pedisse ao mesmo tempo, ela consentiu, ele começou a contar.

O dia amanhecia cinzento através das cortinas quando ele terminou. Nem uma vez ela o interrompera com perguntas curiosas ou impacientes. Sentia que ele não queria e não podia ocultar-lhe nada. Deitada e serena, os braços sob a nuca, ela fez ainda longo silêncio depois de ouvir-lhe a história. Por fim, deitado ao lado dela, Fridolin curvou-se sobre a esposa e, diante daquele rosto imóvel com os grandes olhos claros, nos quais o novo dia parecia agora estar nascendo também, perguntou-lhe, repleto de dúvida e esperança: “O que vamos fazer, Albertine?”

Ela sorriu e, após breve hesitação, respondeu: “Agradecer ao destino, pensei eu, por termos escapado incólumes de todas as aventuras – as reais e as sonhadas”.

“Você tem certeza de que é o que você quer também?”, perguntou ele.

“Estou tão certa quanto suspeito que a realidade de uma noite ou mesmo de toda uma vida não significa sua verdade mais íntima”.

“Nem sonho algum”, suspirou Fridolin, “é totalmente sonho”.

Ela tomou a cabeça dele nas mãos e aninhou-a com carinho sobre o peito. “Agora estamos os dois acordados”, disse, “e por muito tempo”.

Para sempre, ele quis acrescentar, mas antes ainda que houvesse pronunciado as palavras, ela colocou-lhe um dedo nos lábios e, como se o fizesse para si mesma, sussurrou: “Melhor não perguntar ao futuro”.

E assim permaneceram ambos deitados, talvez cochilando um pouco, juntos, um do outro e sem sonhar – até que, como em todas as manhãs, bateram na porta às sete horas e, com os ruídos habituais provindo da rua, um vitorioso raio de luz atravessando a fenda na cortina e uma aguda risada de criança no quarto ao lado, principiou o novo dia.²³⁹

A cena final do romance aponta para a possibilidade de mudança e, ao mesmo tempo, para a possibilidade de continuação. Por um lado, Fridolin vê-se diante de um raro momento (único em toda novela): “*sentindo-se já subitamente sem forças, deixou que a máscara escorregasse para o chão e, de forma inesperada até mesmo para si próprio, pôs-se a soluçar alta e dolorosamente*”. Mesmo diante da incerteza de seu

²³⁹ Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 2000, p. 118-121.

futuro e da reação de sua esposa, Fridolin conseguiu pelo menos uma vez libertar-se da sua imagem perfeita e ideal. Neste momento, o personagem abriu mão da sua representação de força, segurança, pureza e fidelidade. E isso quase sem ele mesmo querer, como se surpreendesse consigo mesmo, pois tamanha era a contradição entre seus pensamentos e seus sentimentos que sua consciência preferiu não saber (ou não quis saber) sobre a violência que ela orientava contra ele mesmo. E embora não haja qualquer tentativa de dar uma lição de moral ao leitor, o desfecho da novela guarda alguma aprendizagem. O célebre ditado “homem não chora” era apenas mais uma ilusão. E que outra coisa seria a fantasia de pureza e fidelidade senão a origem da traição? Fridolin desceu de seu pedestal de superioridade e buscou o abraço de Albertine como se tateasse no escuro. E talvez fosse preciso acumular todas aquelas experiências e lágrimas em sua garganta para então conseguir seguir sua vida. Mas este momento único em que o personagem joga para fora todo o seu sofrimento e procura o outro não durou muito tempo. A incansável mente de Fridolin logo reinicia suas considerações. Afinal, se Albertine não colocasse o dedo nos lábios do marido, impedindo-o de falar, ainda escaparia pela sua boca o mesmo romântico e sepulcral “*para sempre*”. Isso porque ao constatar a boa vontade da esposa, Fridolin sente como se então tudo estivesse novamente “empatado” entre os dois. O que significa dizer, entre outras palavras, que a “normalidade” de seu mundo estava restituída. Para ele, se Albertine o aceitasse de volta, era porque ela mesma sentia-se culpada pela sua traição (mesmo que em sonho) e desta forma ambos os acontecimentos vivenciados por um e outro se equivaliam. Na cabeça de Fridolin a aceitação dela significava que tudo voltaria a ser como antes. Neste caso, todo aquele desabafo poderia ser também condição para continuação e propagação da sua fé e sentimento de superioridade – como um momento de flexibilidade necessário para resgatar o mesmo ideal de ordem e sentido. Mas será mesmo? Se por um lado o personagem continua preso numa idéia de equilíbrio e segurança, por outro, esta própria “prisão” seria a garantia de mais sofrimento. Seria possível dizer que, depois de tudo isso, Fridolin tinha diante de si a possibilidade de viver com um pouco mais de humildade e tolerância? Esta não parece ser uma pergunta adequada. Em *Traumnovelle* não há qualquer tentativa de resolver tudo em um plano ideal ou “melhor”, e o narrador deixa o final em aberto, com toda sua ambigüidade e ambivalência. Mas certo é que a experiência do texto nos faz mais humanos, de uma humanidade irreduzível que não se enquadra na moral. Diferentemente de Fridolin, Albertine é mais ousada: “*melhor não perguntar ao futuro*”. Pois ela sabia que,

seguindo a metáfora esportiva, aquele “jogo empatado”, tal como expressou o marido com a palavra de eternidade, também significava a garantia da sua submissão. Por outro lado, talvez Albertine acreditasse também que os homens necessitam desta crença em si mesmos, desta fantasia pueril de superioridade e segurança, para conseguirem seguir suas vidas felizes, como heróis ginásianos.

Por último, ainda vale observarmos mais uma vez como Stanley Kubrick traduz esta cena da Viena de *Traumnovelle* para a Nova Iorque de *Eyes Wide Shut*. Enquanto que os bailes de carnaval apresentavam-se como principal espaço de socialização catártica da cultura política burguesa na Viena da virada de século passada, para uma Nova Iorque da atualidade, parece claro que este momento deveria situar-se precisamente durante as festas natalinas. As festas de fim de ano aparecem como o grande momento do consumo, da cultura de massa, da indústria do entretenimento, das eleições, e, muitas vezes, também das grandes guerras. Mais do que isso, o Natal representa um momento de valoração da moral burguesa familiar nova-iorquina, onde tudo deve ser perfeito e controlado; momento de apelo à perspectiva da conciliação social e familiar, onde o conflito e toda a sorte de problemas devem permanecer porta fora do “doce lar” para a realização dos valores sacramentais que conformam a ordem social. Não por acaso, não serão poucas as exageradas referências ao natal ao longo do filme, como o ritual de embrulhar os presentes, os enfeites e as árvores de Natal, ou mesmo o clima, a neve, as compras no *shopping*, as luzes, as festas e felicitações diárias. Pois a cena final de *Eyes Wide Shut* se passa em um *shopping center*. Fridolin e Albertine levam a pequena filha para escolher um presente de Natal. Os diálogos finais são transferidos do quarto para dentro da loja. E enquanto estes conversam em seu “mundo adulto” sobre quais serão os encaminhamentos do futuro, e Albertine coloca o dedo nos lábios do marido impedindo-o de dizer o mesmo “para sempre”, a menina escolhe uma linda *Barbie*. A ironia é sutil, mas repete a mesma ambigüidade do final de *Traumnovelle*, aprofundando-a. Da mesma forma, se por um lado o casal reconcilia-se sob o desejo sexual – e na adaptação Albertine encerra o filme com o célebre *let's fuck* (“vamos fuder”, em português) –, por outro, a boneca sem sexo e símbolo da perfeição e não-humanidade contemporânea repetia o controle dos corpos e a repressão sexual da mulher que ainda condicionaria o futuro.

Relações de poder e condição feminina em *Senhorita Else*

1. Filha do monólogo interior

Em 1924, Arthur Schnitzler escreveu *Senhorita Else (Fräulein Else)*. Trata-se de uma curta novela, no melhor estilo do autor; uma novela que se agrupa dentre suas obras mais bem acabadas. Muitos são os motivos que nos levaram a escolher *Senhorita Else* para compor esta pesquisa. O primeiro deles (mas não necessariamente o mais importante), diz respeito a sua estrutura narrativa. Schnitzler praticou os mais variados gêneros literários e desenvolveu suas novelas exercitando a diversidade de técnicas narrativas. Entretanto, a singularidade ou mesmo a maestria de sua técnica, se assim podemos dizer, deve vir relacionada à prática ou influência do *monólogo interior*. Em outras palavras, do ponto de vista estético, podemos tomar o monólogo interior como via fundamental da composição da singularidade (e lugar de diferença) da narrativa de Schnitzler. Suas novelas tardias, como viemos discutindo, exploram de forma exemplar esta técnica, pela qual o autor construiu a base de sua identidade literária.

Observamos anteriormente a importância de *Tenente Gustl*. Escrita aos 38 anos de idade, em 1900, este é considerado o primeiro monólogo interior do autor, e também o primeiro monólogo interior no âmbito da língua alemã. Nesta época, Schnitzler já havia publicado alguns contos, poesias e estreado peças, atingindo inclusive algum reconhecimento. A movimentada década de 1890 foi decisiva na vida do autor. Já em 1893, e desde a morte do pai, o jovem dava claros sinais sobre sua decisão (de forma integral) para o teatro e a literatura. A partir de então, o escritor só aumentaria a sua dedicação. Participando ativamente da *Jung-Wien*, dos círculos modernos e da juventude dos cafés, a última década do século XIX foi fundamental para a composição de *Tenente Gustl*. Trata-se do momento em que o autor realiza uma virada (do ponto de vista existencial e profissional) em sua trajetória como escritor. E esta “virada” está relacionada ao exercício do monólogo interior. Por isso, não seria absurdo dizer que *Tenente Gustl* pode ser compreendida como sua mais jovem novela tardia (representando mesmo um momento de transição, um passe, uma passagem).

O monólogo interior foi fundamental na narrativa do escritor e influenciou a sua escrita de diversas formas. Mesmo em suas novelas narradas em terceira pessoa, podemos discernir a influência desta técnica. Em *Traumnovelle* encontramos um narrador razoavelmente externo que entra no personagem principal, assumindo a toda hora os seus pensamentos (simulando uma interioridade). Em *Aurora* o narrador parece estar mais distante ainda que em *Traumnovelle*, mas não são poucas vezes em que a narrativa fala desde um ponto de vista de proximidade e intimidade com o tenente Kasda, assumindo seus pensamentos e reproduzindo, assim, a complexidade de seus conflitos psicológicos. A mesma forma narrativa repete-se com a protagonista Therese Fabiane, em *Crônica de uma Vida de Mulher*.

Esta habilidade de entrar e sair em seus personagens foi exercitada pelo autor em diferentes níveis, que variam não só de uma novela para outra, como também no desenvolvimento de cada narrativa. Situando-se no limite da consciência e da autonomia de seus personagens, o narrador pensa a existência de forma plural, inacabada, metamórfica. A caracterização de seus personagens é entrecortada por esta pluralidade conflituosa. Entretanto, a despeito destas características mais gerais – que em grande medida já vinham sendo desenvolvidas desde seus primeiros contos –, algumas obras do autor assumem o monólogo interior por completo, levando-o até suas mais radicais conseqüências. Este é o caso de *Senhorita Else*, onde o narrador será durante todo o tempo a própria personagem, não havendo nada no livro que não esteja mediado pela sua perspectiva.

Em *Senhorita Else*, todos os diálogos existentes no livro são entrecortados pelo olhar da personagem e seus pensamentos. Diferentemente da idéia comum de um texto escrito em primeira pessoa onde o narrador-personagem conta uma história acontecida para si ou para algum interlocutor como um espectador externo – quer dizer, assumindo certo distanciamento dos acontecimentos ou julgando com alguma racionalidade e imparcialidade sua própria história, como se esta fosse distante ou passada –, o monólogo interior simula uma história em “tempo real”, ou seja, simultaneamente ao tempo da própria existência do narrador, reproduzindo o fluxo de pensamentos do personagem com toda sua parcialidade, incongruência e desconhecimento sobre o futuro de sua própria narração. O personagem que fala no mesmo tempo de sua existência assume com maior intensidade a parcialidade de sua perspectiva: ele não consegue dar

conta de tudo, não explica tudo, e, o que parece ser mais importante, ele não fala desde um lugar acima de sua vida, como uma voz onipresente, mas, pelo contrário, desde um ponto de vista “profundamente imanente” (para se referir aos afetos humanos). Em outras palavras, esta forma narrativa reproduz as idéias e pensamentos (o discurso) como um mundo sensível e não como um mundo ideal, divino ou perfeito. O monólogo interior questiona a crença na verdade absoluta e devolve as idéias à sua origem material: os afetos.

Existem outros elementos que garantem a especificidade do monólogo interior, diferenciando-o de um monólogo como outro qualquer. Muitos pesquisadores buscaram definir de maneira objetiva quais seriam as características desta técnica que revolucionou a literatura e que esteve no centro de praticamente todos os movimentos modernos da virada de século XIX para o XX. O monólogo interior apresentou-se como possibilidade desconstrutiva não só da formalidade narrativa como também do império do sentido – da crença de controle e racionalidade discursiva. Nesse sentido, o *Ulisses*²⁴⁰, de James Joyce (1882-1941), escrito em 1922, talvez contemple o monólogo interior mais aplaudido e referenciado na história da literatura; um bom exemplo onde podemos mirar as infinitas possibilidades que esta técnica veiculou (e quantos horizontes ela pode sustentar). Controvérsias a parte, e longe de qualquer pretensão de aventurar-se em debates sobre a existência de alguma pureza criativa (essa crença vulgar que engessa a idéia de origem), e mais longe ainda de qualquer embrutecimento acadêmico sobre estilos (e purismos) literários, é sabido que James Joyce, em suas conversações com o amigo Valéry Larbaud (1881-1957), creditou ao escritor francês Édouard Dujardin (1861-1949) grande parte de sua inspiração estética, a entender, especialmente o uso do monólogo interior, para compor o fluxo de pensamentos da personagem Molly Bloom em o seu famoso *Ulisses*. A referência de James Joyce resgatou do esquecimento o livro *Les lauriers sont coupés (Os loureiros estão cortados)*²⁴¹, escrito por Dujardin em 1887, então com apenas vinte e seis anos de idade. A novela é apontada hoje em dia por alguns pesquisadores como precursora do monólogo interior. Como sinaliza Vitor Manuel de Aguiar e Silva em seu livro sobre teoria literária: “*James Joyce reconheceu*

²⁴⁰ Joyce, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1996. Tradução de Antonio Houaiss.

²⁴¹ Dujardin, Édouard. *Os loureiros estão cortados*. Porto Alegre: Brejo Editora, 2005.

em Dujardin o inspirador da técnica dos monólogos interiores de Ulisses, arrancando assim do olvido o romancista gaulês”²⁴².

Sem querer entrar no mérito do debate, fato é que Valéry Larbaud supervisionou a tradução e edição francesa de *Ulisses*, bem como organizou a edição definitiva de *Os Loureiros Estão Cortados*, no ano de 1925. Nesta edição, Larbaud assina um famoso prefácio, onde revela e, ao mesmo tempo, fabrica (do ponto de vista da disputa pela narrativa histórica e no plano da circulação de idéias) a “ponte secreta” entre os dois autores e a importância da obra de Dujardin. Em 2005, o jornalista Tailor Diniz escreveu sobre o lançamento da edição brasileira do influente livro de Dujardin: “Publicado originalmente em 1887, em forma de folhetim, a novela teve sua versão considerada definitiva em 1925, revisada pelo autor e com prefácio de Valéry Larbaud, que deu à forma narrativa utilizada por Dujardin o nome de monólogo interior”²⁴³. Finalmente, em 1931, Dujardin publicou um pequeno ensaio intitulado *O monólogo interior: sua aparição, suas origens e o seu lugar na obra de James Joyce e no romance contemporâneo*²⁴⁴ definindo e ao mesmo tempo chamando a si esta que seria então considerada a sua contribuição para a literatura moderna. Dujardin passou então a ser uma espécie de sombra no texto de James Joyce. Infelizmente, talvez pelo tamanho da luz do outro, a obra de Dujardin continuou sendo de certa forma desconhecida e o seu nome reduzido à insuspeita influência na obra de Joyce. Reprodução de suas palavras segue bastante esclarecedora.

O monólogo interior, como qualquer monólogo, é um discurso da personagem posta em cena e tem como objetivos introduzir-nos diretamente na vida interior dessa personagem sem que o autor intervenha com explicações ou comentários, e, como qualquer monólogo, é um discurso sem auditor e um discurso não pronunciado; mas diferencia-se do monólogo tradicional pelo seguinte: quanto à sua matéria, é uma expressão do pensamento mais íntimo, mais próximo do inconsciente; quanto ao seu espírito, é um discurso anterior a qualquer organização lógica, reproduzindo esse pensamento no seu estado

²⁴² Aguiar e Silva, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976, p. 62-65. O livro foi digitalizado pelo Instituto de Letras da UFRGS e encontra-se disponível na *internet*. Ver o endereço eletrônico: http://www.ufrgs.br/proin/versao_1/aguiar/index31.html.

²⁴³ Diniz, Tailor. *O Pai do monólogo interior*. In: Aplauso: cultura em revista (Número 69). Novembro de 2005. O artigo encontra-se disponível na *internet*. Endereço eletrônico: <http://www.aplauseo.com.br>.

²⁴⁴ Dujardin, Édouard. *Le monologue intérieur: son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*. Paris: Albert Messein, 1931.

nascente e com aspecto de recém-vindo; quanto à sua forma, realiza-se em frases diretas reduzidas ao mínimo de sintaxe.²⁴⁵

Nesse discurso não-pronunciado e recém-vindo, “*que se desenrola na interioridade da personagem*”, como ainda sugere Aguiar e Silva, sublinha-se a grande liberdade que o escritor pode experimentar; liberdade que foi explorada pelos movimentos modernos do início do século XX como um percurso crítico e desconstrutivo da palavra e da estrutura narrativa. Ainda para o pesquisador português:

O monólogo interior é, pois, uma técnica adequada à representação dos conteúdos e processos da consciência – e não apenas dos conteúdos mais próximos do inconsciente, como afirma Dujardin –, diferenciando-se do monólogo tradicional, direto ou indireto, pelo fato de captar os conteúdos psíquicos no seu estado incoativo, na confusão e na desordem que caracterizam o fluxo da consciência, sem a intervenção disciplinadora e esclarecedora do narrador.²⁴⁶

Junto a James Joyce, outros autores ficaram conhecidos pela incorporação do monólogo interior. Entre eles: Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Marcel Proust, Ernest Hemingway, Fernando Pessoa, Samuel Beckett, Graciliano Ramos, Clarice Lispector e, apesar da recorrente omissão do nome de Schnitzler ainda surpreender, também este volta e meia aparece incluído neste *hall* de romancistas e literatos que fizeram uso ou se influenciaram por esta forma de monólogo. Sem fazer muito escarcéu, nem gastar muita tinta contra os vestígios evolucionistas ainda hoje presentes na maneira como contam esta curiosa história, parece claro que o *monólogo interior*, como nomeou Dujardin – mas também o *fluxo de consciência* ou ainda, como chamam alguns, a *corrente de consciência* –, apareceu de forma exemplar no texto de Schnitzler, ainda duas décadas antes do *Ulisses*, de Joyce, e três décadas antes do supracitado ensaio sobre o monólogo interior de Dujardin. O monólogo interior foi recorrente nos textos de autores mais ou menos contemporâneos. Talvez pela identidade partida ou “expatriada” de muitos destes intelectuais, mas com certeza devido ao posicionamento de seu campo político, e ao conjunto de transformações modernas, estes fizeram de seu cosmopolitismo um canal de transformação e trocaram suas experiências com certa

²⁴⁵ Dujardin, Édouard. *Le monologue intérieur: son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*. In: Aguiar e Silva, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976, p. 62-65. Ver também o prefácio da edição brasileira (2005) de *Os Loureiros estão cortados*: Pedrollo, Hilda. “*Sob os Loureiros de Dujardin*”. In: Dujardin, Édouard. *Os loureiros estão cortados*. Porto Alegre: Brejo Editora, 2005, p. 11-16.

²⁴⁶ Aguiar e Silva, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976, p. 62-65.

liberdade. Esta técnica narrativa circulou pelos movimentos modernos do início do século XX e foi constitutiva da práxis criativa e poética de forma razoavelmente espontânea em diversos lugares (e não só na Europa), podendo ser identificada como um fenômeno a um só tempo inventor e inventado da modernidade.

Mas a defesa da pluralidade do movimento das idéias e de sua propriedade sócio-cultural pulverizada não colide com a consideração pontual de um percurso individual. Também existem registros da influência do livro de Dujardin na obra de Schnitzler. Afinal, ambos foram contemporâneos e nasceram quase no mesmo ano. Dujardin foi um literato versátil, com considerável influência em sua época. Atuando como poeta, ensaísta, romancista e dramaturgo, dirigiu duas revistas simbolistas: a *Revue Wagnérienne*, de 1885 a 1888, e a *Revue Indépendante*, de 1886 a 1888. Dujardin esteve articulado com o experimentalismo literário de sua época. “Na poesia, começou com o poema em prosa (...), misturou verso e prosa e (...) tomou partido do verso livre. Não é por acaso, portanto, que inúmeras páginas de *Os Loureiros* revelam poema em prosa, incluindo os versos livres”²⁴⁷. Não é absurdo imaginar como estas idéias, mesmo que de forma desproporcional, circulavam pelo campo político de ambos os escritores com considerável facilidade. Para exemplificar, podemos tomar o recorrente uso de partituras musicais em meio à narração: elemento discreto n’*Os Loureiros* de Dujardin, que ganha visível destaque em *Senhorita Else* e mais algumas páginas no mesmo *Ulisses*, de Joyce. De qualquer forma, em uma carta à sua amante Marie Reinhard, Arthur Schnitzler relata que leu o romance de Dujardin em 1898 (uma década depois de sua primeira publicação como folhetim). Passados três anos, em correspondência trocada com ensaísta dinamarquês Georg Brandes (1842-1927) – já tendo publicado o *Tenente Gustl* na edição especial de natal da revista *Neue Freie Presse*, no ano de 1900, portanto, um ano atrás –, Schnitzler volta a citar a obra de Dujardin:

“(...) muito me alegra que você tenha gostado da novela *Lieutenant Gustl*. Uma novela de Dostoievski, *Krotkaja*, que eu não conheço, provavelmente deve fazer uso da mesma técnica do monólogo interior (*Gedankenmonologs*). No entanto, o primeiro encontro que tive com a forma foi através de uma história de Dujardin, intitulada *Le lauriers sont coupés*. No entanto o autor não soube dar à forma sua matéria apropriada”.

²⁴⁷ Pedrollo, Hilda. *Sob os Loureiros de Dujardin*. In: Dujardin, Édouard. *Os loureiros estão cortados*. Porto Alegre: Brejo Editora, 2005, p. 12.

Em resposta, escreveu Brandes:

“(…) De fato, *Krotkaja* é um monólogo. Existem muitos monólogos. *Santo Antonio*, de Flaubert, é um monólogo, mas nenhum livro tem a forma semelhante ao seu. (...)”²⁴⁸

Devemos ressaltar a influência (e intercâmbio) do livro de Dujardin, mas sem deixar de considerar a evidente especificidade ou singularidade do texto de Schnitzler. O monólogo interior não assume uma forma fechada, tendo contornos particulares por vezes bastante distintos. Os diálogos acima apontam para um conjunto amplo de preocupações literárias difundidas em diversos autores, e registram um nível de anacronismo bastante relevante no que diz respeito à circulação de idéias. Nas cartas trocadas entre Schnitzler e Georg Brandes, traduzidas por Lorena Vicini, não devemos menosprezar o fato de a autora ter feito questão de registrar a expressão em alemão *gedankenmonologs*, original do texto do escritor vienense. Isso porque a tradução do termo para “monólogo interior” talvez não seja exatamente apropriada. De fato, *Der Gedanke* significa “pensamento” ou “idéia” e deve ser traduzida como “pensamento”, posto que, na língua alemã, usa-se comumente a palavra de origem latina *idee*, que significa “idéia”. *Gedanken* significa então “pensamentos”, no plural. Logo, a tradução mais aproximada seria “monólogo de pensamentos”. Schnitzler não estava totalmente familiarizado com o termo “monólogo interior” ainda em 1900, apesar de hoje em dia ser facilmente identificado com este, pois esta foi uma expressão que se consolidou posteriormente a suas primeiras aventuras narrativas. A expressão referida no prefácio de Valéry Larbaud, de 1925, e depois carimbada por Dujardin, em 1931, com o seu *Le Monologue Intérieur*, é aplicada hoje e inclusive na língua alemã como *innerenmonolog*.

O *monólogo de pensamentos*, como referido por Schnitzler, e reconhecido pela sua singularidade na carta de Georg Brandes, representa os movimentos de diferença e semelhança constitutivos da criatividade do autor, que no exercício da sua

²⁴⁸ Vicini, Lorena. *Apocalipse Alegre: expressões da crise fin-de-siècle em Klint e Schnitzler*. Encontro de Pós-Graduandos da FFLCH / USP. Novembro de 2009, p. 10. Endereço eletrônico: <http://www.fflch.usp.br/eventos/epog/textos/Lorena%20Andrea%20Garcia%20Pereira%20Vicini.pdf>. As cartas entre Arthur Schnitzler e Georg Brandes estão referidas à pesquisa de Evelyne Polt-Henzl e foram traduzidas por Lorena Vicini. Ver também: Polt-Henzl, Evelyne. *Lieutenant Gustl: Erläuterung und Dokumente*. Reclam: Stuttgart, 2009, p. 36.

particularidade, soube valer-se das múltiplas influências que constituíram o seu tempo histórico. Devemos olhar para a particularidade da narrativa de Schnitzler, valorizá-la, compreendendo a dimensão de sua importância para a época, mas sem ofuscar a nossa visão com o seu brilho. Schnitzler foi um interlocutor do monólogo interior e esteve no centro da expansão e do exercício desta técnica precursora – técnica que forjou ou mesmo gestou a sensibilidade literária moderna. Mesmo assim, hoje em dia já existe quem reconheça em Laurence Sterne, no célebre *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy* ²⁴⁹ (com seus primeiros volumes publicados desde 1759), marcas consideráveis de uma forma narrativa interior ou subjetiva ²⁵⁰. E para além das referências a Flaubert e Dostoievski feitas por Georg Brandes, os textos de Marquês de Sade, assim como, *O vermelho e o Negro* ²⁵¹, de Stendhal, por exemplo, podem ser tomados como referências razoavelmente próximas à geração de Schnitzler e não menos importantes.

O estudioso interessado em comparar o monólogo interior de Molly Bloom praticado por Joyce na parte final do *Ulisses* com a forma narrativa de *Senhorita Else* possivelmente vai se perguntar onde estaria a semelhança entre as duas formas textuais. No caso, o discurso sem pontuação, cheios de palavras desconhecidas e não necessariamente no mesmo idioma não poderia ser comparado à maneira “bem comportada” como pode parecer então o texto de Schnitzler. Com isso devemos valorizar a diversidade e a particularidade de cada autor, buscando seus lugares de semelhança, sem perder de vista a diferença. Onde estaria a singularidade do texto de Schnitzler? O monólogo interior não pode ser concebido simplesmente como uma nova fórmula romanesca e, assim, fazer da crença e da naturalização da expressão, um novo

²⁴⁹ Sterne, Laurence. *A vida e as opiniões de Tristram Shandy*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

²⁵⁰ E aí se inicia mais uma discussão sem fim, até que descubram outro autor que também guardou algumas características semelhantes, e depois outro, e assim por diante. Todavia, ironia à parte, a referência a Laurence Sterne é interessante, pois, como sabemos, ela também se faz presente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, mesmo que sob aquela forma de armadilha peculiar que os grandes autores fazem para despistar seus leitores (e roedores). De qualquer forma, algumas relações podem ser ainda exploradas neste sentido. Paulo Sérgio Rouanet, em *Riso e Melancolia*, investiga várias destas relações entre a obra de Sterne e a forma narrativa desenvolvida por Machado de Assis. Privilegiando seus atributos técnicos, o ensaísta investigou a *forma shandiana* na literatura de Machado de Assis, especialmente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. Uma das características desta forma narrativa é denominada pelo intérprete como “hipertrofia da subjetividade”. Mesmo para um leigo no assunto, é visível a diferença entre a *forma shandiana* e a narrativa exercida por Schnitzler. De qualquer forma, existem alguns pontos de contato que merecem maior investigação. Ver Rouanet, Paulo Sérgio. *Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

²⁵¹ Stendhal. *O Vermelho e o Negro*. Lisboa: Editora Inquérito. Segunda edição (s/d).

carimbo-juiz a submeter textos sob a alcunha da psicologia. Isso seria achar uma resposta muito fácil para o amontoado de problemas que despertam a literatura de Schnitzler; problemas que precisamente fazem a sua especificidade (ao mesmo tempo em que deslocam a sua literatura). Para não cairmos nessa resposta muito fácil, a desconstrução do percurso da própria expressão “monólogo interior” se faz bastante necessária. Schnitzler foi um autor preocupado com a investigação da subjetividade e da psicologia humana, mas sua obra não pode ser reduzida simplesmente a esta especificidade, havendo outros elementos, no mínimo tão importantes quanto, que devem ser pensados conjuntamente à sua técnica narrativa.

Pensar de forma engessada a propriedade de qualquer invenção ou descoberta do conhecimento é uma prática no mínimo delicada. As idéias não possuem um lugar fixo e não é nosso objetivo pensar desta forma. Diante da influência predominante do eixo francês e anglo-saxão (da língua francesa e inglesa) no final do século XIX, não devemos espantar-nos ao perceber como Schnitzler passa razoavelmente ao largo dos que se preocupam ainda hoje em investigar os meandros da literatura moderna. Especialmente para o Brasil, a influência predominante deste eixo hegemônico europeu acabou produzindo algumas desigualdades e mitificações. O enfoque excessivamente anglófilo que ainda hoje goza com as interpretações sobre o “atraso”, ou com o poder político (e financeiro) do corporativismo agro-exportador e suas verbas internacionais, baseado nesta forma de evolucionismo rasteiro, ainda preso na crença do modelo norte-americano como futuro, ou no modelo português como nostalgia e passado, não tem olhos para a modernidade vienense, tão pouco para seus aspectos mais críticos, como podemos destacar na literatura de Schnitzler. E mesmo deixando o aparente desprezo com a “velha Europa” de lado, ou qualquer idéia de “atraso”, do ponto de vista da história das idéias (já que Viena foi um pólo cultural, político e social bastante significativo), haveria ainda outros motivos que incidem sobre o visível desconhecimento entre nós da literatura de Schnitzler. Motivos que ratificam, uma vez mais, a importância de se pensar o seu texto desde um olhar das ciências sociais e, mais especificamente, no âmbito da cultura política, enfatizando a análise das relações de poder que incidem na ideologia. O hiato constitutivo de nosso olhar com o que julgam ser o olhar de Schnitzler apresenta-se como força geradora e transformadora da criatividade analítica.

Se por um lado Dujardin foi superestimado (ou subestimado) pela sua influência no mais importante livro de Joyce, ou melhor, pelos esforços do amigo e editor em recompor as origens de tão radical prática literária, o lado subestimado (ou superestimado) de Schnitzler vem oferecer mais uma vez um campo ainda pouco explorado. Isso porque sustentamos que o lugar de diferença ou singularidade da novela *Senhorita Else* não se resume à prática do monólogo interior, apesar de estar em relação a esta. O que julgamos ser a maior de todas as suas aventuras literárias faz-se principalmente através de dois aspectos que falam diretamente a nossas preocupações: (1) escrever em monólogo interior como uma jovem de dezenove anos; (2) enfatizar no interior da condição feminina as relações de poder que atravessam a formação da cultura burguesa na Viena do final do XIX. A condição feminina deve ser pensada então enquanto espaço de crise e crítica a ser privilegiado pelo autor. Os conflitos políticos mais gerais referidos à passagem a modernidade e a formação da cultura burguesa serão vivenciados com maior intensidade através deste olhar sobre a condição feminina. Esta preocupação, recorrente em quase todas as suas obras literárias, se apresenta de forma exemplar, ou talvez na sua forma mais radical, em *Senhorita Else*.

A preocupação com a condição feminina esteve no centro das reflexões estéticas e políticas de Virginia Woolf e Dorothy Richardson, sendo inclusive possível investigar aí um capítulo construtor dos novos caminhos da luta pelos direitos das mulheres. Preocupações semelhantes também se apresentam no final da terceira parte de *Ulisses*, de James Joyce, também escrita em monólogo interior e em voz feminina. A discussão sobre os direitos das mulheres foi intensa no cenário político-social (e de forma crescente) ao longo do século XIX. Atravessando movimentos socialistas e liberais radicais, o debate esteve presente, por exemplo, e sem sair do campo do(s) liberalismo(s), no pensamento de Stuart Mill, especialmente na fase final da vida do autor, com o seu *A sujeição das Mulheres*²⁵². Publicado em 1869 sob forte influência de sua esposa, Harriet Taylor Mill (1807-1858), filósofa e ativista pelos direitos das mulheres – e mesmo que sob aquela forma de relativização ambígua sobre outras formas de dominação social –, a publicação do livro sinaliza a importância que ganhou o debate na época. Vale lembrar que, dois anos antes, como membro do Parlamento da Inglaterra, Mill apresentou uma petição com mil e quinhentas assinaturas de mulheres

²⁵² Mill, Stuart. *A sujeição das Mulheres*. São Paulo: Editora Escala, 2006.

requerendo a abertura do sufrágio feminino. Em 1880, Freud traduziu a *Sujeição das Mulheres* para o alemão.

Devemos considerar Schnitzler como um autor que se dedicou de forma singular a valorização da condição feminina. Mas esta dedicação não pode perder a força da ambigüidade de seu posicionamento. Talvez pela sua própria experiência de vida, em grande medida preenhe daquilo que justamente ele tanto questionou. São inúmeros os indícios que apontam esta forma crítica invertida, que ao invés da roupagem de distanciamento (científico), opta justamente pelo mergulho na parcialidade e proximidade. Neste sentido, devemos compreender os aspectos técnicos referidos à narrativa e ao monólogo interior relacionando-os ao conteúdo (sócio-político) da novela. O *fluxo de consciência*, ou *monólogo de pensamentos* deve ser compreendido também como um *fluxo de ideologia*. A forma deve ser lida pelo seu conteúdo. O mergulho na parcialidade orientou a relatividade da verdade e destruiu a crença de superioridade masculina e o esnobismo (do próprio escritor). O livro de Peter Gay aponta nesta direção. Por isso algumas declarações em seus diários ou apontamentos de sua autobiografia sobre suas amantes, ainda que sinceros, ou desnecessários, podem causar espanto se comparados ao direcionamento crítico de suas obras. Este mergulho na parcialidade direcionou um movimento autocrítico ainda hoje surpreendente. Por isso não podemos colar uma etiqueta feminista em seu texto (etiquetas que em grande medida acabam obliterando a própria reprodução da dominação ou do ideal masculino de poder). A luta pelo “feminino” na obra de Schnitzler não se apresenta exatamente como desejo de poder, quer dizer, pela produção de imagens femininas masculinizadas, e nem referida a alguma luta feminista propriamente dita (apesar de produzir efeitos de maior empoderamento das mulheres); mas talvez pelo contrário, onde o “feminino” invade o próprio masculino e o estilhaça na sua ilusão de poder.

Por outro lado, *Senhorita Else* apresenta o conflito de gênero de forma integrada com outros conflitos sociais, apontando para uma compreensão mais complexa sobre as relações de poder que incidem no monólogo interior (ou fluxo de ideologia) da personagem. Os conflitos familiares, geracionais, amorosos e de gênero apresentam-se assim relacionados à luta de classes, a assimilação cultural, a busca por reconhecimento, às disputas étnicas e religiosas; e destes novamente ao controle sexual, ao ideal de pureza, à misoginia, à hipocrisia, ao vício do jogo, à crise existencial, à pulsão de morte,

ao sonho. *Senhorita Else* inscreve de forma decisiva o *pathos* em uma reflexão sobre o poder, agregando ao fluxo de ideologia a dimensão do sofrimento humano. A técnica narrativa envolvente em monólogo interior nos leva à mesma experiência da personagem. A repetição deste movimento, ao mesmo tempo em que cega, também faz ver melhor – algo não muito diferente da contradição lançada pela expressão *eyes wide shut*, como discutimos anteriormente junto à *Traumnovelle* –, exigindo em um só tempo a sujeição ou resistência política como respostas antagônicas, mas que se confundem. A expressão *corrente de consciência*, referida anteriormente, alude para a força das idéias como a correnteza do mar. Talvez seja este o efeito capaz de dar conta da compreensão da violência simbólica que o autor consegue expressar através da técnica narrativa: isso que nos envolve e carrega, e, mesmo contra nossa vontade, nos captura pelo sentir (*pathos*). Em *Senhorita Else*, a técnica narrativa não pode ser concebida abstratamente, deslocada dos conflitos políticos que ela vocaliza, nem mesmo de seus aspectos político-ideológicos. Queremos assim pensar o poder em movimento no próprio discurso da personagem. Isso se difere sobremaneira do livro de Dujardin, que a despeito das considerações de Ítalo Calvino sobre a ironia ao amor romântico, à crença na vocação espiritual e às paixões virginais, temas também abordados com vigor em Schnitzler, e que de fato também aparecem na obra do escritor francês, mas não parecem ganhar a mesma profundidade.

A relação entre a forma narrativa do monólogo interior e as relações de poder em que a personagem está inserida produz este efeito metalingüístico onde o texto parece transbordar para o presente (como se a personagem sempre pudesse repetir o mesmo percurso de vida a cada nova leitura). Isso porque quem fala é a personagem e só há acesso à novela através de sua voz. Estamos diante da possibilidade de vivenciar a parcialidade (e as limitações) de seu olhar. O envolvimento narrativo da novela, que pela sua escrita captura o leitor, confunde-se no envolvimento narrativo da própria narradora, que também se deixa capturar pela dinâmica de sua vida-narrada e as relações de poder que a condicionam. Reproduzindo a subjugação feminina (mas também burguesa) no interior do seu desejo de submissão, a experiência do monólogo interior confunde o leitor com a personagem, fazendo-o experimentar e ansiar junto com esta o desenrolar ainda desconhecido (apesar de intuído) dos acontecimentos. Assim, somos levados e carregados por este desconhecido: um desconhecido ao mesmo tempo óbvio, mas que de alguma forma relutamos em acreditar.

Em setembro de 2006, participando do II Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental, somávamos os esforços e interesses em torno da reflexão sobre a literatura de Arthur Schnitzler. Buscando compreender a relação entre a forma narrativa e a dinâmica de poder que ela orienta, as diferenças entre o relato das novelas *Aurora* e *Senhorita Else* colocavam em questão a vulnerabilidade psíquica dos personagens – respectivamente, o tenente Wilhelm Kasda e a senhorita Else –, em relação à sustentação da representação ou máscara segura e autoconfiante (invulnerável). Ambas as personagens, através de caminhos diferentes e por vezes até antagônicos, repetiam a mesma experiência de irresponsabilidade ou falta de comprometimento sobre o direcionamento de suas vidas, escolhas e desejos. Repetiam uma espécie de anulação de si, como se tudo fosse decidido involuntariamente às suas decisões. Não percebiam, pois, como estavam ainda mais vulneráveis na fantasia de invulnerabilidade e força; ou mais ainda comprometidos, a cada busca de esquecimento ou anulação de si.

Se em *Aurora* foram os imprevistos, as reviravoltas e o inesperado do destino os efeitos que mais representaram a sua narrativa “distante”, sem sabermos nunca o que vai acontecer (como se o narrador nos enganasse a todo o momento), em *Senhorita Else* vai ser o óbvio, bem como a fatalidade dos acontecimentos que trará o significado da “proximidade” da sua narrativa (como se o tempo todo nós soubéssemos o que vai acontecer). Ambos efeitos literários traduzem uma mesma sensação e uma mesma relação obra / leitor. A distância narrativa de *Aurora* nos credita a confiança ao narrador, incentivada ainda mais pela sua aparente intimidade com a personagem. Em *Aurora* somos conduzidos a esta busca de proximidade e confiança, e assim, criamos as nossas certezas, o nosso chão e nos entregamos descompromissadamente na personagem, na construção da sua pessoa (como se fôssemos nós mesmos narradores). Vai ser justamente neste exato momento de certeza e verdade que o narrador nos surpreenderá com suas reviravoltas, nos lançando na incerteza, no falso – e então nos vemos tão suscetíveis quanto a personagem (como se nós mesmos fôssemos narrados). Já em *Senhorita Else*, a proximidade da primeira pessoa “vívda na carne” nos conduz justamente a uma constante busca por distância, o tempo todo como não querendo acreditar no que está acontecendo, numa agonia pela busca da reviravolta mágica de algum narrador distante que não chegará em momento algum. Neste caso, nos sentimos como a personagem e não há nada que possamos fazer. Se a “distância” narrativa de *Aurora* cega o leitor na constante busca por “proximidade”, sendo assim surpreendido a todo instante, é a “proximidade” narrativa de *Senhorita Else* que cega o leitor diante da constante busca por “distância”, sendo assim surpreendido pelo óbvio. O óbvio, em

Senhorita Else torna-se estranhamente inimaginável, oculto; em *Aurora* é o inimaginável, o oculto que se torna estranhamente óbvio.²⁵³

A compreensão da forma narrativa em *Senhorita Else* situa o poder na sua dialética relacional. Longe das dualidades entre ativo ou passivo, somos convidados a pensar a violência na sua dimensão simbólica e ideológica. Trata-se de refletir sobre o poder auto-vestido e o amor do censor. Nesta relação, o sofrimento da personagem pode ser o condicionamento da sua submissão e vulnerabilidade; mas também pode ser o seu caminho de insubordinação e resistência. O autor inscreve o poder na sua pulsão de amor e morte e o mais geral referido às relações sociais se encontram numa sucessão de acontecimentos e justificações particulares, onde seus personagens se vêem diante da possibilidade, embora às vezes remota, de dizer “sim” ou “não”. Sem qualquer conclusão fácil ou harmonizadora, e para qualquer que seja a resposta em cada um desses momentos decisivos, ambas se reencontram uma dentro da outra, formando novamente sua unidade fraturada e inconciliável. Assim, os personagens são conduzidos de forma involuntária a cooperar com o autoritarismo e com o excesso de poder constitutivo da passagem à modernidade vienense (mesmo sob esta forma de cooperação que acaba significando autodestruição). Por outro lado, o sofrimento inscrito na violência simbólica – a negação do sofrimento e da morte –, produzido na aceitação, subjugação ou cooperação espontânea, encontra na própria autodestruição a força de sua preservação (e resistência), e com a força da morte, arrancando o corpo da morte, ação que num só tempo, conforma e liberta. Arthur Schnitzler conduziu a sua técnica narrativa manipulando o leitor; fabricando uma experiência de repetição do sofrimento, da manipulação e do envolvimento da própria personagem. Independentemente das características específicas que podem ser atribuídas a uma ou outra novela, ambas convergem para a mesma direção e discutem o lugar de poder de quem fala ou narra. O discurso narrativo de *Senhorita Else* pode ser lido como um relato velado a ser decodificado pelo leitor. O relato da narradora expressa uma multiplicidade de vozes que jogam e disputam na representação da sua interioridade um teatro da consciência. E talvez seja este duelo interior, de quem duela consigo mesmo, o mais violento e incompreensível; mas também o mais transformador.

²⁵³ Cerqueira Filho, Gisálio e Neder Cerqueira, Marcelo. *Vulnerabilidade psíquica e poder: sobre Arthur Schnitzler*. In: *Latin American Journal of Fundamental Psychopathology on Line*. Ano VII, nº 1, maio/2007. Endereço eletrônico: http://www.fundamentalpsychopathology.org/journal/mai7/7-1_art.pdf.

2. Mais uma vez, em nome do pai

Else está passando férias pela região montanhosa do norte da Itália. Toda novela se passa no mesmo dia. Apesar de não haver uma descrição precisa dos horários, sabemos que tudo começa na parte da tarde, com um jogo de *tennis*, e termina de noite, com o suicídio da narradora. A novela apresentada em “tempo real” nos leva a experiência dessas poucas horas que antecedem sua morte. Se por um lado a narrativa aponta para o caráter subjetivo do tempo, pois relativo ao fluxo de pensamentos da personagem, por outro, evidencia a sua falibilidade (quer dizer, as suas limitações e o seu caráter inexorável). Mesmo sem saber como será o fim, o texto segue pela passagem do tempo, como em contagem regressiva (afinal, trata-se de um livro de não mais de oitenta páginas). A narradora pode estender ou acelerar o tempo, mas não pode escapar e nem estar acima dele.

Toda a narrativa se passa em um hotel distante da cidade, rodeado pelas florestas alpinas e com vista para o *Monte Cimone*. Entretanto, como não há um relato formal, situando de antemão o leitor no tempo e no espaço, só podemos contar a história de forma tradicional e arrumada depois de percorrê-la até o seu fim. Apenas com o passar dos acontecimentos e desta forma indireta (pois através dos pensamentos da personagem) é que podemos “montar” a história, e, como um quebra-cabeça, preencher suas lacunas. Isso porque estamos desde o começo do texto dentro da cabeça da narradora. A estrutura da novela assemelha-se a um sonho, onde tudo se apresenta de forma fragmentada, através de imagens parciais – e cada metade iluminada pelos seus pensamentos guarda também uma metade de penumbra e escuridão. Apenas contrastando as diferentes maneiras de Else falar e olhar, comparando os diferentes momentos de pronúncia do seu discurso interior, é que podemos compreender melhor os conflitos que fazem a novela.

Outros hóspedes também desfrutam do hotel e do retiro no campo. Convidada por sua tia, Emma, Else passa a temporada longe dos pais e desfruta da estada confortável, aparentemente prazerosa, luxuosa e feliz (com jantares, jogos e caminhadas pelas florestas alpinas). Mas logo no começo somos introduzidos ao conjunto de conflitos que atravessam os seus pensamentos e questionam esta realidade idealizada e

superficial; conflitos que em um primeiro momento podem parecer constitutivos da condição de uma jovem de dezenove anos, diante da necessidade de encaminhar sua vida e fazer escolhas, mas que ao longo do texto se apresentam de forma cada vez mais diversificada, revelando um conjunto mais amplo de violências que condicionam o seu sofrimento e desenvolvem a sua loucura. *Senhorita Else* expressa a particularidade histórica da Viena do final do século XIX sem perder de vista a dimensão universal da condição humana e também feminina, imbricando uma dentro da outra; de modo que parece impossível pensar a novela sem considerar este movimento de entrelaçamento entre o universal e o particular, entre o psíquico e o somático, entre o indivíduo e a sociedade.

A cena que introduz *Senhorita Else* apresenta outros dois personagens: o primo Paul e Dona Cissy. Os diálogos entabulados sem mediação por algum narrador externo logo são invadidos pelos pensamentos de Else. A pergunta que inicia a novela – “*você realmente não quer mais jogar, Else?*” – é, no mínimo, sugestiva, pois a alusão a cultura esportiva como indício de modernidade repete-se em diversos momentos. No caso, fica evidente o misto de competitividade, ciúme e inveja que Else sente pelo primo Paul e Dona Cissy – que na sua arrogância, insiste em ser chamada apenas de Cissy, e refere-se ao jantar como *dinner*. Nota-se a referência ao inglês como linguagem de poder e cultura moderno-esportiva – como jogo (de *tennis*). Talvez realmente Else não quisesse mais “jogar”.

A intensidade dos conflitos interiores que assaltam a narrativa vai sendo descoberta através de pequenas frases que dizem muito. Não há nada oferecido de bandeja para o leitor. Muitas coisas escapam, não sendo possível dar conta de uma interpretação completa sobre a novela (e não que seja possível uma interpretação completa sobre qualquer coisa). Melhor dizendo, a novela parece valorizar esta experiência de “escape” ou impossibilidade de entender tudo: fato que pode ser visto como uma característica do monólogo interior (como disposição estética em favor da pluralidade e da abertura do texto), mas que ganha uma abordagem diferente em Schnitzler, quando este o corporifica na dinâmica relacional do poder.

A releitura de *Senhorita Else* permite captar uma grande quantidade de detalhes, insignificantes ou discretos para uma primeira abordagem, mas que assumem maior

peso quando repetidos no fluxo de pensamentos da narradora. Estes “detalhes”, que no primeiro contato tendem a escapar, sendo assim desconsiderados, retornam ao longo da narrativa, trazendo uma sensação ambígua onde o que não vemos (oculto) de repente se apresenta estranhamente óbvio. Quando relemos *Senhorita Else*, fica claro o quanto tudo que isso que “escapa” esteve presente desde o começo da novela, mas que pela própria forma fragmentada do monólogo interior (para ficarmos com um diagnóstico mais comedido) não tínhamos ainda condições de enxergar, apesar de ler. Isso que escapa e não enxergamos muito bem, a cada vez em que retorna no fluxo narrativo, reaparece com alguma variação, ganhando um peso diferente – um olhar sutilmente variante que, de repente, se destaca, chamando atenção. Se por um lado a repetição produz um efeito de valor agregado, construindo uma rede emaranhada e nebulosa de sofrimento (criando um efeito de violência indeterminada), por outro lado, e ao mesmo tempo, este movimento de repetição ganha uma variação, onde o que era aparentemente insignificante passa a expressar aspectos relevantes sobre a vida e os conflitos da narradora (criando então determinações e fisionomias objetivas sobre a violência que a oprime). Aquilo que não enxergamos em um primeiro momento, depois de transcorrido o percurso da novela, torna-se extremamente óbvio, como se estivesse tudo ali explicado, e bem debaixo de nossos narizes. A experiência de ler e reler *Senhorita Else* deve ser relevada pelo tamanho do hiato e a considerável diferença que sobra entre a primeira e a segunda leitura. Esta dupla experiência deixa clara a intenção do escritor em reproduzir com a sua forma narrativa de monólogo de pensamentos a maneira como a personagem se deixa levar pelos próprios argumentos e formas de ver a vida – mesmo quando estes a conduzam para a morte.

Senhorita Else exige do leitor um esforço de procura e descobrimento, e este movimento confunde-se com a busca da própria personagem. Assim, vamos sendo apresentados, por exemplo, ao desejo que o primo Paul não deixa de alimentar por Else, ao elogiar o seu mau-humor e o suéter vermelho, e já desde os primeiros diálogos, bem como a reprovação de sua mãe, tia Emma, sobre qualquer possibilidade de envolvimento entre o filho e a sobrinha – em diversas vezes Else parece negar o seu desejo pelo primo, quando, de fato, a todo o tempo ela o reafirma. Da mesma forma, a rejeição que tia Emma orienta contra Else – manifesta discretamente com frases do tipo “*a parente pobre convidada pela tia rica*” – retorna a toda hora, mas nunca de forma muito direta. Como estamos vivenciando a perspectiva da personagem, que em grande

medida não quer saber ou simplesmente finge não saber a dimensão desta rejeição, somos envolvidos pela sua cegueira (ou desejo de não ver). Assim, levados pela cumplicidade com a narradora, desconhecemos a importância e o valor destes elementos na condução do sofrimento que arrasta sua vida. Nesse sentido, o que chamamos de esforço de procura e descobrimento está relacionado à parcialidade do olhar (sempre interessado) da narradora-personagem: um olhar que sempre encobre uma parte do que vê. Este olhar interessado conduz o leitor através da seletividade conveniente e apaixonada da narradora-personagem.

Os encontros secretos do primo Paul com Dona Cissy também aparecem de maneira velada e direcionados por esta seletividade conveniente, como se a personagem não soubesse ou simplesmente não se importasse com o fato. Diversas vezes Else diz não ter ciúmes quando na verdade ela o expressa a toda hora. Atravessada por contradições entre os seus pensamentos e sentimentos, a estratificação de classe e a busca por reconhecimento levam a personagem a sustentar uma imagem que expressa um desacordo com sua própria condição social/existencial. A condição financeira insuficiente e o sofrimento subsequente da condição social desfavorável retornam nos pensamentos da narradora em vários momentos. O desejo de envolvimento amoroso com o primo Paul também carrega alguns aspectos sociais que dizem sobre a sua busca por reconhecimento e aceitação. Em *Senhorita Else*, os conflitos amorosos estão atravessados pelos conflitos sociais.

Else aguarda a chegada de uma carta expressa enviada pela sua mãe (ou mamãe, como ela sempre se refere) e lamenta que talvez tenha que abandonar suas férias, e que tenha apenas três pares de meia, apesar do suéter vermelho. A rejeição de tia Emma, bem como de Cissy, e mesmo do primo Paul – que, apesar de alimentar um possível envolvimento, não o sustenta de fato – está presente desde o começo da novela. Mesmo assim só tomamos real consciência da sua dimensão, quando percorrermos os momentos finais de sua vida-narrativa. Por outro lado, a despeito deste envolvimento narrativo que busca o desconhecimento ou procura não saber e pensar sobre o tamanho de seu isolamento, também surpreende a postura autocrítica da personagem, que mesmo sofrendo com a rejeição e o desprezo impostos pela sua imagem ideal e pela sociedade que a cerca, questiona a falsidade e o vazio de querer ser ou fazer parte deste conjunto de valores. Não são poucos os momentos que Else parece negar esta idealização ou

crença de superioridade, demonstrando a sua vacuidade e violência – idealização reforçada pelo próprio hotel, tão festivo, e com seus hóspedes tão despreocupados. A complexidade analítica está em perceber como, ao mesmo tempo em que a personagem questiona o mundo a sua volta, ela também não deixa de alimentá-lo, buscando o seu reconhecimento. “*Devia ter nascido para uma vida sem preocupações*”. Esta ambivalência vai ser constitutiva da condição da personagem, que não se identifica com aquele mundo de mentira e falsa estabilidade vivenciado pelo hotel, mas ao mesmo tempo busca a sua aceitação. A situação de sofrimento da personagem reúne a um só tempo o seu consentimento e a sua resistência.

Os conflitos amorosos e familiares da juventude são atravessados por outros conflitos que podem parecer mais sutis ainda, mas que jogam no mesmo plano e estão inter-relacionados, como a necessidade de casar-se, a idealização por uma vida livre e mais confortável, o romantismo exagerado nas considerações sobre suas paixões e relacionamentos, a expectativa pela carta expressa (e pelo amor e atenção de seus pais); bem como outras considerações, das mais variadas, sobre a hipocrisia, o esnobismo, o medo do envelhecimento, a falsidade da alta sociedade, a fidelidade, o desejo sexual, a menstruação e a própria virgindade. Desta maneira indireta e aparentemente descompromissada, Else fala sobre uma “abordagem” em uma casa de banhos em *Wörthersee*, quando tinha apenas dezesseis anos, e também sobre uma paixão por uma amiga no começo da adolescência. O fluxo de pensamentos associa de forma estilizada e pouco organizada um conjunto de preocupações que assomam na mente da narradora. Vejamos como alguns destes elementos aparecem no início da novela e como o fluxo narrativo ou a seletividade conveniente da personagem conduz o leitor a um só tempo na descoberta e no encobrimento de seus conflitos interiores / exteriores:

- Você realmente não quer mais jogar, Else?
- Não, Paul, não posso mais, até logo. Até logo D. Cissy.
- Não me chame de Dona, Else, chame-me simplesmente de Cissy...
- Até logo, Cissy.
- Mas por que você já vai? Ainda faltam duas horas para o jantar...
- Jogue sua partida com Paul, Cissy; hoje, de fato, não estou em forma.
- Deixe-a, D. Cissy, hoje é um de seus dias de mau humor. Aliás, o mau humor lhe cai bem muito bem, Else, e o suéter vermelho ainda melhor.
- Se fosse azul suponho que você me acharia mais benévola, Paul. Até logo.

Foi uma ótima saída. Espero que não pensem que estou com ciúmes. Sou capaz de jurar que entre eles, primo Paul e Cissy Mohr, existe alguma coisa. O que pouco me importa. Volto-me, dou-lhes um adeusinho. Acenos e sorrisos. Fiquei mais simpática, agora? Já começaram a jogar de novo. Na verdade, eu jogo bem melhor do que Cissy Mohr; e Paul não é propriamente um campeão. Mas ele tem boa aparência, com o colarinho aberto e aquele rosto de menino zangado. Se ele fosse menos fingido... Mas não se preocupe, tia Emma...

Que tarde linda! Era o tempo perfeito para um passeio à gruta de Rosetta. Teríamos partido às cinco da manhã. No início eu iria me sentir mal, como de costume, mas depois passaria. Nada mais delicioso do que caminhar de madrugada. O americano caolho da gruta de Rosetta pareceria um boxeador. Talvez tenha perdido o seu olho numa luta de boxe. Gostaria de me casar nos Estados Unidos, mas não com um americano. Ou então caso-me com um americano e vivemos na Europa. Numa mansão na Riviera. Degraus de mármore até o mar. Eu me estenderia nua sobre o mármore. Quanto tempo faz que estivemos em Mentone? Sete ou oito anos. Eu tinha treze ou quatorze anos. Naquela época estávamos numa situação bem melhor. Foi realmente loucura adiar a excursão. A esta hora já teríamos voltado. Às quatro, quando fui para o tênis, a carta expressa que mamãe me anunciou por telegrama ainda não havia chegado. Quem sabe já chegou agora. Eu poderia ter jogado mais uma partida de tênis... Por que estes dois jovens me cumprimentam? Não os conheço. Desde ontem que estão no hotel, sentam-se no restaurante à esquerda, junto da janela, onde antes sentavam os holandeses. Será que lhes retribuí o cumprimento cordialmente ou altivamente? Eu não sou altiva, absolutamente. Como Fred me definiu, quando voltávamos do Coriolano? Sobranceira? Não, altaneira. Você é altaneira, Else, não altiva. Uma linda palavra. Ele encontra sempre lindas palavras... Por que estou indo tão devagar? Será que estou com medo de encontrar a carta de mamãe? Agradável, seguramente ela não será. Carta expressa. Talvez tenha que voltar. Que pena! Que vida, apesar do suéter vermelho e das meias de seda. Três pares! A parente pobre convidada pela tia rica. Com certeza ela já se arrependeu. Devo lhe declarar por escrito, querida tia, que nem sequer em sonhos penso em Paul? Não penso em ninguém. Não estou apaixonada por ninguém. Jamais me apaixonei por alguém. Nem pelo Albert, apesar de ter acreditado que estava durante oito dias. Acho que não consigo me apaixonar. É realmente estranho, pois é claro que eu sou uma pessoa sensual. Mas, graças a Deus, também altiva e inacessível. Talvez eu só tenha me apaixonado uma vez, aos treze anos. Por Van Dick ou, mais certo, abade Des Grioux, e também pela Renard. E depois, quando eu tinha dezesseis anos, no Wörthersee. Não, aquilo não foi nada. Por que estou pensando isso. Não estou escrevendo minhas memórias. Nem sequer um diário, como Bertha. Acho Fred simpático, somente isso. Talvez, se ele fosse mais elegante... Sou, de fato, esnobe. Papai também o acha e me goza por disso. Será que ele já enganou mamãe alguma vez? Seguramente. Várias vezes. Mamãe é muito boba. Ela não tem a menor idéia de quem eu sou. Os outros também não. E Fred? Talvez uma vaga idéia. Que linda tarde! O hotel parece tão festivo! Nota-se logo: só há pessoas que estão muito bem, sem quaisquer preocupações. Eu por exemplo. Ha! ha! ha! Pena. Devia ter nascido para uma vida sem preocupações. Pena. Em torno do Cimone há um brilho vermelho. Paul diria que é um arrebol alpino.

Não é nenhum arrebol alpino. Mas é de se chorar de tão lindo! Ah, por que tenho de voltar para a cidade?²⁵⁴

No monólogo interior, os personagens “reais”, com os quais a personagem dialoga no hotel, confundem-se em um mesmo plano com os personagens imaginados no teatro da sua consciência. Trata-se do caso de Fred, por exemplo, um amigo que, como somos levados a crer pelos pensamentos da narradora, corteja-a com “lindas palavras”, aparecendo como um interlocutor bastante presente em toda a novela. No entanto, o amigo Fred, se não parece tão fingido, também não parece tão elegante quanto Paul. A crítica e o esnobismo de Else misturam-se no seu desejo de ser escolhida e aceita (talvez justamente pela sua rejeição). Falando assim, até parece que estamos em uma sala de aula, diante de uma turma de adolescentes. Mas talvez a dinâmica da violência simbólica esteja mesmo inscrita em relação com a criança constitutiva de todos nós. “*Novamente, como um ginásiano*”, repetiu diversas vezes Fridolin, em *Traumnovelle*. Não obstante, a palavra *altaneira*, que identifica Else na sua altura, grandiosidade e inacessibilidade amorosa, aparece como reflexo da sua baixa estima e “pequenez”, da sua sensibilidade vulnerável, suscetível e disponível. Else anseia por uma vida adulta e socialmente “elevada” (como sinônimo de liberdade, altura e força) que lhe é rejeitada. Da mesma forma, não são poucas vezes que ouviremos a frase: “*o ar como uma champanha*”. A altura do Monte Cimone e o ar rarefeito causam tonteira e embriaguez. O mal-estar de quem está acostumado com a baixada, mas que como um alpinista, quer alcançar o topo da montanha; ou a ebriedade de quem vive pelos ares, voando e dormindo, a vida como um incessante sonho-fuga.

Os pais de Else, apesar de não aparecerem em nenhum momento no hotel, também estão presentes durante toda a novela, dialogando em sua imaginação, e especialmente através da tal carta expressa que tanto inquieta a personagem. De fato, Else larga o jogo de tênis pela ansiedade em receber a carta, já intuindo a situação de urgência e o seu retorno precoce para Viena. A situação familiar de Else é mais complicada do que ela apresenta em um primeiro momento. A narradora tem que sustentar uma imagem onde tudo parece estar bem e seguro, como se ela estivesse no controle da situação, seja para as pessoas do hotel, ou, seja para si mesma; assim somos conduzidos a acreditar em sua própria representação (máscara). Entretanto, e sem tardar

²⁵⁴ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 7-9.

muito, esta imagem será contradita pelo próprio fluxo de pensamentos da personagem. A risada interior, por exemplo, se repete várias vezes no texto, e representa uma risada irônica consigo mesma, uma risada que desmente o próprio pensamento e ao mesmo tempo questiona e sustenta a própria idealização.

Seguindo a condução narrativa da novela, saindo do tênis, passando pelo *hall* do hotel, Else ainda se encontra com outros hóspedes. Primeiro, com madame Winawer e com o senhor von Dorsday; depois, com a governanta de Cissy que a todo tempo cuida de sua filhinha. Esses personagens também vão exercer um papel importante no fluxo de pensamentos e na imaginação de Else. Os diálogos aparentemente descompromissados guardam alguma coisa de futuro no seu interior e são entrecruzados pelos diagnósticos diretos e bastantes realistas de Else. A governanta é uma moça bonita, mas com um destino amargo como governanta de Dona Cissy. Else sente pena da governanta e teme que ainda isso possa acontecer com sua vida: se tornar governanta de uma Cissy qualquer. Afinal, as coisas não andam mais tão bem como antigamente em sua família. A filhinha de Cissy, Fritze, sempre junto com a governanta, ainda não tem idade para subir as montanhas (ou experimentar a ebriedade do ar rarefeito) e terá que esperar ainda mais uns anos. Madame Winawer, com suas papadas debaixo dos olhos deve ser uma mulher muito infeliz. “*Como é horrível ser velha*”. O senhor von Dorsday faz ares de grande senhor, e corteja Else de forma um tanto abusada. Chamando-a pelo nome, sugere uma intimidade não oferecida pela adolescente.

Assim como Fred e seus pais, a amiga Bertha volta e meia aparece nos pensamentos de Else, também como um jogo de contrastes entre os caminhos seguidos por cada uma (comparando suas posições diante dos homens, dos amores e das escolhas de vida). Em vários momentos a amiga aparece na novela sob esta forma comparativa e competitiva, como veremos mais para frente. O fluxo de pensamentos da personagem não descansa em nenhum momento. Somos assim revolvidos em considerações sobre o primo Paul e o pedantismo de Cissy, mas sempre com novas informações e um olhar diferente da narradora. O humor pouco apurado e o mal-estar de Else também reaparecem nos seus pensamentos agora relacionados às suas dores nas pernas. Else fala sobre a menstruação vindoura, suas cólicas pré-menstruais, e sobre o cuidado que se deve ter com o Veronal. Desde o começo da novela a narradora parece ser seduzida pelo perigo do remédio. O Veronal é o nome comercial de um dos primeiros sedativos

utilizados em princípios do século XX. Else toma preventivamente pequenas doses de Veronal para aliviar suas cólicas pré-menstruais e dormir melhor. A passagem que segue abaixo continua na íntegra a passagem interior. Vale perceber como os pensamentos de Else interferem repentinamente nos diálogos, criando um efeito de segunda dimensão textual.

- Boa tarde, senhorita Else...

- Boa tarde, madame...

- De volta do tênis?

Ela vê bem que sim, por que pergunta?

- Sim, minha senhora, jogamos mais de três horas seguidas. E a senhora, fez o seu passeio vespertino?

- Sim, o meu passeio costumeiro das tardes, pelo Rollenweg, que contorna o campo tão lindamente... de dia ele é muito ensolarado...

- É verdade, os campos aqui são magníficos, sobretudo o luar, da janela do meu quarto...

- Boa tarde senhorita Else, meus respeitos, madame...

- Boa tarde, senhor von Dorsday.

- Retornando do tênis, senhorita Else?

- Que perspicácia a sua senhor von Dorsday!

- Não seja tão irônica, Else.

Porque ele não me chama de senhorita?

- Quando se fica tão bem de raquete, pode-se perfeitamente usá-la como enfeite.

Idiota. Não vou lhe responder.

- Jogamos toda a tarde, pena que éramos apenas três: Paul, a D. Cissy e eu.

- Em outros tempos, eu já fui um jogador fanático...

- Agora não mais?

- Já estou muito velho para o tênis.

- Ora, em Marienlyst havia um sueco de sessenta e cinco anos que todas as tardes jogava das seis às oito.

- Bem, graças a Deus ainda não tenho sessenta e cinco anos, mas tampouco, infelizmente, sou sueco.

Por que infelizmente? Ele se acha engraçado. O melhor que faço é sorrir delicadamente e ir andando.

- Até logo, madame, até logo, senhor von Dorsday.

Ele se inclina profundamente e revira os olhos... olhos de bezerro. Será que o ofendi com a estória do sueco de sessenta e cinco anos? Azar dele. Madame Winawer deve ser uma mulher muito infeliz. Seguramente já está perto dos cinquenta. Estas papadas debaixo dos olhos, como se tivesse chorado muito... Ah! Como é horrível ser velha. O senhor von Dorsday lhe faz companhia. Ele parece muito bem com a sua barbicha grisalha. Mas não é simpático, de jeito nenhum. Ele faz ares de grande senhor. Ou para que lhe serve o seu alfaiate de luxo, senhor Von Dorsday? Dorsday! Evidentemente ele não se chamou sempre assim, em sua vida. Lá vem a governanta de Cissy com sua filhinha.

- Olá, Fritze, boa tarde, senhorita, como vai?

- Bem, obrigada, madame. E a senhorita?
- Que vejo, Fritze, você está com um bordão? Vai escalar o Cimone?
- Oh! Eu ainda não posso subir tão alto...
- No próximo ano, você já poderá, Fritze. Até mais.
- Boa tarde, senhorita.

Uma moça bonita. Por que será governanta? Ainda por cima de Cissy! Um destino amargo. Meu Deus, isso ainda poderá acontecer comigo! Não, eu arranjaria algo melhor. Melhor? Que noite deliciosa! “O ar é como uma champanha”, é o que dizia ontem o doutor Waldberg. Anteontem, alguém disse o mesmo. Por que as pessoas ficam sentadas no *hall* com um tempo tão maravilhoso? Incompreensível. Ou todos estão esperando também uma carta expressa? O porteiro já me viu. Se tivesse uma carta para mim, já me teria trazido logo. Portanto, não há nenhuma. Graças a Deus. Vou me deitar um pouco antes de jantar. Por que Cissy diz *dinner*? Puro pedantismo. Cissy e Paul combinam bem. Ah! Preferia que a carta tivesse chegado. Senão, chegará durante o jantar e, se não chegar, terei uma noite intranquã. Na noite passada também já dormi pessimamente. Evidentemente, aproximam-se aqueles dias. Por isso é que sinto dores nas pernas. Hoje é três de setembro; provavelmente, portanto, no dia seis. Vou tomar Veronal, hoje. Não quero me acostumar com ele. Não, querido Fred, não se preocupe. Quando penso nele, sempre o trato por você. Deve-se experimentar tudo, inclusive haxixe. O guarda-marinheiro Brandel trouxe haxixe, acho que da China. Bebe-se ou fuma-se haxixe? Parece que ele produz visões preciosas. Brandel convidou-me para beber ou fumar haxixe juntos. Tipo audacioso, mas bonito.”²⁵⁵

O Veronal faz parte de um conjunto de ácidos barbitúricos que foram sintetizados no começo do século XX a partir das experiências precursoras do prestigiado químico alemão (prêmio Nobel) Adolf von Baeyer (1835-1917). Um conjunto de ácidos barbitúricos ganhou os mercados no início do século passado. O Veronal foi um dos sedativos mais populares. De acordo com o Observatório Brasileiro de Informações sobre Drogas²⁵⁶, o sedativo capaz de afastar a insônia, produzindo sono, é chamado de hipnótico ou sonífero, enquanto que o sedativo capaz de aliviar dores deve ser chamado de analgésico. Sem dúvida a história dos barbitúricos sintetizados passa pelos químicos alemães Emil Hermann Fischer (1852-1909) e Joseph von Mering (1849-1908), que, em 1902, sintetizaram o primeiro medicamento do ácido barbitúrico, lançado com o nome comercial Veronal. Conta-se que a dupla experimentou a droga tomando um trem em direção a Itália, despertando somente na

²⁵⁵ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 9-11.

²⁵⁶ O Observatório Brasileiro de Informações sobre Drogas encontra-se no endereço eletrônico: http://www.obid.senad.gov.br/portais/OBID/conteudo/index.php?id_conteudo=11329&astro=INFORMA%C3%87%C3%95ES+SOBRE+DROGAS%2FTipos+de+drogas/Calmanetes+e+Sedativos#historico.

cidade de Verona. Sem consciência real sobre seus efeitos colaterais, o Veronal causou dependência física e foi utilizado popularmente como calmante, analgésico, remédio para dormir, para dores de cabeça e para o tratamento de epilepsias. Outros fármacos foram desenvolvidos conjuntamente ao Veronal e tiveram uma considerável amplitude comercial. O Gardenal (fenobarbital), por exemplo, ainda hoje é usado para o tratamento de epilepsias. Estas substâncias são consideradas de alto risco e foram gradativamente retiradas da circulação comercial (elas estavam presentes, por exemplo, na aspirina) e substituídas por outras composições menos nocivas a saúde. O fenobarbital foi apropriado pelos químicos da Alemanha nazista e utilizado em experiências humanas pelo genocida programa de eugenia nazista para o controle de natalidade e formação do que eles julgavam ser uma “raça superior” (quer dizer, impedindo a vida de quem eles julgavam “inferiores”). O remédio induzia a deformidade genética se tomado durante a gestação. Os barbitúricos são considerados altamente nocivos durante a gravidez, produzindo uma série de violentos efeitos colaterais.

Alguns casos envolvendo o Veronal se tornaram marcantes. A poetisa portuguesa Florbela Espanca (1894-1930) se suicidou com o uso exagerado de Veronal, chamando atenção para o perigo do remédio. O suicídio por envenenamento de fármacos é recorrente na obra de Schnitzler, como também assinalamos em *Traumnovelle*. Sublinha-se a especial atenção dedicada pelo autor para o suicídio de mulheres. A possibilidade de envenenamento aparece em diversos momentos de *Senhorita Else*, mas de forma discreta e sempre envolvida pelo prazer e sedução que a droga representa. Com isso não podemos imaginar ainda no começo da leitura o que está por vir, mas de fato as pistas e os indícios, como dissemos, estão presentes desde o começo da novela (e de forma cada vez mais explícita). Else toma o Veronal como calmante e anestésico para as dores do seu ciclo menstrual, mas também como droga que se deve experimentar em busca de prazer e novas sensações, assim como o haxixe. A dependência física e a intimidade de Else com o fármaco também se apresentam como um indício de modernidade. Schnitzler posiciona a personagem no limite do prazer e da anestesia. Se o uso do Veronal serve como uma espécie de “tratamento” da sua “feminilidade” – quer dizer, como anestésico ou fuga do sofrimento produzido pela condição feminina –, não deixa de ser curioso que este seja justamente o veículo condutor de sua morte.

Ainda no caminho em direção ao quarto, Else recebe a carta expressa na portaria do hotel, onde também cruza com uma marquesa italiana. A narradora não consegue esconder seu sentimento de honra e fascínio em poder compartilhar da mesma hospedagem que uma aristocrata. O trecho destacado abaixo também continua a passagem colada acima. Consideramos importante reproduzir na íntegra o início da novela para depois podermos comparar com o seu meio-fim, especialmente quando Else recebe a carta expressa enviada pelos seus pais. Isso porque a partir deste momento o fluxo de pensamentos da personagem torna-se cada vez mais veloz, beirando o delírio.

- Com licença, senhorita, uma carta.

O porteiro. Aí está. Viro-me rapidamente. Poderia ser uma carta da Caroline, ou de Bertha, ou de Fred, ou de Miss Jackson?

- Obrigada.

De mamãe. Expressa. Porque ele não me disse que era expressa? Vou abri-la no quarto e lê-la com todo a calma. A marquesa. Como ela parece jovem na penumbra. Seguramente deve ter quarenta e cinco anos. Como serei aos quarenta e cinco anos? Talvez já tenha morrido. Espero. Ela me sorri, amável como sempre. Deixo-a passar, aceno-lhe levemente, como se não significasse para mim uma grande honra, que uma marquesa me sorria.

- *Buena sera.*

Ela me disse *buena sera*. Agora, no mínimo, preciso fazer uma mesura. Será que inclinei muito? De qualquer jeito ela é bem mais velha do que eu. Ela tem um andar soberbo! Será separada? Meu andar também é bonito. Mas já sei... esta é a diferença. Seria bem possível que um italiano me seduzisse. Pena que o belo moreno, com cabeça romana, já tenha partido. Paul disse que ele parecia um fauno. Oras, não tenho nada contra faunos, pelo contrário... Aqui estou: nº 77. De fato, um número de sorte. Lindo quarto. Pinho. Meu leito virginal... É mesmo um verdadeiro arrebol alpino. Mas se estivesse com Paul eu o negaria. Na verdade Paul é um tímido. Um médico, um ginecologista! Talvez exatamente por isso. Anteontem, no bosque, quando estávamos à frente dos demais, ele podia ter tomado alguma iniciativa. Mas ele teria se arrependido. Ninguém, na verdade, ousa se aproximar de mim. Com exceção, talvez, do episódio no Wörthersee, há três anos, nos banhos. Uma abordagem? Não simplesmente uma indecência. Mas lindo... Um Apolo de Belvedere... Na época eu não entendi bem o que aconteceu... Também, só tinha dezesseis anos. Ah! Que lindos campos... Se eu pudesse transportá-los para Viena... Um leve nevoeiro... já outono? Talvez, aproximando-se o três de setembro, e há a altitude...

E então, senhorita Else, a senhorita não pretende abrir a carta? Talvez não se trate de papai. Não poderia ser algo relativo ao meu irmão? Quem sabe ele se apaixonou por uma flamenga? Por uma corista ou uma vendedora de luvas? Não, ele é sensato demais para fazer tais coisas. Na verdade, não sei muito a respeito dele. Quando tinha dezesseis anos e ele vinte e um, durante algum tempo fomos quase amigos. Ele me falava de uma tal de

Lotte. De repente, não tocou mais no assunto. Esta Lotte deve ter lhe aprontado alguma. Daí em diante, ele não contou mais nada... Bem, a carta está aberta e eu nem notei que a abri. Vou me sentar no peitoril da janela para lê-la. Mas cuidado para não cair!²⁵⁷

Tentando esconder e grande honra que lhe parece poder estar próxima de uma marquesa, Else pensa primeiro em não dar muita importância ao encontro fortuito, cumprimentando a aristocrata com um simples aceno. Assim, ela busca colocar-se em um mesmo nível, não reconhecendo o valor que ela mesma agrega ao nome de família e ao andar de uma aristocrata (como geralmente os cariocas fazem quando fingem não perceber quando encontram algum ator famoso andando pelas ruas ou *shoppings* da cidade). Entretanto, Else não consegue esconder a sua reverência – “*será que inclinei muito*” –, tão pouco a idealização que faz da marquesa, com seu andar soberbo e sua amabilidade. Tentando disfarçar o seu sentimento de inferioridade, a narradora escapa pela tangente: “*de qualquer jeito ela é bem mais velha do que eu*”.

Else pensa como será o seu futuro e não consegue imaginar-se envelhecendo; espera morrer antes. Esse elemento também pode ser interpretado como um conjunto de aspectos ideológicos associados à formação da cultura burguesa (ou cultura da classe-média vitoriana). A fuga da morte, compreendida na universalidade da condição humana, também guarda na obra de Schnitzler uma especificação ou roupagem diferente, que poderia ser chamada de “exagerada” (pois relativa a uma jovem de dezenove anos ou a personagens geralmente em situações de desespero), mas que possui também pontos de contato com alguns aspectos sócio-culturais relacionados ao ideal de pureza e perfeição – como discutimos junto ao personagem Fridolin, no capítulo anterior. O medo do corpo degenerando-se, ou de sua transformação; a ditadura de um ideal de beleza e força, ou de uma juventude esportista e feliz. A estátua do Apolo de Belvedere contrasta com o sofrimento do corpo trágico e agonizante. A incapacidade de lidar com a velhice também esconde alguma coisa de higiênico ou de “moderno” na sua manifestação. Os avanços da medicina ao longo do século XX não deixam de apontar para a consideração do envelhecimento como uma doença que merece ser tratada. A invasão deste pensamento cientificista em todas as esferas da vida e especialmente no controle dos corpos indica uma preocupação constitutiva da literatura de Schnitzler. Esta ditadura do ideal de pureza, beleza e saúde (como busca de perfeição no corpo

²⁵⁷ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 11-12.

feminino, mas também masculino) está relacionada à crença na virgindade como forma de controle e manipulação sobre o corpo da mulher, como poder de mando sobre os laços matrimoniais e o controle da família; como fantasia de pureza e fidelidade (fé). A necessidade de manter uma representação segura e confiante, tal como a imagem festiva do hotel, ou mesmo a sua altivez desmesurada, exigem um esforço “desumano” da narradora em manter as aparências (de saúde). As academias de ginásticas e cirurgias plásticas tão em moda hoje em dia também guardam alguma coisa dessa forma invertida de se cultivar a morte (quer dizer, pela fantasia de fuga ou negação). Por outro lado, a relação entre o envelhecimento e o poder aparece em diversos momentos da novela, como pode ser percebido especialmente na relação entre a narradora e o senhor von Dorsday – fato que já aparece logo no primeiro diálogo entre os dois personagens, quando Else, voltando do *tennis*, comenta sobre um sueco de sessenta e cinco anos que ainda jogava todos os dias. Mas não há um lugar definido nesta relação de forças. O lugar de poder não está exatamente associado à juventude ou à velhice, podendo de fato servir tanto como motivo de crença (ilusão) de força ou fraqueza, mas sempre falando à vulnerabilidade da personagem principal.

O fluxo de pensamentos de Else continua revolvendo-a em torno das mesmas angústias, mas sempre de forma diferente, com novas informações e variações. Assim a narradora fala sobre seu leito virginal, sobre a sua sexualidade e desejo de oferecer-se para um homem qualquer. Assim novamente voltam suas considerações sobre o primo Paul, agora adicionando novas características que ajudam a compreender melhor o quebra-cabeça da narrativa. “*Na verdade Paul é um tímido. Um médico, um ginecologista! Talvez exatamente por isso.*” Else comenta mais uma vez o episódio na casa de banhos em *Wörthersee* trazendo elementos que não haviam sido comentados anteriormente. Uma “abordagem” que possivelmente se aproxima de um assédio, que como vimos também em *Traumnovelle*, não está distante do conjunto de preocupações que assomam a literatura do autor – pela diferença, é claro, de que enquanto experimentamos estas situações de poder através do olhar masculino de Fridolin, agora experimentamos do seu ponto de vista invertido com o olhar de Else. Com a carta expressa nas mãos, Else também recorda da relação distante com o irmão Rudi. Durante um tempo, a amizade e a solidariedade entre os dois teria sido maior. Mas o fato é que ela sabe muito pouco sobre a vida do irmão e expressa este distanciamento de forma melancólica. O isolamento de Else e a sua solidão vão sendo gradativamente

descobertos e apresentados em meio às suas angústias. Else está cercada de personagens (reais e imaginados), mas na verdade está sozinha e sente-se abandonada por todos eles. A imagem da solidariedade familiar é substituída pela incomunicabilidade e o abandono.

O momento de virada narrativa apresenta-se na tal carta expressa. Acreditamos ser importante reproduzir a carta tal como ela aparece no livro. Queremos com isso demonstrar como a mãe de Else reproduz a violência e a subordinação da filha disfarçada por palavras de carinho, amor e cordialidade. A forma do monólogo interior, que toda hora interpela o texto da carta expressa, contrasta uma série de informações que passam na cabeça de Else, completando ou contradizendo as palavras de sua mãe com colocações cifradas e ao mesmo tempo reveladoras. Mais uma vez, jogando com o contraste entre as duas dimensões textuais (a da carta e dos pensamentos de Else) o autor oferece a possibilidade para o leitor compreender o que está se passando no interior da personagem e como ela se deixa levar pelo seu sofrimento. Na carta, a mãe da narradora conta sobre as dificuldades financeiras de “papai” e sobre a situação de perigo e difamação da família. Em todo momento as referências ao pai de Else aparecem envolvidas por uma expressão de carinho. As repetições exageradas das palavras “mamãe” e “papai” escondem o autoritarismo, envolvendo a violência em uma conotação amorosa.

“Minha querida filha...” e se comesse pelo fim?

“... Assim, mais uma vez, não se zangue conosco, amada filha, muitos beijos...” Meu deus! Será que eles se suicidaram? Não, neste caso já teria chegado um telegrama de Rudi.

“Sinto muito que justo nas suas semanas de férias...”

Como se nunca tivesse tido férias na vida...

“... eu tenha que te escrever para dar uma notícia tão desagradável...”

Mamãe tem um estilo pavoroso...

“Mas, após uma reflexão profunda, não me resta nenhuma outra opção. Portanto, sucintamente, o problema de papai tornou-se gravíssimo. Não sei absolutamente o que fazer!”

Para que tantas palavras inúteis?

“Trata-se de uma soma relativamente ridícula, trinta mil florins...”

Ridícula?

“... que tem que ser obtida em três dias, senão estamos perdidos...”

Meu Deus, o que ela quer dizer com isso?

“Imagine, filha querida, que o Barão Höning...”

Sim, o procurador geral...

“... chamou seu pai hoje de manhã. Você sabe como ele estima seu pai, eu diria mesmo ele o adora. Há um ano e meio atrás, quando a situação também esteve crítica, ele próprio conversou com os principais credores e pôs as coisas em ordem, no último momento. Mas, dessa vez, não há nada que possa fazer, caso não consiga o dinheiro. Estaremos não somente arruinados, mas será também um escândalo sem precedentes. Imagine, um advogado famoso... Ah!... não consigo sequer escrever tal coisa. Luto contra as lágrimas. Você sabe, filha, você é bastante inteligente, já estivemos em situação semelhante outras vezes e a família sempre nos ajudou. Da última vez foram vinte mil florins, mas papai foi obrigado a fazer uma declaração escrita de que nunca mais iria recorrer aos parentes, particularmente ao tio Bernard.”

Bem, adiante, onde ela quer chegar? Que quer que eu faça?

“O único parente em que podíamos pensar seria o tio Victor, que infelizmente se encontra em viagem pelo Cabo Norte ou na Escócia...”

De fato, este tipo nojento se trata muito bem...

“... estando no momento inalcançável. Quanto aos colegas, especialmente o Dr. Sch., que já ajudou papai várias vezes...”

Deus bendito, a que ponto chegamos!

“... não podemos nem pensar, desde que se casou de novo...”

Bem, então o que querem de mim?

“... E aí chegou sua carta, filha querida, onde você conta que entre as pessoas que estão no hotel Fratazza está Dorsday, e isso nos pareceu um sinal dos céus. Você sabe como antigamente Dorsday freqüentava assiduamente nossa casa...”

Ora, não tão assiduamente assim...

“... É mero acaso que nos últimos dois ou três anos o tenhamos visto raramente. Parece que atualmente ele tem um caso afetivo sério, cá entre nós, não muito distinto...”

Por que cá entre nós?

“No Clube Residência, papai joga sempre sua partida de whist com ele e no inverno passado, no processo contra um outro marchand, papai salvou-lhe uma boa soma em dinheiro. Além disso, para que você saiba tudo a respeito, ele já socorreu papai uma vez.”

Eu já supunha.

“Tratava-se, na época, de uma bagatela de oito mil florins, mas mesmo trinta mil florins não significam nada para ele. Por isso pensei que você poderia falar com Dorsday a respeito, por amor a seus pais.”

O quê?

“Ele sempre a apreciou...”

Nunca notei nada. Quando tinha doze ou treze anos ele me dava tapinhas no rosto e dizia que eu já estava uma mocinha...

“... e já que papai nunca lhe pediu nada desde os oito mil florins, ele não se recusará a prestar-nos este favor. Parece que recentemente ele vendeu um Rubens para os EUA, que sozinho lhe rendeu oitenta mil florins. Naturalmente, você nada deve mencionar de tal fato.”

Quem você pensa que eu sou, mamãe?

“... No mais, você pode ser absolutamente franca com ele. E, caso lhe interesse, você pode contar também da convocação do Barão Hönig ao papai. E que, com os trinta mil florins, não só teremos evitado o pior, como também, se Deus quiser, assegurado o nosso futuro.”

Você acredita mesmo nisso, mamãe?

“Uma vez que o processo Erbesheimer, que está caminhando muito bem, renderá cem mil florins para o seu pai. Mas, evidentemente, por agora, o seu pai ainda não pode pedir nada aos Erbesheimer. Assim, filha, peço-lhe que fale com Dorsday. Asseguro-lhe que não haverá nenhum problema. Seu pai poderia simplesmente telegrafar-lhe – consideramos seriamente esta possibilidade – mas é claro que é muito melhor quando se pode falar pessoalmente. O dinheiro terá que chegar no dia cinco, ao meio-dia. O Dr. F...”

Quem será doutor F.? Ah! Fiala, certamente.

“... está implacável. Naturalmente, neste caso, há também um rancor pessoal. Mas como, infelizmente, trata-se de bens de menores...”

Meu Deus, papai, o que você andou fazendo?

“... não se pode fazer nada. E, caso o dinheiro não esteja em mãos do Fiala no dia cinco, ao meio-dia, a ordem de prisão será decretada, ou seja, o Barão Hönig só poderá evitá-la até esse momento. Portanto, Dorsday teria que enviar a soma ao dr. F. por telegrama, para o seu banco. Se ele o fizer, estaremos salvos. Senão, Deus sabe o que será de nós. Querida filha. Creia, você não se prejudicará em nada em nos fazer tal favor. No início, seu pai, de fato, hesitou um pouco. Tentou inclusive duas outras saídas. Mas voltou para casa desesperado.”

Papai alguma vez se desespera?

“... Não tanto pelo dinheiro, mas pela maneira infame com que as pessoas os receberam. Um deles foi o melhor amigo de papai certa época. Você deve supor de quem se trata...”

Não consigo supor coisa nenhuma. Papai tem tantos amigos e, na verdade, não tem nenhum. Talvez Warnsdorf?

“... Papai voltou para casa a uma. Agora são quatro horas da manhã e, finalmente, ele conseguiu dormir. Graças a Deus.”

O melhor para ele seria que não mais despertasse.

“Eu mesma levarei a carta ao correio, cedo, e a enviarei expressa, de modo que você deverá recebê-la na manhã do dia três.”

Assim é como ela imagina, nunca entendeu como funciona o correio.

“Portanto, conversa imediatamente com Dorsday e, suplico-lhe, nos telegrafe logo, comunicando o resultado. Não deixe que tia Emma perceba nada. É bastante triste que não se possa apelar para a própria irmã num caso assim, mas seria o mesmo que falar com uma pedra. Minha amadíssima filha, sinto imensamente ter que envolvê-la nestas questões, ainda tão jovem, mas creia-me, a culpa de seu pai em tudo isso é mínima.”

E de quem é, então, a culpa, mamãe?

“Esperamos, pois, que o processo Erbesheimer signifique uma virada em nossas vidas, sob todos os aspectos. Apenas precisamos sobreviver a estas semanas que ainda faltam. Não seria de fato uma ironia se a seu pai ocorresse alguma desgraça devido a estes trinta mil florins...”

Ela não está pensando seriamente que papai... Mas não seria aquilo ainda pior?

“Assim, filha, aqui termino. Independente do que ocorra...”

Independente do que ocorra?

“... espero que você possa permanecer aí em San Martino ainda depois dos feriados, pelo menos até o nove ou dez. Você absolutamente não precisa

voltar por nossa causa. Abraços à tia, continue tratando-a gentilmente. Assim, mais uma vez, não se zangue conosco, muitos beijos...”

Já sei, já conheço o resto. Então, tenho que arrochar o senhor von Dorsday... Loucura! Como é que mamãe teve tal idéia? Não será mais simples papai tomar um trem e vir até aqui? Chegaria tão rápido quanto a carta expressa. Mas talvez o detivessem na estação por suspeita de fuga... terrível, terrível, terrível! E estes trinta mil florins não vão resolver nada. Sempre este tipo de estórias, a mais de sete anos! Não, muito mais. Ninguém nota nada em mim. Nem no papai. E, no entanto, todos sabem. O mistério é como conseguimos sobreviver. A gente se acostuma com tudo. E não vivemos nada mal. Mamãe é realmente uma artista. Incompreensível a ceia do último ano novo, para quatorze pessoas. Em compensação, que dificuldade para conseguir dois pares de luvas de baile. E quando Rudi recentemente precisou de 300 florins, mamãe chegou a chorar... e o papai? Mantendo sempre o bom humor. Sempre? Não. Recentemente, na Ópera, ouvindo o Fígaro, seu olhar se tornou absolutamente vazio – tive medo. Parecia outro homem! Mas depois, quando ceiamos no Grande Hotel, novamente ele recuperou seu grande humor de sempre.²⁵⁸

Assim vamos adentrando cada vez mais pelo labirinto da novela. Apenas neste momento sabemos realmente que Else passa férias em um hotel chamado *Fratazza*, situado na cidade *San Martino di Castrozza*, no norte da Itália. Até o fim da Primeira Guerra Mundial (1918) a cidade fazia parte do Império Austro-Húngaro. *San Martino* desenvolveu-se como pólo turístico a partir da década de 1880, com a criação de um dos primeiros hotéis alpinos da região. Redescoberta pelos montanhistas e aventureiros ingleses Josiah Gilbert e George C. Churchil, em 1861, o passado religioso edificado em torno do antigo hospício de *San Martin y Juliano* foi substituído pela vocação turística da cidade como região hoteleira e esportiva. Vários guias de alpinismo tornaram-se famosos e contribuíram para a fama das montanhas *Dolomitas* na época. Entre eles, destaca-se o diário de viagem *Caminhadas pelas Dolomitas (Wanderungen in den Dolomiten)*, publicado em 1877 pelo vienense e pioneiro em alpinismo Paul Grohmann. No início do século XX, *San Martino* esteve na moda e foi muito freqüentada pela alta sociedade do Império Austro-Húngaro. Gustav Mahler, Franz Kafka, Sigmund Freud e a Imperatriz Sissi são exemplos de alguns de seus visitantes. O Imperador Francisco José recomendava a visita, especialmente pela qualidade do ar, “puro e deliciosamente são”²⁵⁹. Na época, era comum acreditar no poder medicinal do ar e da água. A virada de século vienense esteve permeada de estações de água mineral

²⁵⁸ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 13-17.

²⁵⁹ Ver o artigo *Heridas rocosas de la Gran Guerra*, do montanhista Jordi Ferrando, para a Lonely Planet Magazine. O artigo também possui uma versão digitalizada. Ver o endereço eletrônico: http://www.arrufat.net/It/Lonely_Planet_files/LP8%20046-057%20DOLOMITAS%20PR.pdf.

e retiros no campo como forma de tratamento, especialmente para as doenças em que não havia remédio ou cura comprovada. No Brasil, por exemplo, a famosa estação de águas minerais de Caxambu, freqüentada pela família Imperial brasileira, repetiu o modelo austríaco no sul de Minas Gerais. Muitos sanatórios de tuberculosos restavam em montanhas isoladas pelas regiões campesinas. Buscava-se no ar limpo e fresco algum efeito positivo para o controle da doença. A tuberculose (ou tísica pulmonar) marcou a segunda metade do século XIX como doença endêmica, espalhando-se pelos centros urbanos. A *Montanha Mágica*, de Thomas Mann ²⁶⁰, foi reduto dos mais ousados e criativos literatos do início do século XX. No romance, todos se encontravam em um abrigo isolado nas montanhas suíças. Ali, sofrendo do “mal do século”, ou da “doença do amor”, como também ficou conhecida, eles respiravam o ar puro dos Alpes e desde o seu isolamento (e comunhão) miravam a morte. O caráter medicinal do ar alpino falava diretamente a condição existencial e a sensibilidade moderna. “*Para Sigmund Freud o clima de San Martino acabou sendo realmente saudável: ali ele pode fortalecer-se antes de enfrentar o difícil Congresso de Munique, onde confrontou Carl Jung*” ²⁶¹. Para senhorita Else, a pureza e a sanidade do ar são veículos do seu delírio, metáforas para a sua embriaguez, indícios da sua loucura.

O Barão von Lesser Weg, apaixonado pela beleza das montanhas, veio de Leipzig investindo seu próprio dinheiro em *San Martino*. Em 1912, o alemão terminaria seu ambicioso empreendimento: uma trilha que leva ao coração das *Dolomitas*, seguindo a imagem do *Cimone de Pallas*, até a Gruta de Rosetta, mencionada por Else no começo da novela. A trilha, que incluía um túnel escavado nas pedras, abriu a cordilheira para a visitação turística de maneira não-esportiva. Uma leve caminhada pela floresta bastaria para a alta sociedade vienense descobrir os segredos das montanhas do norte da Itália. O luxuoso circuito dos hóspedes de *San Martino* incluía teatros, restaurantes, concertos, cassinos e caminhadas pelo entardecer. O *Cimone* falou à grandiosidade do Império, mas também ao espírito humano. Para Else, ele ergueu-se monstruoso, como se fosse cair sobre ela. “*O Cimone está gigantesco e assustador, como se fosse desabar sobre mim.*” ²⁶²

²⁶⁰ Mann, Thomas. *A montanha Mágica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

²⁶¹ Ver o artigo *Old Remains in Alpe di Castozza*, de Luca Brunet, para o *I International Conference Genus Cervus*, 2007. Endereço eletrônico: <http://www.parcopan.org/article/articleview/576/1/42/>.

²⁶² Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 22.

E se por lado a pedante Cissy Mohr não era a caridosa e feliz Imperatriz que ganhou as telas do cinema na década de cinquenta com o glamour da atriz Romy Schneider, uma imagem mais real sobre a trágica história da “Lady Di *fin-de-siècle*”, serve como manual prático da violência simbólica que atormenta o mundo da moda dos dias de hoje e a verdadeira cultura de morte que é imposta a jovens e adolescentes em suas buscas pela “perfeição do corpo”. O recém-inaugurado Museu Sissi, no Palácio Imperial de Holfburg, apresenta uma Imperatriz bastante diferente da imagem romântica e idealizada pela trilogia do diretor Ernest Marischka. A Imperatriz foi extremamente vaidosa e obcecada pela beleza. Tinha o costume de colecionar fotografias de outras mulheres e não deixou mais que a fotografassem depois dos quarenta anos. Sofreu de anorexia e repetiu diversos “tratamentos” para emagrecimento. Foi adorada e tida como símbolo feminino na época, lançando moda, dormindo com bifos no rosto para conservar a juventude, passando cremes com ovos e morangos nos longos cabelos, desenhando jóias e vestidos que seriam repetidos em todas as cortes do mundo.

Outras duas importantes cidades compõem a região montanhosa do norte da Itália e compartilham a beleza da cordilheira das *Dolomitas: Madonna di Campiglio e Cortina d’Ampezzo* (que inclusive já foi sede das Olimpíadas de Inverno, em 1956). Ainda hoje nota-se a influência da arquitetura austríaca nestas cidades (a língua alemã ainda é aceita em alguns de seus povoados). O entardecer oferece um verdadeiro espetáculo da natureza na cadeia rochosa. O “arrebol alpino” é outra maneira de falar sobre o fenômeno da *enrosadira* (converter-se em *rojo*, vermelho), quando a luz do fim da tarde tinge as montanhas com variações de um vermelho rosado que se aproxima do violeta. Mas durante a Primeira Guerra Mundial foi outro tom de vermelho que ganhou as montanhas. O norte da Itália foi importante palco das disputas entre o reino da Itália e o Império Austro-Húngaro. Muitas trincheiras e resquícios da Grande Guerra estão ainda hoje espalhados pelas rochas e campos. Todo ano, uma multidão de visitantes apaixonados pela sua história lota os hotéis da região, especialmente no início de setembro (alta temporada), quando as simulações com uniformes, armas e utensílios da época revivem as trincheiras e barracas restauradas para a encenação turística (como um museu a céu aberto). O império austríaco deixou *San Martino* em chamas na sua retirada, sobrando apenas a antiga igreja da cidade, sede do hospício medieval e da comunidade religiosa que deu nome à cidade.

Por amor aos pais, como diz sua mãe na carta, Else tem que intervir e assumir a responsabilidade pelas dívidas do pai. Caso contrário, ele pode ser preso, o que seria humilhante e devastador para a sua carreira de advogado – e justamente agora quando se está prestes a ter uma virada fantástica pelo tal processo Erbesheimer. A maneira idealizada como a carta se refere ao futuro promissor desse processo mais parece uma última mesa de apostas – mais uma “aurora” que supostamente mudará a vida de todos. Caso não consiga livrar-se da dívida, motivada pelo jogo na bolsa e pelo desvio de dinheiro de um orfanato, algo mais absurdo poderá ainda acontecer com o pai de Else, como sugere a carta, ou, que seria ainda pior, uma tragédia de maiores proporções para toda a família. O suicídio e a morte aparecem várias vezes na imaginação da narradora como resultado da crise familiar.

A solução para todos os problemas passa a ser então o senhor von Dorsday. Embora durante grande parte da carta ele não seja mencionado – em meio a tantas adjetivações, palavras desnecessárias e floreios –, Dorsday constitui o lugar aonde a mãe de Else quer realmente chegar. Apenas neste momento descobrimos que Dorsday é um rico *marchand*, negociante das artes plásticas. “*Parece que recentemente ele vendeu um Rubens para os EUA, que sozinho lhe rendeu oitenta mil florins.*” Else deve pedir uma soma (ridícula?) de trinta mil florins ao senhor von Dorsday em nome da família. A maneira como a carta está redigida dá a entender que a responsabilidade sobre o que pode acontecer (prisão, morte ou desgraça), a partir de então, está relacionada ao fracasso ou sucesso de Else em sua empreitada. Apesar de em nenhum momento a mãe exigir da filha de forma explícita a sua prostituição, se olharmos com vagar, esta possibilidade não está exatamente ausente da carta expressa, bem como do fluxo de pensamentos de Else, que a partir de então passa a imaginar tal situação, mesmo que de forma irônica, como algo ainda referido ao campo do inimaginável. Afinal, von Dorsday é um antigo amigo da família. “*Quando tinha doze ou treze anos ele me dava tapinhas no rosto e dizia que eu já estava uma mocinha...*”. Por outro lado, o que a vida teria a oferecer a Else senão um bom partido e casar-se com um homem rico, nobre e poderoso? E haveria tanta diferença assim? Afinal, e como ela mesma chega a concluir mais adiante, não foi para isso que ela foi preparada? Não devia ter nascido para uma vida sem preocupações? Educada no piano, nas letras e artes para ser uma dona de casa dedicada, e com apenas dezenove anos, e mais uma virgindade lapidada. O que mais a

vida poderia lhe oferecer? Por mais cruel que seja, e mesmo sabendo que sua mãe possivelmente negaria exigir explicitamente a prostituição da filha para tirar “papai” do buraco, olhando com mais atenção, trata-se exatamente isso o que sua mãe faz. Entretanto, assim como acontece com a própria personagem – e mesmo com as insinuações que a narradora passa a fazer a partir de então sobre a possibilidade de se prostituir –, relutamos em perceber com clareza ou inclusive aceitar o fato. Talvez pelo absurdo da situação, mas especialmente pela técnica narrativa, somos confundidos pela experiência de proximidade e interioridade com a personagem. Esta experiência de absurdo com certeza seria muito menor se a novela fosse escrita de forma tradicional – e a própria vida social está repleta de exemplos de mães que exigem a prostituição de suas filhas, e que pouca gente se importa ou se comove. O que surpreende na narrativa de *Senhorita Else* é precisamente a violência simbólica, quer dizer, o movimento de negação e o amor que encobre a violência, tornando-a aparentemente impessoal ou indeterminada, ao mesmo tempo em que tão próxima e estranhamente possível de acontecer com qualquer um. A mãe de Else sabe que Dorsday sempre teve bons olhos para filha e que ninguém realmente oferece nada de graça. Assim, tudo parece estranhamente pensado, mas ao mesmo tempo inverossímil. Para salvar “papai”, a carta nunca poderia ter sido escrita por ele próprio, e nem mesmo ele poderia resolver tudo diretamente com Dorsday. E não só a “*amadíssima filha*” teria que assumir tal responsabilidade, como também, apenas com as palavras carinhosas de sua mãe e com o seu amor filial é que se poderia pedir tal favor – “*independente do que ocorra*”.

Mais uma vez encontramos a literatura de Schnitzler preocupada em caracterizar uma situação de violência e poder, onde seus personagens principais – geralmente representantes da burguesia e profissionais liberais em ascensão social – se vêem numa relação de desvantagem, submissão ou dependência a um conjunto de valores, tradições, formas de ser e moralidades (e às vezes também somas de dinheiro) que dizem respeito ao poder político da aristocracia e suas formações culturais e ideológicas correspondentes. Em *Traumnovelle*, seguimos a caminhada-sonho de Fridolin até o baile com nobres mascarados que exigiam sua expiação. No caso, todos vestidos de monge, em meio ao assustador ritual sexual de subjugação de mulheres, faziam Fridolin repetir a experiência de sofrimento e desencanto que desde a conversa noturna com Albertine atormentava sua consciência. Falamos também dos bailes carnavalescos como espaço de socialização constitutivo da via prussiana em seus aspectos mais íntimos,

onde situamos a formação da cultura burguesa formada na assimilação cultural e na ideologia do favor – em meio a casamentos, amores, sotaques, roupas, dívidas, honras, assédios, títulos, competições e duelos. Assim como os bailes carnavalescos, também os teatros e estas temporadas no campo, em hotéis luxuosos, estações de águas e casas de banho, aparecem como espaço de encontro sócio-político privilegiado, por onde podemos mirar os fluxos e contra-fluxos que caracterizam a formação da cultura burguesa na época. Neste sentido, a escolha de *San Marino di Castrozza* como cenário de Senhorita Else não poderia ser melhor. A literatura de Schnitzler percorre estes espaços em busca das situações mais envolventes e expressivas, mas sempre relacionado-as às trocas culturais e as relações de poder que caracterizam o (des)acordo do liberalismo na passagem à modernidade vienense. Em *Aurora*, por exemplo, o seguro e autoconfiante tenente Kasda, que vai à mesa de jogo em busca de uma pequena soma para ajudar um amigo necessitado, esconde o vício e o seu sofrimento em um monte de justificativas amorosas e altruístas, acabando ele mesmo desorientado e submetido à dívida (e à sádica cordialidade) de um misterioso cônsul. Em *Senhorita Else*, fica patente a relação de dependência e favor que conduz a narradora à conversa com o senhor von Dorsday.

A família e o casamento também aparecem na literatura de Schnitzler como espaço privilegiado onde podemos mirar as particularidades da passagem à modernidade vienense, compreendendo a multiplicidade de dimensões da via prussiana. Neste sentido, refletir sobre o posicionamento da condição feminina oferece um olhar contra-narrativo que desorienta a base da hegemonia política. Talvez seja a imposição masculina sobre as mulheres, especialmente através do romantismo conservador, o lugar mais enraizado do conservadorismo político a jogar na formação da sensibilidade moderna, oferecendo-se como bastião e via de passagem para um movimento de restauração simbólica do passado católico-romano por dentro da idéia de indivíduo (liberalismo) – como invenção e crença de retorno a alguma origem sócio-cultural civilizacional que conduz, conforma e legitima a submissão e obediência política em torno da imagem do pai. Não são poucas vezes que Else se vê emparedada entre a pressão familiar (de seus pais e parentes) e a necessidade de casar-se. Um momento de encruzilhada, onde a saída e a liberdade se misturam com o encontro de uma nova prisão. Schnitzler compreendeu a relação complementar entre a família e o casamento e como estes impediam na virada de século a luta por maior autonomia da mulher. Assim,

podemos imaginar alguns desdobramentos quiméricos e ambivalentes: no lugar da dicotomia que opõe simbolicamente “indivíduo” e “família”, um parece invadir o campo do outro: o “individualismo” em Else transforma-se em negação do próprio indivíduo (negação de si mesma) e vira isolamento e auto-abandono (a morte como única forma de resistência ao autoritarismo e à violência simbólica); o conflito entre as classes sociais dissolve-se no desejo de ser superior e ser reconhecida e, assim, numa repetição dos mesmos valores e ideais, um movimento nitidamente contra-revolucionário, que deságua na defesa da ortodoxia e do discurso dogmático (e por isso o sentimento de superioridade, o esnobismo e os ideais de pureza e perfeição, mas também o desenvolvimento de imagens femininas masculinizadas, como via de afirmação); o sentido moderno-esportivo, no lugar de regularizar as disputas, aparece como competitividade desmesurada e gana de vencer a todo custo e ser o bem-sucedido ou herói-escolhido; a juventude e o ideal de pureza e saúde aparecem como fuga da morte, busca por eternidade ou controle do corpo; a racionalidade aparece como império de sentido e crença de controle total e absoluto sobre si e sobre o mundo; o riso deixa de ser o despreendimento do corpo, aquilo que desestrutura a ordem cotidiana e inverte o lugar comum, e transforma-se numa forma melancólica, irônica e sarcástica.

Else deve tratar gentilmente tia Emma e submeter-se aos seus caprichos. A aparência deve ser mantida acima de tudo. *“Ninguém nota nada em mim. Nem no papai. E, no entanto, todos sabem.”* Else refere-se à habilidade em atuar nos eventos sociais como uma “arte”, pois não é fácil representar prosperidade e felicidade familiar em um cenário de crise; a vida social pode ser interpretada pelo teatro e a encenação. *“O mistério é como conseguimos sobreviver. Mamãe é realmente uma artista. Incompreensível a ceia do último ano novo, para quatorze pessoas. Em compensação, que dificuldade para conseguir dois pares de luvas de baile.”* Schnitzler situa a narradora em uma crescente condição de fragilidade e isolamento. Mas a violência que constrange Else não inviabiliza a habilidade do escritor em capturar como a personagem, mesmo contra sua vontade, caminha em direção a sua autodestruição. Ao ler a carta expressa de seus pais, apesar do estranhamento da narradora com a maneira sugestiva como sua mãe se dirige, ou mesmo apesar das observações bastante precisas sobre o absurdo da situação em jogo, Else (assim como o leitor) consegue apenas suspeitar ou intuir o que está por acontecer. Se por um lado ainda não há informações (ou experiência) suficientes para saber o que pode exatamente acontecer, por outro, o

ponto de vista parcial da narradora-personagem, envolvido no sofrimento e paixão, esconde de si o que já está acontecendo. Else está presa em um ciclo vicioso de sofrimento e não consegue construir as condições suficientes para dizer “não”. Por isso, quase todas as vezes em que diz “não”, de fato, ela mais parece dizer “sim”.

3. O monóculo do Von

A leitura da carta expressa pode ser situada como um momento de virada narrativa. A partir desta, o fluxo de pensamentos da personagem fica cada vez mais confuso e acelerado. Todas as questões que levantamos até agora retornam de modo mais ofensivo e delirante na mente da narradora. Os conflitos parecem se polarizar cada vez mais e caminham para um desfecho inconciliável. Por amor ao seu pai, Else deve pedir a soma de dinheiro ao senhor von Dorsday, “*independente do que ocorra*”. Ela contesta tal encargo, mas ao mesmo tempo o assume. Acha tudo absurdo e repugnante; odeia os modos e a arrogância do senhor von Dorsday, mas também acredita ser seu dever salvar o pai de ser preso e impedir a difamação familiar. Else imagina algumas alternativas, mas inviabiliza-as com contra-argumentos. Sabe que não deve se sentir culpada e ao mesmo tempo assume a responsabilidade pelo o que pode acontecer. Pensa em buscar ajuda, mas na verdade se isola no seu sofrimento. No trecho destacado abaixo podemos perceber como o fluxo de pensamentos da personagem se transforma. Else está em seu quarto escolhendo o vestido para o jantar e imaginando como será a conversa com Dorsday.

E agora, eis-me com esta carta nas mãos. Esta carta é absurda! Tenho que falar com Dorsday? Morrerei de vergonha. Envergonhar-me, por quê? Não sou culpada de nada. E se falasse com tia Emma? Bobagem. Provavelmente, ela sequer tem tanto dinheiro. O tio é um avaro. Ah; Deus, por que não tenho dinheiro? Por que até agora não consegui ganhar nada? Por que não aprendi a fazer algo de útil? Oras, aprendi algumas coisas. Quem ousaria dizer que não sei fazer nada. Toco piano, falo francês, inglês, um pouco de italiano, tive aulas de história da arte. Há! há! há! E mesmo se tivesse me capacitado mais, de que adiantaria? Jamais teria economizado trinta mil florins...

Acabou-se o arrebol alpino. A noite não está mais maravilhosa. A paisagem está triste. E continuo sentada impassível, no peitoril da janela. E papai será preso. Não jamais! Isso não pode acontecer. Eu o salvarei. Sim, papai, eu o salvarei. É bem simples. Algumas palavras displicentes no meu gênero ativo... Há, há, há! Falarei com o Senhor von Dorsday como se fosse uma honra

para ele poder nos emprestar dinheiro. E é, de fato. “Senhor von Dorsday, o senhor poderia me dedicar alguns minutos da sua atenção? Recebi uma carta de mamãe, ela se encontra em dificuldades financeiras, ou melhor, papai” – “mas claro, senhorita Else, seria um prazer, de quanto se trata?”

Pena que ele seja tão antipático. E também, o jeito que ele me olha! Não, Senhor von Dorsday, não acredito na sua elegância, nem no seu monóculo, nem na sua nobreza. O senhor poderia tanto comerciar com roupa velha quanto com quadros de arte... Mas, Else, o que é isso? Oras, posso me permitir o que for. Ninguém nota nada em mim. Eu sou até loira, loira arruivada. E Rudi parece um aristocrata. Em mamãe, nota-se logo, pelo menos no falar. Mas em papai, absolutamente nada. Além do mais, quem quiser notar que note. Eu não escondo nada e Rudi muito menos ainda. Pelo contrário! O que faria Rudi se papai fosse preso? Ele se mataria? Imagine! Suicídio e crime não existem realmente, só nos jornais.

O ar é como champanha. Dentro de uma hora é o jantar. O *dinner*. Não suporto esta Cissy. Não dá a menor atenção à filha. Que vestirei? O azul ou o preto? Para hoje, certo talvez fosse o preto. Muito decotado? É como os romances franceses chamam: *toilette de circonstance*. De qualquer forma, se vou falar com Dorsday, tenho que estar sedutora. Depois do jantar, displicentemente. Seus olhos irão se fixar no meu decote. Tipo asqueroso. Odeio-o. Odeio todas as pessoas. Precisava ser justamente este Dorsday? No mundo inteiro, só Dorsday têm trinta mil florins? E se eu falasse com Paul? Se ele dissesse à tia que tem dívidas de jogo, ela conseguiria o dinheiro de qualquer jeito.

É quase noite. Noite, noite sepulcral. Preferia estar morta. Não, não é verdade. E se desço imediatamente e converso com Dorsday antes do jantar? Ah; que coisa atroz! “Paul, se você me conseguir trinta mil florins eu serei tua.” Novamente, parece um romance. A nobre filha se vende pelo pobre pai e, ao fim, ainda obtém algum prazer. Droga! Não, Paul, mesmo por trinta mil florins você não teria nada de mim. Ninguém. E por um milhão? Por um palácio? Por um colar de pérolas? E se eu me casar, não farei o mesmo por bem menos? Seria assim tão errado? A Fanny, no fim, acabou igualmente por se vender. Ela mesma me disse que o seu marido lhe dá asco. Que tal, portanto, papai, se hoje eu me leiloasse? Para salvá-lo da prisão? Sensacional!

Estou com febre, evidentemente. Ou já fiquei menstruada? Não, estou com febre. Talvez por causa do ar. Como champanha. Se Fred estivesse aqui, me daria algum conselho? Não preciso de conselhos! Também, não há nada a aconselhar. Falarei com o senhor von Dorsday, de Eperies, e lhe arrancarei o dinheiro, eu, a altiva, a aristocrata, a marquesa, a pedinte, a filha do escroque. Com que direito? Ninguém arrisca tanto quanto eu, ninguém é tão audacioso – uma jovem esportiva: deveria ter nascido inglesa ou marquesa.

Os vestidos continuam pendurados no armário. O *tailleur* verde já foi pago, mamãe? Acho que só uma prestação. Porei o preto. Ontem, todos me olharam. Até aquele senhor pálido, pequeno, de óculos de aro de ouro. Não sou propriamente bonita, sou atraente. Deveria ter feito teatro. Bertha já teve três amantes e ninguém, por isso, a leva a mal... Em Dusseldorf, foi o diretor. Em Hamburgo ela estava com um homem casado e moravam no Hotel Atlantic, numa suíte. Acho inclusive que ela se orgulhava disso. Elas são todas idiotas. Eu

teria centenas de amantes, melhores. Por que não? O vestido não é tão decotado, se fosse casada ele poderia até ser um pouco mais.²⁶³

Ora, todos nós sabemos o jeito que o senhor von Dorsday olha, de onde ele olha e o que este jeito de olhar significa. “*Pena que ele seja tão antipático. E também, o jeito que ele me olha! Não, Senhor Von Dorsday, não acredito na sua elegância, nem no seu monóculo, nem na sua nobreza*”. São muitas as referências de Else ao olhar do senhor von Dorsday – “*olhos de bezerro*” –, e também ao seu monóculo. O olho de von Dorsday parece ampliar-se através do monóculo como se assim conferisse um maior poder de olhar. “*De qualquer forma, se vou falar com Dorsday, tenho que estar sedutora. Depois do jantar, displicentemente. Seus olhos irão se fixar no meu decote.*” Para a conversa com o rico *marchand*, Else imagina o vestido preto, à maneira como os franceses chamam nos romances: *toilette de circonstance*. Else flerta com o desejo de prostituir-se. “*A nobre filha se vende pelo pobre pai e, ao fim, ainda obtém algum prazer*”. Imagina que com seu gênero altivo conseguirá qualquer coisa, como se fosse uma honra para Dorsday emprestar-lhe dinheiro. Else fantasia um desfecho onde ela tem o controle da situação, ou, pelo menos se esforça para crer na sua superioridade, mesmo sabendo que isso não passa de uma ilusão. Assim, ela diz que não se venderia por trinta mil florins, embora talvez aceitasse caso seu comprador fosse o primo Paul, e pondera, com bastante realismo, refletindo sobre a sua condição – enquanto mulher, jovem, de uma família endividada, sem *von* no meio do nome, nem uma “atividade útil” que garanta alguma autonomia: “*E por um milhão? Por um palácio? Por um colar de pérolas? E se eu me casar, não farei o mesmo por bem menos? Seria assim tão errado? A Fanny, no fim, acabou igualmente por se vender. Ela mesma me disse que o seu marido lhe dá asco.*” O corpo feminino como mercadoria fala diretamente ao culto da virgindade: que outro motivo, senão fazer da jovem filha uma moeda de troca para ascensão social? Que outro caminho senão arrumar um próspero casamento? “*Que tal, portanto, papai, se hoje eu me leiloasse? Para salvá-lo da prisão?*” A comparação com a amiga Bertha guarda também um sentido sociológico. “*Devia ter feito teatro*”. O teatro ofereceu-se como possibilidade alternativa (mesmo que ainda limitada) para as jovens mulheres burguesas buscarem um pouco mais de autonomia. “*Bertha já teve três amantes e ninguém, por isso, a leva a mal...*”

²⁶³ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 17-20.

As cores também revelam um jogo de valores simbólicos no fluxo da narradora. O vestido preto para o jantar (quer dizer, para o *dinner*) sugere a ocasião “fatal” de sedução e conquista. O suéter vermelho, durante o jogo de tênis, fala do seu mal-humor, contrapondo-se ao azul. “*Se fosse azul suponho que você me acharia mais benévola, Paul*” – respondeu Else ao primo, logo no início da novela. As cores dizem sobre seu estado emocional. O vermelho do humor de Else se repete na menstruação e no seu mal-estar. “*Estou com febre, evidentemente. Ou já fiquei menstruada? Não, estou com febre. Talvez por causa do ar. Como champanha.*” Talvez fosse o vermelho do arrebol alpino a *enrosadira* da própria Else, o entardecer refletindo o seu sofrimento na altura das montanhas *Dolomitas*. “*A noite não está mais maravilhosa. A paisagem está triste*”. Através de seu mal-estar, da sua febre ou embriaguez – “*como champanha*” –, Else remete à sua feminilidade, sobrepondo o sofrimento à sexualidade, o psíquico ao somático. O feminino aparece como embriaguez ou doença, como um estado fora da normalidade que deve ser tratado. O vermelho-sangue que escorreu nas montanhas do norte da Itália já escorria por baixo dos panos de todo aquele circo de poder e aparências da virada de século. A encenação de *San Martino di Castrozza* nunca esqueceu o seu passado medieval. O velho hospício sempre esteve guardado no parque de diversões da alta sociedade austríaca. A febre ou delírio de Else conjura em favor da sua humanidade; diz respeito à sua feminilidade e luta contra o autoritarismo. Ao mesmo tempo, porém, ela abraça o lugar comum, e o sofrimento a fragiliza diante de sua busca por ser aceita e escolhida. Else não toma o Veronal para suportar suas dores menstruais, mas para suportar o autoritarismo e a violência simbólica que a oprime. Entretanto, ela cai em uma anulação de si; anulação que resulta na própria morte. O Veronal é tomado pela personagem como remédio que deve “curar” sua feminilidade, como se este fosse o motivo do seu sofrimento e mal estar. Por isso a morte de Else pela overdose do fármaco deve ser interpretada pela sua ambivalência: a luta se confunde na entrega, o prazer se confunde na anestesia, o sofrimento na negação do sofrimento, a resistência na submissão, a vida na morte.

O humor (vermelho) de Else conecta uma rede de significados que giram torno do mesmo *pathos*, aproximando a um só tempo a febre, o mal estar, o feminino, a sexualidade, a menstruação, o sangue, o entardecer, a loucura, a embriaguez e a violência. O vermelho de seu sofrimento se esconde no dourado das aparências sociais: “*Eu sou até loira, loira arruivada. E Rudi parece um aristocrata. Em mamãe, nota-se*

logo, pelo menos no falar. Mas em papai, absolutamente nada. Além do mais, quem quiser notar que note. Eu não escondo nada e Rudi muito menos ainda.” O dourado do cabelo foi via de assimilação cultural e busca por reconhecimento; era a cor da casa de Habsburgo. Para Else, os cabelos alourados são tidos como padrão étnico-nacional que ajuda dissimular suas origens “estrangeiras”, aproximando-a do padrão imaginado como mais verdadeiro ou mais autêntico. A luta de classes foi vivenciada pelas classes médias como experiência de exílio – como repetição e exigência do ideal de pureza. Assim, o próprio feminino é tido como estranho, anormal, e deve ser anulado. A afirmação da condição feminina na virada do século vienense traduzia um percurso de exílio que desmontava a base estrutural da *doxa* hegemônica; um sentir-se forasteiro mais profundo que dizia sobre um mundo *estranho* como gerador do *familiar*. Afinal, todo mundo veio de dentro de uma mulher.

A assimilação cultural como imposição hegemônica civilizatória pan-germânica deu asas às ideologias racistas do final do século XIX. Apesar de ainda não comentada em nosso trabalho, podemos citar como exemplo a influência das idéias do italiano Cesare Lombroso (1835-1909). Nascido em *Verona*, no norte da Itália (próximo inclusive de *San Martino*), Lombroso continuou seus estudos em Viena e foi muito influente na capital do Império durante a virada de século. O darwinismo social esteve presente na afirmação do liberalismo “prussiano” em toda esta região da Europa central e centro-oriental. O racismo e o evolucionismo sustentaram a disputa e o genocídio das potências imperialistas na África na virada de século passada, mas também estiveram no centro das considerações antropológicas, criminais e psicológicas que geriam as reformas urbanísticas das grandes cidades ²⁶⁴. Essas idéias eram ensinadas nas universidades e foram veículos da necessidade de afirmação burguesa pela assimilação cultural com a cultura aristocrática (como construção de legitimidade). O darwinismo social se travestiu como discurso cientificista e foi amplamente aceito pelos setores liberais da Viena no final do século. Muitos da geração de jovens multi-étnicos vienenses da virada de século assumiram estas idéias de forma mais ou menos convicta. Levados pelo ideal de pureza buscavam sua aceitação como crença de purificação e, assim, muitos ocultavam e até mesmo desprezavam seu passado familiar – passado que

²⁶⁴ Ver o artigo de Liernur, Jorge Francisco. *Ornamento e racismo: preconceitos antropológicos em Adolf Loos*. O artigo encontra-se disponível pela UFRGS no endereço eletrônico: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_13/01_jorge%20liernur.pdf.

na sua grande maioria formou-se na pluralidade cultural do Império. Estas idéias racistas e evolucionistas sustentavam o perigo da *degeneração social*, palavra de ordem das teorias eugenistas da época, e defendiam o reformismo político-social para as massas. Os programas eugênistas que alguns anos mais tarde tomariam a Alemanha nazista usavam o ácido barbitúrico em mulheres grávidas induzindo a morte com a deformidade genética daqueles que eles julgavam como responsáveis pela *degeneração social*. A morte de Else pela overdose de ácido barbitúrico, tomado para suportar as cólicas menstruais, responde à base das ideologias racistas, mas também à questão de gênero, tomando a sexualidade feminina como doença que deve ser controlada para a “evolução genética da sociedade”, e a um só tempo significando negação ou afirmação das ideologias que “surfavam” na crença da degeneração social. Na Viena *fin-de-siècle* a sexualidade foi vista como elemento degenerativo e foi associada aos judeus, especialmente às mulheres judias.

Apesar de não haver nenhuma menção direta ao judaísmo da família de Else, podemos supô-lo em diversos momentos. Este aparece dissolvido nas várias referências ao jeito de falar e no sotaque diferente, que sinaliza a vinda de alguma região periférica do Império para a capital, como aconteceu com muitas famílias judias na segunda metade do século XIX; mas também aparece na “*incompreensível ceia de natal para quatorze pessoas*” referida pela narradora. Apesar de não ser uma data comemorativa da religião judaica, o natal foi comemorado como via de assimilação cultural para muitos judeus da alta sociedade austríaca. Fato é que o campo político das classes médias burguesas (profissionais liberais) esteve associado ao judaísmo e constituiu-se através deste. Este conjunto de formações político-ideológicas embaralhou os conflitos sociais de tal forma que muitos de fato não sabiam para onde caminhavam; mas ainda sim caminhavam. Todas as possibilidades de combinações políticas e ideológicas foram experimentadas. Assim, os sentimentos e ações devem ser compreendidos nas suas contradições. “*Falarei com o senhor von Dorsday, de Eperies, e lhe arrancarei o dinheiro, eu, a altiva, a aristocrata, a marquesa, a pedinte, a filha do escroque.*” Else vai de um extremo ao outro, imagina-se como superior, altiva, aristocrata, e termina como a pedinte, a filha de um “degenerado”. *Eperies* é o nome alemão de uma cidade chamada *Prešov*, que hoje em dia fica na Eslováquia. Significa dizer que o próprio Dorsday não é exatamente um *von* de carteirinha, ou, talvez, justamente por isso, queira ser muito mais *von* do que os outros – pelo menos na sua afirmação senhorial.

As ideologias racistas e evolucionistas que acreditavam na regeneração pan-germânica estavam também na base da moda anglófila que acometeu muitos vienenses *fin-de-siècle*. “Ninguém arrisca tanto quanto eu, ninguém é tão audacioso – uma jovem esportiva: deveria ter nascido inglesa ou marquesa.” A Inglaterra foi sabidamente modelo para o liberalismo. No caso do Império Austro-Húngaro, ela vinha endossar sua preferência no lugar do liberalismo francês. Os sentimentos liberais reformistas da alta sociedade vienense também respondiam em nome do ranço cristão ferido pela Revolução Francesa e pelo horror ao liberalismo de corte mais radical. França e Inglaterra apresentavam-se como principais influências para o “eixo tardio” da Europa centro-oriental (assim eles julgavam). As línguas francesa e inglesa parecem disputar a sua influência na subjetividade da narradora. Em *Senhorita Else*, a ousadia, a coragem, a jovialidade esportista e desprendida aparece mediada pela língua inglesa, pelo jogo de *tennis*, e pela sofisticação em dizer *dinner*, no lugar de “jantar”. Em contrapartida, a língua francesa aparece referida diversas vezes à sexualidade, às roupas íntimas e ao desejo, como observaremos ainda outras vezes na novela, em momentos mais significativos. O liberalismo francês foi tido como pernicioso e esteve associado à condição feminina.

Escolhendo o vestido para o jantar, Else imagina que o olhar de von Dorsday deve se fixar em seu decote. O monóculo cravado no peito: olho único e onipresente, olhar absoluto, agora ampliado pela lente do monóculo, nunca deixou de estar ancorado no coração da personagem, como um torniquete ou um espremedor de batatas. A cultura burguesa vitoriana afirmou-se com um torniquete no coração e isso diz respeito ao poder do olhar (a violência auto-investida). A nobreza ocular do *von* existe dentro da própria Else, dentro da sua própria existência burguesa, que busca reconhecimento e aceitação, e tem que pagar tributo. O olho fixado no decote de Else, o monóculo do *von* fixado nos seios, na sua sexualidade, bem no seu desejo. O jeito de olhar de Dorsday é também um jeito de ser olhada – um jeito de se ver. A submissão, quando pensada na hegemonia “monocular” ideológica, ganha outros contornos na análise política, e deve ser pensada longe do padrão dualista que opõe ativo e passivo. A passividade deve ser compreendida como forma de atividade, e vice-versa. Neste sentido, todos estão envolvidos pela *passion*, “quando a grande obra do poder consiste em fazer-se amar”,

como destacamos junto ao ensaio de Pierre Legendre²⁶⁵. Agora começamos a entender melhor a dimensão da ousadia de Schnitzler ao escrever em voz feminina, buscando através do monólogo interior o monóculo interior; quer dizer, para além do jogo de palavras, a força em vivenciar o ponto de vista invertido, de quem amplia na lente da consciência a sua vulnerabilidade e, diante do autoritarismo, favorece a própria submissão, não conseguindo fazer frente ao abuso de poder. Schnitzler dá voz à condição feminina, oferecendo um ponto de vista bastante singular; um ponto de vista que, estranhamente, só um homem (e do alto do seu autoritarismo, como manda o figurino de um típico vienense da virada de século) poderia senti-lo tão familiar.

Else imagina que seu irmão Rudi poderia até se suicidar caso não consiga ajudar seu pai. Mas depois recua: “*suicídio e crime só acontecem nos jornais*”. A referência ao inacreditável repete-se diversas vezes na novela. “*Novamente, parece um romance.*” Else duvida sobre o que é sonho ou realidade. O escritor parece brincar com a dimensão meta-textual da novela: como estaria Else escrevendo suas memórias ao mesmo tempo em que vive? Jogando à pergunta de volta ao velho bruxo Machado de Assis, quer dizer, ao Brás Cubas, caberia saber: seria Else uma defunta autora ou uma autora defunta? Talvez fosse mais apropriado dizer que a técnica do monólogo interior mais parece um fantástico gravador, daqueles que André Breton acha nas feiras parisienses, que escuta tanto o mundo interior quanto o mundo exterior. Por isso encontramos em *Senhorita Else* uma oralidade exacerbada que radicaliza as experiências narrativas do escritor. “*Novamente, parece um romance.*” Em *Senhorita Else*, a palavra está numa relação de poder e mando.

Assim somos levados pelo fluxo de pensamentos de Else. A embriaguez da personagem pelo ar mais parece uma justificativa anestésica que ela toma como comprimidos de pensamento. Cissy abandona a filha com a governanta e isso incomoda Else; talvez por falar também ao seu abandono. “*Não suporto esta Cissy. Não dá a menor atenção à filha.*” As governantas compunham o lar da alta sociedade vienense e por vezes eram mais maternas do que suas madames. Enquanto Else se arruma para o jantar, e para a conversa com von Dorsday, a velocidade dos pensamentos da narradora

²⁶⁵ Legendre, Pierre. *O Amor do Censor. Ensaio sobre a Ordem Dogmática*. Rio de Janeiro: Forense, 1983.

parece aumentar ainda mais, sempre revolvendo-a em torno das mesmas questões. Abaixo recortamos alguns dos pensamentos mais significativos:

Chamo a camareira? Não, me pronto sozinha. Não preciso de auxílio para por o vestido preto. Se fosse rica, jamais viajaria sem camareira.

(...)

Eu podia, antes, beber um copo de vinho.

(...)

O crepúsculo encara-me fixamente pela janela. Como um fantasma. Como centenas de fantasmas. Eles vêm dos campos que tanto amo.

(...)

Como estou sozinha! Não tenho nenhum amigo ou amiga. Onde estão todos? Com quem vou me casar? Quem casará com a filha de um escroque?

(...)

Não fico mais aqui. Não posso ficar. Vivo aqui como uma jovem dama elegante, enquanto papai se encontra com o pé na tumba; ou melhor, na cadeia.

(...)

O penúltimo par de meias de seda. Ninguém notará o pequeno rombo embaixo do tornozelo.

(...)

Bertha é simplesmente uma putinha. Mas, e Cristina, será melhor que ela? Seu futuro marido pode se alegrar.

(...)

Mamãe seguramente sempre foi uma esposa fiel. Eu não serei fiel. Eu sou altiva, mas não serei fiel.

(...)

Se Fred me conhecesse bem deixaria de me adorar. (...) Fred me superestima. Na verdade, não tenho talento para nada. Quem sabe? Poderia fazer o mesmo que Bertha. Mas falta-me energia para tanto. Jovem dama de boa família. Ah! Boa família! O pai desvia dinheiro de órfãos.

(...)

O que acontecerá conosco? Rudi irá para Rotterdam trabalhar no banco de Vanderhulst. E eu? Um bom partido. Se pelo menos eu me empenhasse realmente! Hoje estou mesmo muito bonita. Deve ser a emoção. Para quem estou tão bela?

(...)

Se Fred estivesse aqui, eu estaria feliz? Fred, na verdade, não significa nada para mim. Não é nenhum sedutor. Mas eu o aceitaria, se ele tivesse dinheiro. E então apareceria um sedutor qualquer e o mal estaria feito.

(...)

O senhor gostaria de ser um sedutor, senhor von Dorsday? De longe o senhor até parece um. Como um visconde experiente, um D. Juan.

(...)

Bem, vou me sentar comodamente em uma poltrona, no hall, e folhear a *Illustrated News* e a *Vie Parisienne*, com as pernas cruzadas, ninguém verá o rombo em meu tornozelo. Quem sabe chegou algum milionário?

(...)

Vou pegar o xale branco. Ele cai bem. Vou jogá-lo displicentemente sobre meus ombros. Pra que será que tenho estes belos ombros? Poderia fazer

bem feliz a um homem. Se um homem aparecesse. Mas não quero ter filhos. Não sou maternal.

(...)

A caixa de Veronal está entre a *lingerie*. Estou precisando de uma *lingerie* nova. Isso será outro drama. Meu Deus!

(...)

O ar parece champanha. É o perfume dos prados. Quero viver no campo. Casarei com um fazendeiro e terei filhos.

(...)

Ninguém pode imaginar o quanto eu estou absolutamente só. Saudações meu bem amado. Quem é? Saudações meu prometido. Quem será? Saudações meu amante. Quem? Fred? De jeito nenhum.

(...)

O livro sobre a mesa da cabeceira; independente do que ocorra, vou continuar a ler o “Notre Coeur”, à noite. Boa noite, linda senhorita no espelho, guarde uma boa lembrança de mim, até logo.

(...)

Porque trancar a porta? Não há roubos neste hotel. Será que Cissy deixa a porta aberta de noite? Ou abre só depois dele bater? Será mesmo que ambos...? Evidentemente. Depois, dormem juntos na cama. Que falta de gosto. Jamais teria um quarto de dormir comum ao meu marido e meus milhares de amantes...

(...)

É verdade que mamãe não tem mais nenhuma jóia.

(...)

Por que Fred passou somente dois dias em Gmunden? Certamente ele tem uma amante. Não consigo imaginar, aliaís, nunca imagino nada. Já fazem oito dias que ele não me escreve. Ele escreve cartas bonitas...

(...)

Por que o porteiro me olha desse jeito. Será que ele leu a carta de mamãe? Estou ficando louca. Qualquer hora tenho que lhe dar uma gorjeta. A loura também já está vestida para o jantar. Como pode ser tão gorda?

(...)

Vou sair do hotel e passear um pouco lá fora. Ou na sala de música... Alguém está tocando? Uma sonata de Beethoven; ando negligenciando meus estudos de piano.

(...)

Tudo em casa se resolve com gracejos, mas ninguém é, de fato, alegre. Todos têm medo dos outros, todos são sozinhos.²⁶⁶

Neste conjunto de pensamentos selecionados temos um novo panorama dos conflitos que passam na mente da narradora. Os pensamentos de Else são feitos por meio de contradições e conflitos polarizados (contrastes). Assim vamos redescobrir a personagem na sua pluralidade conflitante. A repetição das considerações de Else, sempre trazendo alguma variação no seu jeito de olhar, produz um efeito de aprofundamento da sua caracterização. Esta capacidade de aprofundar a personagem,

²⁶⁶ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 20-24.

contemplando a diversidade de perspectivas que jogam na sua particularidade existencial, dificulta as compreensões taxativas e superficiais. Os estereótipos são enriquecidos por uma forma de caracterização altamente humanizada, ambivalente, plural e universal. A construção da personagem ousa e surpreende ao mesmo em que joga com o lugar comum. *Senhorita Else* possui um grande potencial de comunicação na sua experiência de proximidade e aprofundamento da personagem. Estas polaridades maravilhosamente humanas podem ser observadas, por exemplo, nas considerações da narradora sobre a amiga Bertha. Else inveja e idealiza a condição de relativa autonomia da amiga que, por ser atriz, se envolve amorosamente sem que isso seja considerado socialmente um absurdo. Ao mesmo tempo, porém, os sentimentos da narradora contemplam a direção contrária e Else parece diminuir e desvalorizar a amiga, sustentando a sua virgindade e educação familiar como um caminho superior. Já em outros momentos, e com mais realismo, fica patente também a frustração da narradora, que gostaria de ser artista, seguir os estudos de música, fazer teatro e ter liberdade para seguir suas escolhas e desejos como bem quisesse (e se envolvendo com quantos homens desejasse). Mas senhorita Else nunca foi apoiada pelos seus pais na construção da sua autonomia e isso guarda também uma violência e uma forma de filicídio.

O mesmo movimento de aprofundamento da caracterização da personagem pode ser percebido na maneira como Else se refere a Fred. Ao mesmo tempo em que ela o rejeita por não ser um “*sedutor*” e nem um bom partido, Else o quer por perto, cortejando-a com suas belas cartas, e sente falta da sua presença. A figura do *sedutor* ou da *sedutora* se repete diversas vezes na obra de Schnitzler. A expressão guarda o significado da sedução, mas também o distorce pejorativamente. Foi outra maneira da época se referir ao *casanova*, para os homens – e não exatamente como um conquistador respeitoso, mas como uma espécie de “caçador de mulheres”. A idéia da “conquista” para referir-se aos envoltimentos amorosos tinha na época um peso diferente. “*O senhor gostaria de ser um sedutor, senhor von Dorsday? De longe o senhor até parece um. Como um visconde experiente, um D. Juan.*” Quando a expressão era referida às mulheres – ser uma *sedutora* – prevalecia o entendimento pejorativo, podendo inclusive ser veiculado como xingamento. Isso porque, segundo o ponto de vista da época, a mulher é quem deveria ser “conquistada” e não exatamente o homem.

Os pensamentos de Else acima juntados revelam a polarização dos conflitos que passam pela sua consciência. Else salta de uma questão para outra, em associações velozes que muitas vezes contradizem suas afirmações anteriores. São inúmeras as considerações sobre sua condição social desfavorável. Nota-se o esforço da personagem em se distanciar das classes populares e por isso a sua situação de pobreza pode ser relativizada (afinal, Else passa férias em *San Martino di Castrozza*). O buraco nas meias de seda, a necessidade de uma *lingerie* nova, as prestações que faltam do *tailleur* verde, o desejo de ser rica e ter uma camareira para ajudar com o vestido. Else sente pena da governanta, e acha absurda a maneira como a alta sociedade abandona seus filhos para o encargo de outros, mas também receia que um dia possa se tornar uma empregada e despreza a condição do trabalho doméstico. Assim, ao mesmo tempo em que Else critica a arrogância da alta sociedade e suas monomanias ela se fascina e almeja um dia desfrutar de uma posição senhorial. A sua altivez e esnobismo desmesurado respondem a estes sentimentos, como se com eles fosse possível compensar o seu sentimento de inferioridade (quer dizer, a maneira como ela sente a condição social desfavorável).

O mesmo movimento polarizador pode ser observável em suas considerações sobre o casamento: ao mesmo tempo em que a narradora revela a violência e a imposição contidas no matrimônio, ela também parece desejá-lo, e aguarda que um dia o seu “prometido” ou “escolhido” venha lhe buscar. A resistência ao autoritarismo familiar, especialmente ao casamento, parece deslocar então para uma forma negativa: Else não se considera maternal e não quer ter filhos. Mas logo em seguida sonha em morar no campo, casar com um fazendeiro e ser mãe. O mesmo acontece com suas considerações sobre a família. No lugar da “*boa família*”, sugerida pela educação sofisticada e amorosa, prevalece a incomunicabilidade e o distanciamento. A solidão substitui os gracejos da cordialidade familiar. São inúmeras as referências da personagem ao seu isolamento. “*Como estou sozinha! Não tenho nenhum amigo ou amiga. Onde estão todos? (...) Ninguém pode imaginar o quanto eu estou absolutamente só.*”

Else está envolvida, emocionada e fragilizada, mas quase sempre se apresenta segura, decidida e superior. A narradora disfarça o furo na meia com as pernas cruzadas, esperando no *hall*, lendo a *Illustrated News* e a *Vie Parisienne*. O lamento pelo furo na meia fala sobre uma necessidade de aceitação social, mas também serve como outra

maneira de falar de seu sofrimento, da sua experiência de falta, do seu algo perdido. A existência furada pode questionar a idéia de plenitude, mas também expressa a crença em uma unidade (divina) perdida que deve ser recuperada. A Viena da virada de século vivenciou o “sentimento tardio” como experiência de atraso e nostalgia do passado, mas também como pulsão de morte e transformação da sociedade. Mas entre a re-significação da falta como movimento da vida e a busca por completude como recuperação da superioridade ainda prevaleceu a última. As disputas imperialistas e nacionalistas do início do século guardam alguma coisa deste sentimento de furo ou atraso que deveria ser corrigido. Mas o que vinha como fanatismo de preenchimento apenas aumentou o buraco da existência. Else guarda o Veronal no meio de suas roupas íntimas – entre a *lingerie* –, onde ela imprime sua maior intimidade. O fármaco que adormece o seu sofrimento acaba também por engrandecê-lo. Assim, Else faz considerações sobre o romance secreto de Cissy com o primo. Idealiza uma vida feliz sem preocupações. Surpreende-se com uma hóspede que foge do padrão de beleza – “*como pode ser tão gorda?*”. Pensa que talvez seja apropriado tomar um copo de vinho antes de conversar com Dorsday. Diz que não nunca será fiel e sonha com milhares de amantes. Duvida que sua mãe não tenha mais nenhuma jóia e que papai nunca tenha lhe traído. Aconteça o que acontecer, Else voltará a ler o *Notre Coeur* de noite – chamando o romance de Guy de Maupassant (1850-1893), talvez como um pedido de ajuda. Em sua volta pela sala de música, Else escuta a sonata de Beethoven e lembra que tem negligenciado os estudos de piano. Fragiliza-se acreditando não ter talento para nada e acaba consentindo com uma situação onde não parece haver escolhas nem saídas para sua vida. Else espera o jantar como quem espera pelo seu destino. E assim segue até aparecer o primo Paul voltando do tênis junto com D. Cissy. “*Agora eles me viram. Eu lhe aceno. Ela está furiosa porque estou bonita. Ficou sem graça.*”²⁶⁷

Else cumprimenta o primo, troca algumas palavras com o “casal”; pede um cigarro. Com certo esnobismo dispensa altivamente o interesse por príncipes. “*Você sabe, Else, que amanhã chega aqui o príncipe herdeiro da Grécia?*”²⁶⁸, comenta entusiasmada Dona Cissy. “*Não me interessa por príncipes...*”²⁶⁹, responde secamente a narradora. Em meio a tais conversações, Else divisa von Dorsday atravessando pelo

²⁶⁷ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 24.

²⁶⁸ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 24.

²⁶⁹ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 24.

hotel. “*Oh! Meu Deus! Dorsday com a senhora Winawer! Eles estão me cumprimentando. Seguem adiante. Fui excessivamente cortez ao retribuir-lhes a saudação. Bem diferente das outras vezes. Por que sou assim?*”²⁷⁰ Paralisada com o aparecimento de Dorsday, Else esquece o cigarro apagado na boca. “*Me empresta o fogo de novo. Obrigada.*”²⁷¹ Cissy se despede com palavras cordiais e elogios ao vestido de Else: tem que se apressar para o jantar e às sete tem hora marcada com uma cabeleleira bem famosa que no inverno trabalha em Milão. Else sente medo de ficar sozinha com von Dorsday. “*Ela não deveria ir, tenho medo de Dorsday.*”²⁷² O sofrimento de Else parece levá-la para fora de si. Else parece não mais perceber a presença do primo; seus olhos estão voltados para dentro. Por fim, sente-se incômoda com a presença de Paul e força uma situação desagradável para dispensá-lo. Else teme ficar sozinha, mas espera o encontro com o senhor von Dorsday e faz de tudo para que tal situação acabe logo acontecendo.

- O que há com você, hoje, Else?
- O que há de diferente comigo?
- Você está misteriosa, demoníaca, sedutora...
- Não diga tolices, Paul.
- Qualquer um que a veja pode enlouquecer...

O que ele está pensando? Como ousa falar comigo assim? Mas ele é bonito. A fumaça do meu cigarro se enraça nos meus cabelos. Mas agora ele não me serve para nada.

- Você parece que não me vê. Por que, Else?

Não responderei. Ele não me serve agora. Farei uma expressão bem desagradável. Agora não devemos conversar.

- Você está tão longe nos seus pensamentos...
- Exatamente.

É como se ele não existisse. Será que Dorsday nota que estou esperando-o? Não estou olhando para ele, mas sei que ele me olha.²⁷³

Else duvida em diversos momentos sobre qual seria a melhor hora para conversar com Dorsday: se antes ou depois do jantar. Imagina inúmeras situações e desfechos, antecipando como seria a tal conversa. No entanto, ao ver Dorsday passar pela portaria, acaba precipitando o encontro e se dirige sugestivamente para fora do hotel em vias de forçar uma situação. A narradora julga o momento inapropriado, mas acaba contradizendo-se, e meio sem querer inicia logo a conversação. O longo diálogo

²⁷⁰ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 25.

²⁷¹ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 25.

²⁷² Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 25.

²⁷³ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 25.

com o senhor von Dorsday representa mais um momento de virada narrativa. A conversa parte de assuntos irrelevantes, sobre a beleza das montanhas e da noite, mas logo se encaminha para a desgraça familiar, para as expectativas do processo Erbesheimer, trinta mil florins, risco de prisão. Assim descobrimos que o “ar como champanha” não passa de um fetiche dos hotéis de *San Martino*; fetiche que Else assume como expressão de seu sofrimento, da sua febril embriaguez. “*Não, senhorita Else, isso eu só digo a partir de dois mil metros de altitude e aqui estamos apenas a seiscentos e cinqüenta metros acima do nível do mar. (...) Mas champanha não é a minha bebida favorita. Me agrada mais, porém, esta região daqui, especialmente por causa destes maravilhosos bosques...*”²⁷⁴, pondera von Dorsday com um acachapante realismo. As falas de Dorsday são secas e desmistificam algumas fantasias da personagem. Else começa a relatar a situação delicada de “papai”. Em um primeiro momento parece que o rico *marchand* não está muito disposto a cooperar. Else vai sendo coagida pela presença de Dorsday e ao contrário do que imaginava não consegue impor-se, nem manter o controle da situação. Dorsday trata Else com um excesso de intimidade que a incomoda: roça seus joelhos em suas pernas, beija sua mão, chama-a de filha, refere-se ao respeito e amizade que nutre por sua família; parece brincar com sua presa.

Else acha tudo absurdo, mas ao mesmo tempo se deixa levar pela situação. Abaixo destacamos alguns de seus pensamentos que entrecortam a conversa com von Dorsday. A seleção destes pensamentos facilita a observação da maneira como a personagem caminha para uma situação de fragilidade. Os modos invasivos, gentis e impositivos de von Dorsday parecem carregá-la contra sua vontade. Ao mesmo tempo, porém, ela não consegue dizer “não”. Parece desejar que Dorsday seja o seu carrasco; ela o permite. Durante a conversa, Else se refere aos trinta mil florins como uma bagatela, quando na verdade não se trata exatamente de uma soma tão insignificante – pelo menos não tão insignificante quanto ela gostaria que fosse. Else custa a perceber a real dimensão da sua vulnerabilidade. Suas idealizações vão sendo substituídas por um choque de realidade. Ela pressente o que está porvir, mas não consegue ir embora. Sente vontade de pedir ajuda aos hóspedes se aproximam, mas não tem coragem. O recorte dos pensamentos de Else, descontextualizados do conjunto de diálogos entabulados,

²⁷⁴ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 27.

possibilita uma melhor compreensão da maneira como personagem se sente diante da relação assimétrica de poder. Temos, assim, o ponto de vista de quem está “por baixo” – para ficar com a imagem sugerida pelo próprio escritor, quando posiciona Else sentada em um banco, enquanto Dorsday permanece quase todo o tempo em pé. A postura do senhor von Dorsday traz uma conotação de superioridade, de poder e mando, especialmente quando ele coloca uma de suas pernas em cima do banco, de modo inclusive pouco discreto e elegante. Vejamos como seguem os pensamentos destacados da narradora:

Não está tão frio. As montanhas estão azuis. Seria gozado se ele subitamente me segurasse nas mãos.

(...)

Como ele é maçante! Será que ele não se dá conta? Provavelmente não sabe como deveria conversar comigo. Com uma mulher casada seria mais fácil. Diz-se alguma coisa ligeiramente picante e a conversação prossegue.

(...)

Idiota. Porque estou tão coquete? Ele já está sorrindo com um ar diferente. Como os homens são tontos.

(...)

Porque ele faz olhos de bezerro desmamado?

(...)

Deus! Minha voz está saindo entrecortada. Adiante, adiante, agora não há mais retorno.

(...)

Pareço uma idiota falando.

(...)

Ele está sendo tão gentil, mas não precisava por isso acariciar meu braço.

(...)

Meus joelhos tremem.

(...)

Sento-me rapidamente. Quem é aquela senhora que vem lá? Não conheço. Gostaria de não ter que continuar esta conversa. Ele me olha estranhamente! Como você pode me exigir isso, papai? Você não foi correto comigo, papai. Mas, agora, já aconteceu. Deveria ter esperado até depois do jantar.

(...)

Seu monóculo balança. Isto tudo é ridículo. Tenho que responder-lhe. Tenho. Então já, de modo que tudo acabe rápido. O que pode ocorrer? É um velho amigo de papai.

(...)

Minha voz soa estranhamente. Sou eu que estou falando, ou estarei sonhando? Seguramente tenho uma expressão totalmente diferente da de antes.

(...)

Porque olho de maneira tão suplicante. Preciso sorrir, sorrir. É melhor.

(...)

Ele não deveria me olhar assim, é inconveniente. Vou mudar de atitude. Não vou mais sorrir. Uma atitude mais digna.

(...)

Ainda bem que recuperei o tom de voz.

(...)

Ele parece saber do que se trata.

(...)

Porque ele pressiona os seus joelhos contra os meus, ao ficar na minha frente? E eu o permito. Que mal há nisso quando me rebaixei a tal ponto.

(...)

Ele parece saber do que se trata.

(...)

Por que ele fala em um tom tão duro? Não vou lhe responder. Apenas abanarei a cabeça.

(...)

Respondi, porém, contra minha vontade.

(...)

Porque ele sorri. Acha grave e sorri. O que significa este sorriso? Que não importa quanto? E se ele disser que não? Me mato. Bem, tenho que dizer quanto é.

(...)

Seus olhos se dilataram.

(...)

Continue assim, encostando os seus joelhos, você tem direito...

(...)

Ai, Deus! Como estou me rebaixando...

(...)

Porque ele se cala? Porque não move nem sequer um músculo da face. Onde estão o talão de cheques e a caneta? Será que ele vai dizer não? Terei que me pôr de joelhos? Deus! Deus!

(...)

Por que disse isso? Que idiotice. Ele sorri. Esta pensando que sou uma moça idiota. Está sorrindo amavelmente. Papai está salvo. Ele poderia emprestar cinquenta mil florins e nós nos ajeitaríamos com isso. Eu compraria uma lingerie nova. Como sou leviana. Ou tornei-me.

(...)

Porque me chama de minha filha?

(...)

Ele colocou um pé sobre o banco. Será que acha isso elegante?

(...)

Sua voz soa estranha. Totalmente diferente.

(...)

Sua gravata é colorida demais para um homem da sua idade. Será que sua amante é quem lhe compra as gravatas? Mamãe disse: cá entre nós, não particularmente distinta. Trinta mil florins. Eu lhe sorrio. Por quê? Porque sou covarde.

(...)

Sua voz vibra de novo. Detesto quando a voz dos homens vibra assim. Mesmo com Fred, não gosto.

(...)

Por que fala assim? Que mau gosto! Isso se diz apenas no Burgtheater.

(...)

Isso não pode continuar. Eu pareço uma pobre pecadora sentada no banco. E ele, na minha frente, cravando-me seu monóculo e calado. Vou levantar-me, é o melhor que faço. Não deixarei que me tratem assim. Papai deveria se matar! Eu também me matarei. Essa vida é uma vergonha. Teria sido melhor se eu tivesse me atirado de cima dos penhascos e tudo estaria resolvido. Seria bem-feito para todos.

(...)

Fique, ele está dizendo? Por que deveria ficar? Ele dará o dinheiro. Sim, tem que ser. Tem que dar. Mas não vou me sentar de novo. Ficarei em pé, como se fosse apenas por mais alguns segundos. Sou um pouco mais alta que ele.

(...)

Ele não precisava repetir tantas vezes Else...

(...)

Onde ele quer chegar? Sua voz vibra de novo. Soa diferente. Ele me olha de modo estranho.

(...)

Então, o que ele quer? Sua voz vibra de novo. Nunca ninguém me olhou deste jeito. Já pressinto o que ele vai pedir. Cuidado!

(...)

O que ele está querendo? O quê?

(...)

O que é isso! Ele segurou minha mão! O que está pensando?

(...)

Ele tinha que soltar a minha mão. Graças a Deus soltou-a. Não chegue mais perto, está perto demais!

(...)

Ele podia ter dito o mesmo em alemão, o senhor visconde.

(...)

E por que ainda permaneço aí? Por quê? Vou-me embora, sem me despedir.

(...)

E eu fico. Por quê? Estamos face a face. Não deveria simplesmente esbofeteá-lo? Os dois ingleses passam por nós. Seria o momento apropriado. Por que não o esbofeteio? Por que sou covarde, estou arrasada, humilhada.

(...)

Ah, entendi. Patife! Fiquei vermelha ou pálida? Por que não o esbofeteio? Você me quer ver nua? Muitos o querem. Nua, sou lindíssima. Porque não lhe bato na cara? Sua cara é imensa, porque está tão perto, o nojento? Não quero sentir sua respiração no meu rosto. Por que não o abandono sozinho? Por que seu olhar me atrai? Olhamo-nos nos olhos como dois inimigos mortais. Queria lhe chamar de patife, mas não posso. Ou não quero?

(...)

Onde ele aprendeu a falar assim? Parece um romance.

(...)

Ele é louco. Por que o deixo continuar falando? Estou paralisada.

(...)

Ela fala como se eu fosse uma escrava. Vou lhe cuspir no rosto.

(...)

E do que, portanto, seu velho sátiro?

(...)

Patife. Pedante. Recita como um mau ator. Seus dedos bem cuidados parecem garras. Não, não quero. Por que não lhe digo logo. Suicide-se, papai. O que ele quer com minha mão? Meus braços estão exangues. Ele leva minha mão aos seus lábios quentes. Brrr... Minha mão está fria. Tenho vontade de soprar seu chapéu para que caísse... seria gozado. Já beijou, seu porco?

(...)

Ele me olha nos olhos. Meu rosto é impenetrável. Ele não pode ver nada. Não sabe se irei ou não. Também não. Sei, apenas, que tudo acabou. Estou semimorta. Ele se vai. Um pouco encurvado. Patife! Está sentindo meu olhar sob sua nuca? Quem está cumprimentando? Duas senhoras. Saúda como se fosse um duque. Paul deveria desafiá-lo e matá-lo. Ou Rudi. Quem ele pensa que é? Tipo desaforado. Nunca, jamais. Não lhe restará outra alternativa, papai, do que o suicídio.²⁷⁵

A voz do senhor von Dorsday vibra e Else detesta “quando a voz dos homens vibra assim”. Várias vezes a personagem se refere à maneira estranha de Dorsday falar. “Sua voz soa estranha.” São muitas as referências ao jeito de olhar do senhor von Dorsday e também ao seu monóculo. “Sua voz vibra de novo. Soa diferente. Ele me olha de modo estranho.” A caracterização de von Dorsday vacila entre o favor e a rapinagem, entre o pedido e o assalto. Os “olhos de bezerro desmamado” conferem um ar tristonho e pidão; o “seu monóculo balança”. O monóculo ganha uma conotação fálica. “E ele, na minha frente, cravando-me seu monóculo e calado.” O jeito de olhar de Dorsday sugere a autorização sobre o corpo do outro. “Ele não deveria me olhar assim, é inconveniente.” Ela se sente violentada, mas consente com a maneira abusada de Dorsday olhar. “Nunca ninguém me olhou deste jeito.” O olhar de Dorsday parece invadi-la, penetrá-la. De tanto olhar, o monóculo do Von chega a balançar. A imagem que ela faz de Dorsday é monstruosa e grotesca. Olhos dilatados de bezerro, a cara imensa, um monóculo que balança e crava nas pessoas. Ele até caminha “um pouco curvado”, como um Drácula. “Seus dedos bem cuidados parecem garras.” A gravata de von Dorsday também aparece inscrita em uma simbologia de poder: “colorida demais para um homem da sua idade”. Dorsday coloca o pé sobre o banco, roça os joelhos com os joelhos de Else, toma suas mãos livremente e as beija com seus lábios quentes, respira perto do seu rosto, vibra sua voz, penetra seu olhar, sorri amavelmente. Diversas vezes Else faz referência à amabilidade e a gentileza de Dorsday. A maneira gentil e educada se confunde na violência e no assédio. A voz de Dorsday vibra, mas também é

²⁷⁵ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 27-37.

incisiva e direta. “*Por que ele fala em um tom tão duro?*” Ele avança em cima de Else e ela o permite. A narradora autoriza a maneira invasiva e “deselegante” de Dorsday; ela é coagida, mas também parece gostar. “*Continue assim, encostando os seus joelhos, você tem direito...*”

Else sente-se rebaixada, enquanto que a figura de Dorsday parece crescer e elevar-se. “*Terei que me pôr de joelhos?*” Ela sente suas pernas tremerem, sorri para agradar, perde o tom e a compostura, a voz sai entrecortada. Else estranha a si mesma, como se estivesse sonhando. Como Fridolin, em *Traumnovelle*, ela duvida da própria voz. “*Sou eu que estou falando, ou estarei sonhando?*” A ficção confunde-se na realidade da adolescente. “*Onde ele aprendeu a falar assim? Parece um romance.*” Ela reluta em acreditar no que está acontecendo. Afinal, suicídio e morte só acontecem nos jornais. Else já não sabe mais se está vermelha ou pálida. Responde contra sua vontade, olha de maneira suplicante, deseja morrer e que tudo acabe logo. Sente-se “*paralisada*” e “*semimorta*”. Não tem forças para esbofeteá-lo. “*Porque não lhe bato na cara? Sua cara é imensa, porque está tão perto, o nojento?*” Else sente-se atraída pelo olhar de Dorsday. Diversas vezes ela se pergunta por que não consegue reagir. “*E por que ainda permaneço aí? Por quê? (...) Por que não o abandono sozinho? Por que seu olhar me atrai? Olhamo-nos nos olhos como dois inimigos mortais. Queria lhe chamar de patife, mas não posso. Ou não quero?*”

O fluxo de pensamentos destacado acima nos oferece a possibilidade de compreender e acessar a maneira particular como a violência simbólica fez-se presente na formação da cultura burguesa na Viena da virada de século passada. Estamos assim investigando os desdobramentos de uma determinada cultura política que re-inventou seus grilhões e mecanismos de controle por dentro das novas sociabilidades arregimentadas pela modernidade. Na composição de uma dinâmica relacional do poder, fica patente a maneira como Else se deixa capturar pelo próprio sofrimento. A subjetividade aparece como espaço político a ser valorizado na obra de Schnitzler. Else não consegue oferecer resistência, mas também não sabe se realmente quer oferecê-la. Mesmo considerando esta maneira pouco comum de compreender o poder como uma das grandes particularidades da novela, *Senhorita Else* não deixa de contemplar o outro lado, quer dizer, a perspectiva de quem está “por cima” na relação assimétrica de poder. As falas do senhor von Dorsday destacadas abaixo oferecem outro lado da relação entre

os dois personagens. Através delas podemos enxergar a condução direta e cínica da violência e da subjugação do outro. Ao investigar e situar as vulnerabilidades político-ideológicas que conduzem a personagem para uma situação de gozo com a sua submissão, o autor não deixa de situar claramente a violência pensada, cínica e estrategicamente oportunista, que, pelo menos neste momento, caracteriza o personagem von Dorsday. O *distanciamento* que a expressão “violência simbólica” ainda pode produzir – talvez pela própria dificuldade de sintetizar com tão poucas palavras tantas ambivalências – transforma-se em *proximidade* quando compreendemos a dialética entre a *cegueira* e *visão* que costura a narrativa do autor. Em *Senhorita Else*, a violência velada também é violência explícita; a violência psíquica é violência somática; a violência ideológica é violência material. A política deve assim ser observada na interface de diversas áreas do conhecimento, e se inscreve decididamente na análise do discurso político (ideologia). A ação política que não levar em conta o constante redescobrimto da profundidade desta questão muito provavelmente levará consigo todos os fantasmas do seu tempo para o futuro – para a novíssima encenação da farsa histórica, tal como referida por Marx no *Dezoito Brumário*.

Para Else, von Dorsday “*recita como um mau ator*”. Seus modos um pouco debochados soam de péssimo gosto. “*Por que fala assim? Que mau gosto! Isso se diz apenas no Burgtheater.*” A narradora situa seu “inimigo mortal” entre o cômico e o trágico; chama-o de “*velho sátiro*”. Ela se esforça para não acreditar no que está acontecendo. Em vários momentos Else parece brincar na hora errada, abrindo o flanco para a seriedade debochada de Dorsday. São muitas as referências da narradora à maneira como Dorsday se coloca. “*Ele fala como se eu fosse uma escrava. Vou lhe cuspir no rosto.*” Com um discurso altruísta e generoso, Dorsday aceita ajudar a família de Else em troca de um pequeno “pedido”: que possa vê-la nua por um quarto de hora. As falas destacadas abaixo, mesmo contemplando uma perspectiva inversa, coincidem com vários de nossos apontamentos. Dorsday diz que ela não precisa responder naquele momento, que deve pensar com calma, mas, também devido à urgência, sugere que o “negócio” fique para depois do jantar, no seu quarto, ou ainda, sob o ar livre e a luz das estrelas, numa clareira em meio aos “*maravilhosos bosques*” que ele descobriu dia desses em uma de suas caminhadas. O bosque aparece na literatura de Schnitzler como palco do horror e repete-se em diversas obras, sugerindo um mundo distante e estranho. Comentamos sobre o valor simbólico do bosque para o sonho de Albertine, em

Traumnovelle. Em *Senhorita Else*, o bosque é escolhido como palco da sua expiação e assédio. Destaca-se a caracterização do altruísmo e da cordialidade do senhor von Dorsday. Arthur Schnitzler foi um mestre na composição deste personagem autoritário e dourado em bons sentimentos. As falas de Dorsday que seguem abaixo são correspondentes ao mesmo percurso do fluxo de pensamentos de Else selecionado acima e encontram-se entre as mesmas páginas.

- Acalme-se, por favor, senhorita Else.

(...)

- O que aconteceu, de fato, senhorita Else, o que há na carta de sua mãe?

(...)

- Else, o que você tem? Você não quer sentar-se um pouco? Posso vestir-lhe o casaco? Está um pouco frio...

(...)

- Tenho por seu pai uma sincera amizade, por todos vocês.

(...)

- A senhorita quer dizer que de outro jeito não se poderia evitar a prisão?

(...)

- Hum! Isso é grave, muito grave. Este homem genial, tão bem dotado... e de quanto se trata, exatamente, senhorita Else?

(...)

- Não é assim tão ridícula, minha filha. (...) Pelo menos não tão ridícula quanto você pensa. Há de se fazer algo para se ganhar trinta mil florins.

(...)

- Oh! Eu posso imaginar, querida Else. (...) E já muitas vezes pensei comigo: que pena, que lástima, um homem tão genial...

(...)

- E se pelo menos se pudesse acreditar que com estes trinta mil florins a situação se arranjará de fato! A senhorita é bem inteligente: que significam estes trinta mil florins? Uma gota no deserto.

(...)

- A senhorita é uma pessoa comovedora e deliciosa. (...) De fato, uma pessoa deliciosa.

(...)

- Se as coisas não tivessem ido tão longe eu bem que gostaria de compartilhar do seu otimismo.

(...)

- Você não esperou a resposta, Else. Já por uma vez auxiliiei seu pai. Desculpe-me, Else, que tenha que lhe contar tal coisa...

(...)

- Contudo, tratava-se de uma soma ainda mais ridícula que essa e, nem por isso, alimentei esperanças de reavê-la, de modo que não haveria nenhum motivo para recusar-lhe minha ajuda desta vez. Especialmente quando uma jovem como você vem interceder pessoalmente.

(...)

- Portanto, Else, estou disposto a enviar os trinta mil florins ao Dr. Fiala, depois de amanhã, ao meio-dia, sob uma condição.

(...)

- Há uma hora atrás eu jamais pensaria, num caso destes, em lhe colocar tal condição. E, no entanto, vou colocá-la. Bem, Else, sou apenas um homem, e não é culpa minha se você é tão bonita.

(...)

- Talvez hoje ou amanhã eu lhe pedisse o mesmo, ainda que você não me solicitasse um milhão, perdão, trinta mil florins. Mas, evidentemente, em outras circunstâncias, você jamais me daria a oportunidade de conversarmos tanto tempo a sós.

(...)

- Você é uma mulher e, portanto, já deverá ter percebido há muito, *je vous désire!*

(...)

- Se você alguma vez precisar de um milhão, Else, embora eu não seja nenhum homem rico – poderemos pensar. Mas, agora, quero ser modesto, como você. Por esta vez não quero mais nada do que poder vê-la.

(...)

- Você me olha como se eu estivesse louco. Talvez esteja um pouco, porque de você escapa uma magia da qual você não pode avaliar a intensidade. Você precisa compreender que meu pedido de maneira nenhuma significa uma ofensa. Eu digo pedido, mesmo que ele se assemelhe a uma chantagem. Não sou nenhum chantagista, sou apenas um homem que conhecesse bastante a vida, e sabe, entre outras coisas, que tudo no mundo tem um preço e que alguém que dá seu dinheiro, quando poderia obter algo em troca, não passa de um idiota. E o que quero comprar, Else, por mais que o valha, em nada te empobrecerá pelo fato de vendê-lo. E eu lhe juro que este será um segredo que ficará entre nós, em nome de todos os encantos que você me revelará.

(...)

- Eu lhe juro, igualmente, que não abusarei da situação, respeitando estritamente os termos do nosso contrato. Peço-lhe apenas poder contemplar sua beleza, devotamente, por um quarto de hora. Meu quarto fica no mesmo andar que o seu, Else, número 65. Fácil de guardar. O jogador de tênis de que falamos hoje não tinha 65 cinco anos?

(...)

- Mas, se por algum motivo não lhe convier ir ao meu quarto, número 65, porponho-lhe um pequeno passeio depois do jantar. Há uma clareira no bosque, que descobri recentemente, a cinco minutos do hotel. Hoje fará uma linda noite de verão, quase tépida e as luzes das estrelas te vestirão magnificamente.

(...)

- Você não deveria responder imediatamente, Else. Reflita. Depois do jantar, você poderá me comunicar a sua decisão.

(...)

- Reflita com calma, talvez você perceba que não se trata de um simples negócio, o que estou lhe propondo.

(...)

- Talvez você perceba que o homem que lhe fala é alguém extremamente solitário e não muito feliz, e que talvez mereça alguma indulgência...²⁷⁶

²⁷⁶ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 27-37.

Diante de tal situação apenas um duelo poderia reconquistar a dignidade da jovem Else. *“Paul deveria desafiá-lo e matá-lo. Ou Rudi. Quem ele pensa que é?”* Dorsday recorre ao francês para expressar seu desejo por Else. *“Ele poderia ter dito o mesmo em alemão, o senhor visconde.”* Talvez por considerar a língua francesa mais apropriada (quer dizer, rebaixada o suficiente) para comunicar seus sentimentos perniciosos. Neste prisma, nunca conseguiria dizer o mesmo em alemão. A língua alemã ganha uma conotação de pureza e superioridade. Dorsday recorre ao francês para não sujar a boca (ou a língua) com os seus sentimentos.

As características altruístas e gentis parecem aumentar ainda mais o autoritarismo e o abuso do senhor von Dorsday. A manutenção de uma imagem educada, culta e cordial contrasta com seu modo autoritário, mas não o neutraliza. A ocultação da violência produz um efeito de duplicação da violência. Dorsday chama a chantagem de pedido, justificando-a em argumentos que naturalizam o abuso e manipulação do corpo do outro; especialmente de jovens mulheres. *“Você precisa compreender que meu pedido de maneira nenhuma significa uma ofensa. Eu digo pedido, mesmo que ele se assemelhe a uma chantagem. Não sou nenhum chantagista, sou apenas um homem que conhecesse bastante a vida (...).”* Dorsday legitima a violência pelo fato de ser homem e Else uma mulher: *“Você é uma mulher e, portanto, já deverá ter percebido há muito (...).”* A sua experiência de homem que conhece bem a vida lhe autoriza a invadir a intimidade jovem e feminina de Else. *“Há uma hora atrás eu jamais pensaria, num caso destes, em lhe colocar tal condição. E, no entanto, vou colocá-la. Bem, Else, sou apenas um homem, e não é culpa minha se você é tão bonita.”*

Durante a conversa, Dorsday se refere de modo exagerado à amizade que ele nutre pela família de Else, e sempre tratando seu pai como um homem genial, bem dotado e talentoso. A amizade envolve a violência com amor. Dorsday fala e age de forma invasiva e deliberativa, como um membro da família. Trata Else íntima e atenciosamente; chama-a de *“minha filha”*. O jogo de contrastes polariza toda a novela em torno de imagens ambivalentes e contraditórias que mudam de acordo com a conveniência dos personagens. Mas talvez estas imagens, na sua idealização e simplificação opostas, sejam mais complementares do que exatamente antagônicas. A imagem do pai talentoso e genial joga com o escroque, viciado em bacará e na bolsa de

valores. Assim, enquanto Dorsday repete tantas vezes as habilidades e qualidades do pai de Else, é possível ouvir, por negação, todas suas deficiências e características pejorativas. Dorsday se aproveita da situação de fragilidade de Else de forma premeditada. “*Ele parece saber do que se trata.*”

Os valores simbólicos como idade, altura, modos, roupas, objetos, postura, para citar alguns exemplos, atravessam as relações de poder entre os personagens de *Senhorita Else*, não como expressões políticas absolutas e determinadas, mas como veículos condutores da violência e da disputa. Else está sentada no banco e imagina se pondo de joelhos, suplicando, enquanto Dorsday, em pé, com o seu pé sobre banco, e sua gravata colorida, fica grandioso e tremendo, como se fosse cair sobre ela, talvez como o próprio *Cimone*. A juventude de Else, que antes significava força esportista diante da idade do senhor von Dorsday e sua impossibilidade de jogar de tênis, também se transforma em fraqueza e vulnerabilidade. O sueco de sessenta e cinco anos que jogava todos os dias re-aparece como o número do quarto de von Dorsday. “*Meu quarto fica no mesmo andar que o seu, Else, número 65. Fácil de guardar. O jogador de tênis de que falamos hoje não tinha 65 cinco anos?*” A incrível saúde (como poder) do sueco de sessenta e cinco anos é re-direcionada para Dorsday pela sua chantagem. A maneira como estes pequenos detalhes amarram a novela revelam a habilidade do autor em capturar o anacronismo do fluxo da ideologia.

4. Trinta mil bonecas

A conversa com o senhor von Dorsday marca uma virada definitiva no monólogo de pensamentos de Else. A narrativa fica ainda mais dinâmica, pulando entre diversos assuntos, perdida entre os mesmos e os novos problemas. Os pensamentos da narradora se assemelham ao sonho e ao delírio. Else perde a hora pelos arredores do hotel e acaba dormindo sentada à beira do bosque. Seu fluxo de pensamentos vai se tornando extremamente revelador e cheio de simbolismos. A narradora pensa sobre sua condição, sua vida e seus sonhos de uma forma bem mais solta do que antes. Ela sente-se abandonada e se entrega cada vez mais ao absurdo da sua existência. Tudo parece estar perdido para ela. E talvez por isso, como se já não houvesse mais orgulho ou vaidade suficiente para ocultar de si mesma todas as rejeições que a destroem por

dentro, Else parece não exercer mais resistência ao enfrentamento de sua terrível realidade; ela fala abertamente sobre tudo e toca em lugares que antes não ousava tocar. Else está desarmada, perdeu suas defesas; e meio sem perceber começa a chorar. Assim ela fala sobre os fantasmas que assombram sua consciência: Bertha, Fred, Paul, Cissy, mamãe, papai, von Dorsday, Rudi, os trinta mil florins, a marquesa italiana, a pobre governanta, a senhora Winawer, e mais todos os outros, reais ou imaginados. “*O crepúsculo encara-me fixamente pela janela. Como um fantasma. Como centenas de fantasmas. Eles vêm dos campos que tanto amo.*” Assim ela fala como todos lhe abandonaram à morte.

A transição do pensamento para o sonho acontece de modo tão sutil que não percebemos quando começa. A personagem está meio dormindo e meio acordada. A narrativa perde a dimensão do tempo: como uma fissura no fluxo da consciência. Else sonha com a morte. De seu caixão, rodeado de velas compridas, ela vê sua mãe cochichando com o senhor von Dorsday, mas nada consegue fazer ou falar, como se estivesse em coma. Quando desperta de seu sonho, Else percebe-se ainda sentada à beira do bosque. O jantar já havia sido servido; nada mais podia ser feito. Else está confusa e cada vez mais isolada dentro de si mesma. E assim seguirá gradativamente até a sua morte. Abaixo selecionamos alguns de seus pensamentos e destacamos o momento em que ela começa a sonhar. O fluxo de pensamentos de Else parece uma gangorra e joga ela de um lado para o outro em seus argumentos.

Ainda falta algum tempo para o jantar. Vou passear um pouco e pensar com calma a respeito. (...) Aquele senhor à beira do bosque, parece me apreciar, sem dúvida. “Ah! Meu senhor, nua eu sou ainda mais bonita, e isso custa uma ninharia, trinta mil florins. Se o senhor quiser trazer os seus amigos, ainda ficará mais barato. Espero que o senhor tenha amigos bonitos, mais jovens e mais bonitos que o senhor von Dorsday.

(...)

Para quem terei que me despir da próxima vez? Ou será mais prático continuar com o senhor von Dorsday? Sua atual amante não é especialmente distinta, “cá entre nós”. Ele me preferiria seguramente. Mas não é tão claro assim que eu seja mais distinta. Não se faça de tão importante. Eu posso contar algumas estórias da senhorita, um determinado sonho, por exemplo, que você já teve três vezes e que nem à sua amiga Bertha você ousou contar. E ela entende da coisa... (...) Eu sou assim, assim mesmo. Uma desavergonhada. Todos percebem isso. Também Paul. Claro, ele é ginecologista. O tenente da marinha também notou e o pintor também. Somente Fred, aquele bobo, não percebe

nada. Por isso que ele me ama. Mas justamente para ele é que eu não gostaria de me despir. Nunca! Não teria nenhum prazer. Teria vergonha.

(...)

Não, não vou me vender. Nunca. Nunca irei me vender: posso me entregar. Caso encontre o homem certo, posso me entregar. Mas vender-me, nunca. Uma licenciada, eu posso ser, não uma puta. O senhor calculou mal, senhor von Dorsday. E papai também. Ele também calculou mal, ele deveria ter previsto isso, pois ele conhece os homens. Ele conhece o senhor von Dorsday. Não faz nada de graça. Senão, ele teria telegrafado ou vindo pessoalmente. Mas assim era mais prático, e mais seguro, não, papai? Quando se tem uma filha bonita, por que ir passear na cadeia? E mamãe, estúpida como é, senta-se à mesa e escreve a carta. Papai não ousou fazê-lo. Eu o teria percebido de imediato. Mas vocês não se sairão bem. Você superestimou o meu amor filial, calculando que eu preferiria qualquer vilania a ter que fazê-lo suportar as conseqüências de sua leviandade criminosa.

(...)

Ele é bom, apenas é leviano. A paixão pelo jogo foi o que o perdeu. Ele é impotente para abandoná-lo, é uma espécie de loucura. Talvez o absolvam, por ser louco. Seguramente ele não premeditou a carta. Talvez sequer lhe tenha ocorrido que Dorsday podia aproveitar a oportunidade para me exigir uma baixa desta. Ele era um bom amigo da família e já havia emprestado oito mil florins uma vez. Como imaginar isso de alguém? Antes de permitir que mamãe escrevesse a carta, certamente papai tentou todo o possível. (...) Mas todos o deixaram na mão. Todos os chamados amigos. E assim Dorsday é a sua última esperança. E, se o dinheiro não vier, ele se mata. Sem dúvida, ele se mata. (...) E agora ele está sentado com mamãe, no mesmo quarto onde se enforcará, depois de amanhã, fumando um Havana.

(...)

Onde estou indo? O que há comigo? Já está quase totalmente escuro. Belo e calmo. Ninguém em volta. Todos já estão jantando. Telepatia? Não, não se trata de telepatia. Há pouco ouvi o gongo. “Onde está Else?” pensará Paul. Minha ausência será percebida na hora em que servirem a entrada. Irão me procurar no quarto. O que há com Else? Ela normalmente é tão pontual... também os dois senhores da janela irão se perguntar: “Onde está a bela jovem de cabelos loiros-arruivados?” E o senhor von Dorsday sentirá medo. Ele deve ser covarde. Acalme-se, senhor von Dorsday, nada de mal vai lhe acontecer. Eu o desprezo absolutamente. Se eu quisesse, amanhã o senhor seria um homem morto. Estou convencida que Paul o desafiaria para um duelo, caso eu lhe contasse a história. Eu lhe concedo a vida, senhor von Dorsday.

(...)

O bosque atrás de mim, tão silencioso. É agradável sentar à beira do bosque. O hotel tão longe, assim, de longe, parece encantado. E que salafrários estão lá dentro! Não, homens, pobres homens, que me dão pena. Também tenho pena da marquesa, não sei por que, e da senhora Winawer, e da governanta da filha da Cissy. Ela não se senta com os hóspedes, já comeu antes com Fritze.

(...)

Todos estão intranqüilos por mim, certamente. Porém, eu não tenho medo. Estou em Martino di Castrozza, sentada sobre um banco à beira do bosque, o ar parece champanha e acho que estou chorando. Por que estou chorando? Não há nenhuma razão para chorar. Estou nervosa. Tenho que me

controlar. Não posso ficar desse jeito, mas não é desagradável chorar. Chorar sempre me fez bem. (...) Quem vai chorar quando eu morrer? Como seria bom estar morta. Em câmara ardente, no salão, as velas acesas. Velas compridas. Doze longas velas. Embaixo, o carro fúnebre já esperando. Algumas pessoas paradas diante da porta principal. “Que idade ela tinha? Penas dezenove. Somente dezenove anos? Imagine, seu pai está na cadeia. Por que ela se matou? Um amor infeliz, foi seduzida por alguém. Ora, que idéia... certamente estava grávida. Não, ela caiu do Cimone. Um acidente. Bom dia senhor von Dorsday, o senhor vem render as suas últimas homenagens à pequena Else? (Por que esta senhora idosa diz “a pequena Else”?) Naturalmente, vou prestar-lhe minhas últimas homenagens, já que fui o causador da sua primeira desonra... mas valeu a pena, madame Winawer, nunca tinha visto um corpo tão lindo. Custou-me apenas trinta milhões. Um Rubens vale três vezes mais. Ela se envenenou com haxixe. Queria apenas ter belas visões, mas não despertou mais. Por que o senhor von Dorsday tem um monóculo vermelho? Para quem ele está acenando com um lenço? Mamãe desce da escada e beija-lhe a mão. Que horror! Cochicham entre si e não posso ouvir nada, pois estou no caixão. A coroa de violetas na minha frente é de Paul. As fitas caem até o chão. Ninguém ousa entrar no aposento. Prefiro levantar-me e olhar pela janela. Que lago azul, imenso! Centenas de barcos de velas amarelas. As ondas cintilam... tanto sol! Regatas. Os homens de traje esporte, as mulheres de roupa de banho. É uma indecência. Imaginam que eu estou nua. Estúpidos. Visto negro, porque estou morta. Vou lhes provar isso. Deito-me novamente no caixão. Onde estão? Foram embora. (...) Irei a pé ao cemitério, assim mamãe não gastará no enterro. Precisamos agora economizar. Ando tão rápido que ninguém consegue me seguir. (...) Os oficiais da marinha estão perfilados. “Bom dia, senhores, abra a porta, senhor El Matador. O senhor não está me reconhecendo? Sou a morta... não é necessário, portanto, beijar-me a mão... Onde fica minha sepultura? Ela também foi roubada? Graças a Deus, não é o cemitério. É o parque de Mentone. Papai vai ficar feliz de saber que eu não estou sepultada. Não tenho medo de cobras desde que não me mordam o pé. Ai!

O que houve? Onde estou? Dormi? Sim, dormi. Devo inclusive ter sonhado. Meus pés estão gelados. Principalmente o pé direito. Por quê? Há um pequeno furo no tornozelo da meia. Por que ainda estou no bosque? O jantar já deve ter acabado há muito. O “dinner”.²⁷⁷

Else sonha com a morte e quer saber como as pessoas receberiam a notícia do seu fim. Ela sente-se sozinha e rejeitada; quer chamar atenção. “*Quem vai chorar quando eu morrer?*” A mãe de Else desce as escadas e beija a mão do senhor von Dorsday que lhe acenava com um lenço. Doze velas compridas cercam o seu caixão. Morta, ninguém precisa beijar sua mão. Else não gosta quando os homens beijam-lhe a mão. Não precisa beijar minha mão, senhor D. Juan, quer dizer, El Matador. “*Quando se tem uma filha bonita, por que ir passear na cadeia?*” Ela também fala com cruel realismo sobre sua condição. São muitas as formas idealizadas de expressar seus

²⁷⁷ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 37-44.

sentimentos. O idealismo de Else vai sendo violentamente contrastado com uma sórdida clareza da sua situação. E quanto mais ela parece enxergar mais ela busca a fuga e o sonho. Else sonha com diversas formas de morte: por um amor infeliz, por estar grávida, por um acidente no Cimone, pela overdose de haxixe em busca de belas visões, e talvez a expectativa de cada uma dessas mortes se reencontrem na sua morte verdadeira. Ela pergunta-se quando vão sentir sua falta no jantar; provavelmente na entrada. Roubaram-lhe a sepultura: não há espaço no cemitério para uma prostituta suicida. Ela vai ser enterrada na praça, em Mentone, onde passou férias com sua família há muitos anos atrás, quando estavam em uma situação melhor. Mas ela não tem medo de cobras, “*desde que não lhe mordam o pé*”. Durante o sonho, Else vai sozinha ao cemitério para economizar. “*Assim mamãe não gastará no enterro.*” O suicídio de Else guarda a ação última do sujeito contra o mundo, mas também é ação última do mundo contra o sujeito. O monóculo do senhor von Dorsday ficou vermelho; cor do sofrimento. Já não são mais trinta mil florins, mas trinta milhões. A mãe de Else beija a mão de Dorsday como um bom partido. Eles cochicham como se fossem íntimos e negociam a sua “primeira desonra”. O monóculo balança, crava no decote, penetra; fica vermelho.

De longe, o hotel parece encantado, mas está cheio de salafrários, cheio de pessoas oportunistas que ela sente pena. Else fica dividida entre a violência e o prazer. Seu realismo explica a violência; seu idealismo dá asas ao amor. Um parece encontrar-se no outro, numa dança macabra entre o amor e morte. Else imagina uma situação onde a violência aparece de forma explícita e ela reconhece a infeliz responsabilidade das pessoas que ama na condução da sua morte, mas depois ela imagina a mesma cena de novo, contada de outra maneira, onde a violência aparece de forma indeterminada, dissolvida pela mão visível da fatalidade dos acontecimentos. Else condena o mundo a sua volta, mas também o perdoa e o aceita. A gangorra de seus pensamentos pode ser observada na maneira como ela se refere ao seu pai, por exemplo. Else sustenta sua virgindade como valor diante da amiga Bertha, mas o oficial da marinha notou que ela é uma desavergonhada e Paul também. “*Claro, ele é ginecologista.*” No seu velório, os oficiais na marinha estão perfilados esperando o enterro. A pureza repete-se na desvergonha. “*Minha voz é envolvente. Sou uma putinha.*”²⁷⁸ O culto da virgindade e castidade fala diretamente à prostituição; são dois lados da mesma moeda. Por isso Else

²⁷⁸ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 51.

sente vergonha da decência de Fred. E assim segue com todas as imagens que atravessam o fluxo de pensamentos da narradora.

Mesmo beirando o delírio, Else sempre está preocupada com seus pertences. Cria um testamento imaginário. Teme que roubem as coisas de seu quarto. Sempre se pergunta se deve fechar ou não a porta, embora estejam em um luxuoso hotel, onde aparentemente não há roubos. O hotel iluminado parece um palácio encantado. Tudo é grandioso e assustador, como o *Cimone*. Ainda sentada à beira do bosque, Else fala sobre seu desejo de ser artista pouco estimulado pelos seus pais. Ela fala sobre a sua educação para ser escrava. Imagina o seu cadáver nu e lega em seu testamento o direito à contemplação de seu belo corpo ao senhor von Dorsday. A raquete de tênis, e a sua modernidade esportista, Else deixa para Cissy, porque ela se considera uma pessoa desprendida e pouco competitiva, mesmo que isso queria dizer justamente o contrário. Seja como for, Else não quer mais jogar. Para Fred, ela deixa o diário que escreveu aos dezessete anos – depois ela não escreveu mais –, como um compilado de romantismo adolescente para o bom proveito do seu amor e da sua “decência”. Para a amiga Bertha, o vestido preto de noite poderá ainda lhe ser útil. Para Paul, um beijo de seus lábios pálidos. Para a governanta, ela ainda deixa uns francos que trouxe da suíça, porque tem bom coração. Os pensamentos de Else seguem bastante reveladores, mas ganham uma tristeza e melancolia diferente. Por trás de cada abandono e de cada uma de suas “heranças”, parece haver um desejo de ser reconhecida e aceita, ou um medo de ser rejeitada. Else quer saber como as pessoas reagirão com sua morte; se pelo menos nesta hora haveria alguma palavra de amor. *“Estou curiosa para saber como Cissy reagirá. Pena que não poderei saber. Não poderei saber mais nada. Ou talvez, até ser enterrada a pessoa perceba tudo?”*²⁷⁹

Else pensa a sua condição burguesa e acredita não ter sido feita para esta vida. A experiência de desencanto da personagem parece não caber em seus pensamentos. Ela idealiza uma vida sem preocupações, onde escolhe a dedos os homens que deseja. *“E para que, afinal, estou no mundo?”* Os pensamentos de Else amarram e revolvem a narrativa desde os aspectos aparentemente mais irrelevantes. Não é possível dar conta

²⁷⁹ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 49.

de tudo. Abaixo podemos perceber como o fluxo da personagem questiona o mundo a sua volta e ao mesmo tempo se entrega ao próprio isolamento.

O senhor von Doorsday espera. Não quero vê-lo. (...) Não quero mais ver ninguém. Não quero voltar para o hotel, nem para casa, nem para Viena, para ninguém, ninguém, nem papai, nem mamãe, nem Rudi e nem Fred, nem Bertha e nem tia Irene. (...) Se pudesse fazer uma mágica, queria ir para o lugar mais longe do mundo. Era um barco lindo, no Mediterrâneo, mas não sozinha. Com Paul, por exemplo. Isso seria ótimo. Ou poderia morar em uma vila à beira mar... Nós nos deitaríamos nos degraus de mármore, que desceriam até a água, ele me prenderia fortemente em seus braços e me morderia os lábios, como Albert fez, há dois anos atrás, junto ao piano, aquele cara insolente. Gostaria de me estender sobre o mármore e esperar. E finalmente chegaria um, ou vários homens e eu poderia escolher, e os demais rejeitados se precipitariam ao mar, desesperados. Ou teriam que ser pacientes e esperar o dia seguinte. Isso é que seria uma vida deliciosa... Senão, pra que tenho estes ombros soberbos e lindas pernas esguias? E para que, afinal, estou no mundo? E seria muito bem feito para todos aqueles que me educaram exatamente para que eu me vendesse. Evidentemente, por isso, não puderam admitir a idéia de que eu quisesse ser artista. Me ridicularizaram. Mas achariam ótimo se eu tivesse me casado com o diretor Wilomitzser, no ano passado, que já tem quase cinquenta anos. Não disseram nada a respeito. Papai, sem dúvida, não teve coragem. Mas mamãe fez insinuações bem claras neste sentido.

(...)

O hotel é imenso, como um palácio encantado, totalmente iluminado. Tudo é tão grande. As montanhas também. É um pouco assustador. Elas nunca estiveram tão negras. A lua ainda não apareceu. Ela só virá para o grande espetáculo, quando o senhor von Dorsday fará sua escrava dançar nua no bosque. Mas o que o senhor von Dorsday quer de mim? Ora, vamos senhorita Else, qual é o problema? Você estava disposta a fugir e tornar-se amante de homens desconhecidos, um após o outro, e agora vacila frente a essa bagatela que o senhor von Dorsday lhe solicita? Você está disposta a vender-se por um colar de pérolas, por belos vestidos, por uma vila no mar. E a vida do seu pai, não tem o mesmo valor para você? Seria justamente o começo certo. Seria igualmente uma boa justificativa para o resto.

(...)

Você é que fizeram de mim o que sou hoje. Todos foram culpados, não somente papai e mamãe. Rudi também seria culpado e Fred também. Todos, absolutamente todos, já que ninguém ocupou-se de mim.

(...)

Um pouco de ternura, porque se é bonita, um pouco de preocupação, quando se tem febre, mandam-me á escola, aprendo piano e francês em casa e no verão mandam-me para o campo, e no aniversário ganho presentes, e na mesa, conversar-se sobre qualquer assunto. Mas alguém se preocupou em saber o que se passa comigo, as angústias que sinto? Às vezes um olhar do papai parecia perceber algo, mas era fugidíio. Logo vinha o trabalho, as preocupações e o jogo na bolsa, e provavelmente algum caso extremamente sigiloso (“cá entre nós, não muito distinto”) e novamente eu estava só. E agora, papai, o que você faria se eu não estivesse aqui?

(...)

É horrível ter que entrar, ver as pessoas, o senhor von Dorsday, a tia, a Cissy. Estava bem melhor lá no banco da floresta.

(...)

Se pelo menos fosse outro, qualquer outro. Qualquer um poderia ter essa noite tudo de mim, menos Dorsday. E justamente ele! Justamente! Seus olhos vão se cravar em mim, me perfurar. Ele me olhará com seu monóculo e sorrirá.

(...)

Fred é o senhor Frederich Wenkheim, aliás, o único homem decente que eu conheci em minha vida. O único que eu poderia ter amado se ele não fosse justamente tão decente. Sim, eu sou um ser depravado. Não fui feita para uma existência burguesa e também não tenho talento para ser uma artista. De qualquer forma o melhor que poderia acontecer a minha família é que ela se extinguisse. Algum mal também ocorrerá a Rudi. (...) Na nossa família é sempre assim. E o irmão mais moço de papai, que se suicidou aos quinze anos? Ninguém sabe por quê? Não o conheci. Deixe-me mostrar-lhe sua foto, senhor von Dorsday. Está no álbum de família, dizem que pareço com ele. Comigo será igual. Por sua causa, evidentemente, que não. Eu não lhe concederei tal honra. Com dezenove ou vinte e um anos, para mim dá no mesmo. Ou devo tornar-me governanta, ou telefonista, ou casar-me com o senhor Wilomitzer ou ser sustentada pelo senhor?

(...)

Mas deixarei uma carta com minhas últimas disposições: o senhor von Dorsday terá o direito de ver meu cadáver. Meu belo cadáver, nu, de jovem bonita. Assim o senhor não poderá se queixar de ter sido trapaceado por mim. O senhor receberá algo pelo seu dinheiro. Não consta no nosso contrato que eu precise ainda estar viva. (...) Lego, portanto, a vista do meu cadáver ao marchand Dorsday, e ao senhor Fred Winkheim o meu diário de dezessete anos – depois não continuei – e à governanta de Cissy lego as cinco moedas de vinte francos que trouxe há anos da Suíça. Estas estão na escrivania, junto com as cartas. Para Bertha deixo o meu vestido preto de noite. Os meus livros, deixo para Ágata. Ao meu primo Paul, lego-lhe um beijo de meus lábios pálidos. A Cissy deixarei minha raquete, já que sou uma pessoa desprendida.²⁸⁰

Voltando para o hotel, Else quer desaparecer e não ver mais ninguém. O primo lhe procura apreensivo e ela disfarça o seu sofrimento. “*Você nunca viu uma mulher com dor de cabeça?*”²⁸¹ A dor de cabeça foi jargão comum das mulheres contra a imposição masculina. Passando pela entrada do hotel, o porteiro lhe entrega mais uma carta expressa, que acabou de chegar de Viena. Com frases curtas e diretas, a carta reitera o pedido, mas agora dizendo que não se trata mais de trinta mil florins, e sim cinqüenta. “*Endereço permanece Fiala.*” A partir de então, o Veronal entra de forma decisiva no fluxo da narradora. Ela brinca e trata com carinho o seu pó. Imagina outra morte mais verdadeira do que a sonhada e um mundo onde não haveria mais sofrimento.

²⁸⁰ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 45-49.

²⁸¹ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 51.

“A qualquer momento posso encontrar-me do outro lado, onde não existem tias, Dorsday e pais que desviam dinheiro de órfãos.”²⁸² Com o Veronal o sofrimento cessaria para sempre. Assim, Else volta para o seu quarto para se preparar para o grande espetáculo. Por cinquenta mil florins ela precisaria oferecer algo mais. Antes mesmo que sua tia ou o primo voltassem a procurá-la, ela inicia seu ritual de morte. Prepara um copo d’água com várias doses do fármaco. Deixa-o ao lado da cabeceira, mas teme que a camareira possa eventualmente tomá-lo. Escreve, então, “remédio” em um papelzinho, e deixa embaixo do copo, para não criar confusão, porque tem “*bom coração*”. Else despe o vestido preto e seduz-se com a própria beleza refletida no espelho. “*Sou tão bonita, linda! Contemple-me, noite, contemplem-me, montanhas. Céu, contemple-me, vejam como sou bonita. Mas vocês são cegos.*”²⁸³ Else veste uma casaca enorme até os pés, inteiramente nua por baixo, e mesmo sem meias, e também sem o furo perto do tornozelo, mas agora assumindo o furo total do corpo desnudo, da sua existência feminina, ela volta ao *hall* do hotel em busca de seu carrasco para o grande espetáculo. Não seria mais apenas o senhor von Dorsday, mas todos os salafrários e faunos com cabeças romanas e óculos com aros de ouro que fariam a sua escrava dançar nua no bosque. “*Farei a coleta. Passarei um chapéu. Por que só o senhor von Dorsday tem que pagar? Isso não é justo. Cada um segundo suas posses. Quanto Paul porá no chapéu? E o senhor de óculos de aro de ouro?*”²⁸⁴

E aí vem o Veronal. Não, para quê? Por que morrer? Nem pensar. Alegria, alegria, a vida está apenas começando. Vocês ficarão felizes. Vocês terão condições de se orgulhar da sua “filhinha”.

(...)

Graças a Deus que tenho o pó. É minha única salvação. Onde está? Que Deus me proteja, será que me roubaram? Não, aqui está! Na caixa, estão todos dentro? Estão: um, dois, três, quatro, cinco, seis. Quero somente olhar meu querido pó. Isso não significa nenhuma decisão tomada. Também posso pô-lo no copo, não quer dizer nada. Um, dois – evidentemente não vou me matar. Nem penso seriamente nisso. Três, quatro, cinco, com isso ninguém morre. Seria terrível se não tivesse o Veronal. Teria que me jogar da janela e não teria coragem. Mas com o Veronal a gente dorme lentamente e não acorda mais, sem tortura, sem dor. A gente deita, toma-o de uma só vez, sonha, e fim de caso. Anteontem eu tomei um pacotinho de pó, e outro dia dois.

(...)

A antiga Else já morreu. Claro que estou morta. Para isso não precisei do Veronal. Jogo-o fora? A camareira poderia bebê-lo por descuido. Deixarei um

²⁸² Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 55.

²⁸³ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 55.

²⁸⁴ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 57.

papel ao lado escrito: veneno, não, melhor, remédio, assim não há perigo. Tenho um bom coração.²⁸⁵

A coragem e força de Else falam mais de seu medo e sua vulnerabilidade. Else sente-se indiferente com a morte, como se já estivesse morrido e assim caminha pelo hotel corajosamente, procurando pelo senhor von Dorsday. “*Nua, inteiramente nua. Cissy me invejará profundamente. E outras tantas também, que não têm coragem, mas bem que gostariam. Mirem-se no meu exemplo. Eu, a virgem, tenho coragem.*”²⁸⁶ As pessoas olham estranho para a bela jovem que caminha sem meias, metida dentro do casacão. “*Vagueio no hall como um morcego.*”²⁸⁷ No caminho, encontra tia Emma, que parece particularmente preocupada, ou particularmente envergonha pela sobrinha e sua “*palidez cadavérica*”²⁸⁸. “*Ela me examina de alto a baixo. Será que está notando algo? Tenho que manter a calma, senão papai estará perdido.*”²⁸⁹ Mais algumas palavras habilidosas ou displicentes: o importante era livrar-se logo da tia e seguir o seu destino. Else pensa várias vezes em desistir, mas já não há mais o que desistir. “*Não sinto mais pena de papai. Não tenho mais pena de ninguém. Nem de mim. Meu coração está morto. Acho que ele não está batendo mais. Será que já tomei o Veronal?*”²⁹⁰ Os acordes do piano da sala de música parecem chamá-la pelos corredores, atravessando a sala de jantar e o salão de jogos. A música parece seduzi-la. Else excita-se com o fato de estar nua debaixo do casacão. “*Não estou louca, de jeito nenhum. Apenas excitada.*”²⁹¹ Ela se coloca no lugar da pianista; talvez pelo seu sonho em ser artista ou ser uma moça livre e independente. “*Schumann? É, “O Carnaval”... Uma vez já toquei. Ela toca bem. (...) Por que ela? Talvez seja um homem.*”²⁹² A música e o carnaval completam o mundo metamórfico de Arthur Schnitzler. As partituras musicais entrecortam o texto escrito, quase como se fosse possível ouvi-la. É uma valsa; a dança do Império. Para conseguir ver quem está dentro do salão de jogos, Else tem que ficar na ponta dos pés, como se estivesse escondida ou fosse uma criança: não pode fazer parte daquele clube reservado para homens e adultos. “*Cortina verde na porta. Não se vê nada. Fico na*

²⁸⁵ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 53-56.

²⁸⁶ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 55.

²⁸⁷ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 60.

²⁸⁸ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 61.

²⁸⁹ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 62.

²⁹⁰ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 60.

²⁹¹ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 56.

²⁹² Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 63.

ponta dos pés para olhar. Uma partida de whist. Toda a noite estes homens jogam.”²⁹³

Seguindo a melodia do carnaval, Else caminha até a sala de música, onde encontra Dorsday ao lado do piano.

O senhor me olha como se eu fosse sua escrava. Não sou sua escrava. Cinquenta mil! Mantemos nosso trato, senhor von Dorsday. Estou pronta. Aqui estou. (...) Seus olhos me dizem: “Eu quero vê-la nua...”

(...)

Arrepios deliciosos percorrem o meu corpo. Como é agradável estar nua...²⁹⁴

Em meio a todos os hóspedes, Else solta o casacão, exibindo o corpo nu. “*Dorsday arregala os olhos.*”²⁹⁵ Else começa a rir, sente prazer e o vento frio nas costas, todos estão olhando e ela desmaia no salão. Logo chegam o primo Paul e a tia Emma. Os hóspedes a cercam. O gerente do hotel traz uma maca; ano passado ele carregou dois de uma só vez que haviam se acidentado escalando pelas *Dolomitas*. Else é uma alpinista voraz, uma jovem esportista, e sente-se como se estivesse voando. Levam-na para o quarto. Mesmo desmaiada os pensamentos de Else continuam funcionando a todo vapor. Ela não consegue se mexer; está paralisada, mas compreende o que está acontecendo; consegue ouvir as vozes de todo mundo. A tia Emma está arrependida de ter convidado Else para o hotel e sugere que na volta para Viena procurem logo uma enfermeira ou uma casa de saúde, para que ela não apronte mais nenhum inconveniente. Cissy acha que tudo não passa de brincadeira para chamar atenção de Paul e ter os seus cuidados médicos. Cissy continua invejosa e competitiva com Else. Os pensamentos da narradora continuam, mas ela não consegue reagir; como se estivesse em coma. O copo de Veronal está ao seu lado na cabeceira. Seria preciso apenas um gole, esticar o braço e tomá-lo de uma só vez. Seria a sua eterna liberdade. Ela não tem mais poder sobre o corpo. “*Naturalmente, Paul, escuto-o. Ouço tudo. Mas isso não lhe interessa. É bom estar desmaiada. Façam o que quiserem.*”²⁹⁶ Else parece querer que os outros manipulem o seu corpo à vontade. Ela repousa no quarto, desmaiada, agora debaixo de um cobertor. O primo Paul e Dona Cissy a acompanham em seu aposento. Eles conversam de modo íntimo, como amantes. Tudo parece ficar terrivelmente claro para a narradora. A porta abre e o senhor von Dorsday quer saber

²⁹³ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 62.

²⁹⁴ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 64.

²⁹⁵ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 64.

²⁹⁶ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 69.

notícias de como está a jovem. Ele conversa na porta com Paul e Else se desespera. “*Dorsday! Dorsday! Como ele ousa? As bestas estão soltas. Onde estão? Ouço-os cochichar junto à porta. Paul e Dorsday. Cissy está diante do espelho. O que ela faz aí. O espelho é meu. Minha imagem ainda está lá.*”²⁹⁷ Assim, quando todos não estão vendo, ela estica o braço e toma de uma só vez o copo de Veronal que estava na cabeceira. Agora tudo estaria acabado.

À medida que o veneno vai fazendo efeito, Else se arrepende de tê-lo tomado. Lembra do pai na prisão, a roupa de presidiário, e que Dorsday não havia mandado ainda o dinheiro. Ela pede socorro, mas ninguém consegue ouvi-la. O suicídio de Else se confunde com assassinato. “*Todos são uns assassinos. Dorsday, Cissy e Paul. Fred também é um assassino e mamãe, uma assassina. Todos me mataram e fingem não saber de nada. Ela mesma se matou, é o que dirão. Vocês me mataram, todos vocês!*”²⁹⁸ O fluxo de pensamentos da personagem vai se transformando novamente em sonho à medida em que ela vai morrendo e o veneno formigando suas veias.

Cissy, Cissy, o que eu lhe fiz para você ser tão má comigo? Fique com seu Paul, mas não me deixe morrer. Sou ainda tão jovem... Mamãe sofrerá muito. Quero ainda escalar montanhas, quero ainda dançar. Quero ainda me casar. Ainda quero viajar. Amanhã faremos uma excursão pelo Cimone. (...) “Endereço permanece Fiala”, não se esqueça. Com apenas cinquenta mil, tudo estará acertado. Lá estão eles, marchando e cantando, com trajes de presidiário. Olha os portões, El Matador! Isso não passa de um sonho. Lá vai Fred com a moça de voz rouca e o piano encontra-se ao ar livre. O afinador de pianos mora na rua Barterstein, mamãe! Por que você não escreveu para ele, querida? Você sempre esquece tudo. Você tem que treinar mais as escalas. Uma jovem de treze anos tem que ser mais aplicada. Rudi foi ao baile de fantasias e só voltou para casa às oito horas da manhã. O que você me trouxe papai, trinta mil bonecas? Vou precisar de uma casa só para elas. Mas você pode passear no jardim ou ir ao baile de fantasia com Rudi. Salve, Else! Ah! Bertha! Você já voltou de Nápoles? Sim, da Sicília... Permita-me que lhe apresente meu marido, Else... Encantada, meu senhor.

(...)

O que há? Um coro? Um órgão também? Canto junto. Que música é essa? Todos cantam. Os prados e também as montanhas e as estrelas. Nunca ouvi nada tão lindo. Nem vi uma noite assim, tão clara. Dê-me a mão, papai. Vamos voar juntos. O bosque é tão lindo quando se pode voar. Não me beije a mão, sou sua filha, papai.

- Else! Else!

²⁹⁷ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 71.

²⁹⁸ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 72.

Eles estão gritando de tão longe! O que querem? Não me acordem. Estou dormindo tão bem... Amanhã cedo... Sonhando e voando. Voando... voando... voando... dormindo e sonhando... e voando... não me acordem... amanhã cedo...

- El...

Voando... sonhando... dormindo... son... son... voa...²⁹⁹

O piano está ao ar livre, mas Else tem que treinar mais as escalas e ser uma moça mais aplicada. Bertha casou-se com um siciliano e Fred segue com sua mulher a vida que ela não seguiria. Else pode passear no jardim ou ir ao baile de fantasias com Rudi, ou cuidar de suas trinta mil bonecas. Todos dançam e cantam com os trajes de presidiário. “*Por que vocês me deixaram correndo sozinha pelo deserto?*”³⁰⁰ Ainda antes de morrer a personagem parece regredir para momentos de sua infância, como antes, na ponta dos pés, espiando o clube dos homens que jogam na bolsa, quer dizer, whist. Ela quer fazer parte, mas está fora. “*Há! há! Paul, por que você está sentado na girafa do carrossel?*”³⁰¹ Como uma menina de treze anos; ou como durante o seu sonho, à beira do bosque: “*Por que esta senhora idosa diz ‘pequena Else’?*” Eles não vão se decepcionar com a sua “filhinha”; e o senhor von Dorsday não seria o responsável pela sua morte: ela não daria a ele toda esta importância. “*Com dezenove ou vinte e um anos, para mim dá no mesmo.*”

E embora a palavra “von” não tenha exatamente se extinguido, como mandava o texto republicano de 1919 – seguindo ainda no uso cotidiano e nas posses de terra como expressões de superioridade, poder e mando –, as regalias formalmente cessaram; todos seriam “iguais” perante a lei. É comum as pessoas referirem-se a Arthur Schnitzler como um escritor de um mundo, em todos os sentidos, anterior à Primeira Guerra Mundial. Será? E mesmo que outras formas menos diretas de deslocamento da preposição aristocrática tenham aparecido – como nos títulos militares e nas universidades, no fascínio pela farda e pelas medalhas científicas, ou todas outras formas de hierarquização social que conduzem ao sentimento de superioridade, como jóias, carros, dinheiro, etc –, um modo com certeza mais entranhado ainda revelaria a sua força: o nome “von” era a marca da filiação. “*Pequena Else*”: quais transformações verdadeiramente políticas e econômicas que não revolucionassem a família, para falar da mais expressiva manifestação da cultura política judaico-cristã? No delírio da

²⁹⁹ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 74-75.

³⁰⁰ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 75.

³⁰¹ Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 74.

personagem, já não mais à beira do bosque, mas à beira da morte, os trinta mil florins que custam o seu corpo são trinta mil bonecas. Else precisará de uma casa só para elas. O monóculo do von fala diretamente ao controle do corpo da mulher. A filhinha comprando a *Barbie* em um *shopping Center*, como intuiu Kubrick, em *Eyes wide shut*. Mas agora que Else está morta, ninguém mais precisa beijar a sua mão, nem comprar-lhe bonecas. “*Dê-me a mão, papai. Vamos voar juntos. O bosque é tão lindo quando se pode voar. Não me beije a mão, sou sua filha, papai.*”

Considerações finais

A “casa” encontra-se no coração da interpretação hegemônica sobre o Brasil e a brasilidade. Trata-se de uma palavra-chave constitutiva do pensamento de Gilberto Freyre, mas que se repete também na obra de Sérgio Buarque de Holanda. A “casa” é o conceito último do *familiar* que responde à “ausência institucional”, como formula o próprio Gilberto no terceiro capítulo de *Casa Grande & Senzala*, intitulado “O Colonizador Português – antecedentes e predisposições”. A “ausência institucional” aparece na obra de Gilberto Freyre como ausência de lei e ordem, mediada pela “distância da metrópole”. Isso leva o autor ao desenvolvimento do seu “equilíbrio de antagonismos”, para falar da sua concepção de miscigenação esvaziada de violência, e no movimento de velamento dos conflitos políticos oriundos da empresa escravista. Mas isso leva o autor também às suas observações sociológicas sobre a substituição da “catedral” pela “capela de engenho”, ou como formularia ainda Sérgio Buarque em *Raízes do Brasil*: a “capela dentro da casa”. Da idéia de “distância institucional” deriva toda uma organização social fundada na “intimidade” da casa (grande). Entretanto, Freyre não quis ou não conseguiu enxergar a violência dentro da idéia de “intimidade”. Talvez ele devesse ter se aproximado mais da obra machadiana.

As interpretações hegemônicas sobre a obra de Sérgio Buarque e de Gilberto Freyre compreendem a formação social do Brasil em torno da constante conciliação política, como resposta a esta “ausência” ou “falta” institucional. Assim, o pensamento liberal-escravocrata viu através da obra destes autores a “mão forte” do estado como necessidade de lei e ordem para a construção da unidade nacional. De um modo mais ou menos consciente quase todos os estudiosos das ciências sociais reproduzem este entendimento como uma verdade histórica. A sensação de abandono que sobra no texto de Freyre re-aparece em Buarque de Holanda como demanda exagerada por presença. Ainda hoje, a “casa” é a metáfora última das “mini-repúblicas” do *Raízes do Brasil* que exigem o pacto político “pelo alto” como via de passagem necessária para a solução (ou manutenção) do “atraso brasileiro”. Anglofilias à parte, a metáfora da “casa” explica a combinação do iluminismo jurídico-político com a escravidão na virada de século passada e é a “casa” que, ainda hoje, impede a reforma agrária e a verdadeira democratização da educação no país.

A literatura de Arthur Schnitzler oferece um olhar diferente sobre a intimidade, onde o amor e o carinho não excluem a violência e o autoritarismo. Por isso o autor soube capturar como poucos a força da violência ideológica – o poder auto-investido – na compreensão da dominação e submissão de uma senhorita Else, por exemplo. A compreensão desta dinâmica relacional do poder torna-se extremamente útil para elaboração de um olhar crítico sobre a formação social brasileira. O poder na obra de Gilberto Freyre deve ser compreendido na sua negação: a presença através do signo da ausência; a violência na ocultação da violência. Na obra de Sérgio o poder aparece como demanda exagerada de poder, que no fundo se equivale também ao abandono.

Assim, o catolicismo construiu suas raízes na sociedade brasileira, e ergueu a sua casa, quando, na verdade, não percebeu que eram as nossas raízes que reconstruíam o catolicismo e reinventavam o colonizador. A “concepção espaçosa do mundo”, de que fala Sérgio Buarque, ou a “plasticidade social” e o “cosmopolitismo”, que fala Freyre, são expressões que possibilitam um movimento de re-significação do que é considerado como “falta” ou “atraso” – do que é considerado mesmo o colonizador. São expressões que clamam pela abertura da “casa” em favor da pluralidade e da diversidade sócio-cultural. Não é mais tolerável ler a obra destes autores sem compreender este movimento de “inversão”. O modernismo de Mário de Andrade, para citar um exemplo de outra matriz do pensamento moderno, pensou a brasilidade neste movimento de inversão e re-significação da “ausência”. Como expressa a conhecida passagem de Mário: “(...) a maior conquista do modernismo brasileiro foi sistematizar no Brasil como princípio mesmo da arte, o direito de errar (...)” (*O Banquete*). São estas expressões que viram a “casa de cabeça para baixo” que ainda hoje abrem os caminhos para a construção de uma identidade inscrita na crítica do próprio conceito de identidade, quer dizer, na relação com o outro e com a diferença, como sugere Silvano Santiago, expandindo o debate para a América Latina ³⁰².

O romantismo conservador vitoriano pensou a casa como o lugar do sagrado. A terra-chão que faz a “velha casa” (*the old house*), de Walter Pater ³⁰³, foi o berço e ao mesmo tempo a campa. A sensibilidade romântica deu voz às experiências sinestésicas da primeira infância como nostalgia pelo “tempo perdido”. O “apetite pelo sagrado”, de

³⁰² Santiago, Silvano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

³⁰³ Pater, Walter. *The child in the house* (1878).

Walter Pater, fala sobre a busca por segurança e conforto; a busca mesmo da eternidade e do retorno a um tempo ideal de plenitude, que, todavia, implica em não existir, ou, talvez, desistir da própria vida. A sensibilidade romântica conservadora buscou o prazer como quem busca a anestesia. As interpretações hegemônicas sobre a obra de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque abraçam o *homesickness* inglês e justificam com o seu medo da solidão e a sua anglofilia o abandono e a desconsideração da vida de milhares de crianças afro-descendentes. A justificativa ainda é pela “casa”. A literatura de Schnitzler, mais uma vez, deixa as veias abertas da “casa” vienense quando pensa os conflitos entre Fridolin e Albertine. “*Uma espada entre nós*”. O apetite pelo sagrado de Fridolin sempre retorna como experiência de desencanto e sofrimento (*pathos*). Ele nunca estabelece a sua segurança ou plenitude. A mulher schnitzleriana desestabiliza o “acordão político”; ela não concilia, nem equilibra o seu antagonismo, ainda que para isso tenha que pagar um preço elevado.

Com estas breves considerações deixamos um caminho em aberto. Nosso olhar para a sociedade vienense na passagem a modernidade e as relações de força sociais e políticas que buscamos analisar através da obra de Arthur Schnitzler é um olhar posicionado – ao mesmo tempo distante e próximo –, onde não deixamos de refletir sobre a sociedade brasileira e a sua singularidade. Sobretudo quando tratamos de vários aspectos relacionados ao poder nas relações microscópicas do acontecer social. Evidentemente, buscar estas correlações da maneira como gostaríamos implicaria em uma considerável ampliação da pesquisa. Não houve condições e nem tempo suficientes para enveredarmos a escrita da dissertação por esse caminho, apesar de termos acumulado um conjunto de reflexões, dúvidas e indagações que vão nesse sentido³⁰⁴. Entretanto, fica o interesse de, desde já, apontarmos os caminhos em aberto e os desdobramentos futuros da pesquisa.

³⁰⁴ Nestes dois anos de mestrado no PPGCP um conjunto de artigos foram elaborados buscando estas correlações: Neder Cerqueira, Marcelo. *A triste figura: pluralidade cultural estética e poder na singularidade latino-americana*. VII Encontro Internacional do FoMerco, Foz do Iguaçu: Universidade da Integração Latina-Americana (UNILA), 2009; Neder Cerqueira, Marcelo. *Modernidade, literatura e relações de poder em Arthur Schnitzler*. XXV Simpósio Nacional de História, Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2009; Neder Cerqueira, Marcelo. *Traumnovelle em dois tempos*. Niterói: Laboratório Cidade e Poder (LCP), Colóquio Internacional Sociabilidades, Poder e Cultura Política, 2009; Neder Cerqueira, Marcelo. *Crítica do ideal de pureza e a idéia de intimidade em Gilberto Freyre*. Niterói: IV Seminário da Pós-Graduação de Ciência Política da UFF, 2008.

FONTE DA PESQUISA

Schnitzler, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Schnitzler, Arthur. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1985.

_____. *Contos de Amor e Morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Crônica de uma vida de mulher*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *Aurora*. São Paulo: Editora Boitempo, 2001.

_____. *O Retorno de Casanova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Doutor Gräsler: médico das termas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

_____. *Morrer*. Lisboa: Edições 70, 1961.

_____. *Años de Juventud: una autobiografía*, Barcelona: Acantillado, 2004.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adler, Stella. *Stella Adler Sobre Ibsen, Strindberg, Chekhov*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

Adorno, Theodor e Horkheimer, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

Aguilar e Silva, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

Andrade, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Editora Scipione, 1997.

Assis, Machado de. *O Alienista*. In: *Obra Completa* (vol. II). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1970.

_____. *O caso da Vara*. In: *Obra Completa* (vol. II). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1970, p. 577-582.

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Editora Globo, 1997.

Backes, Marcelo. “Prefácio”. In: Schnitzler, Arthur. *Crônica de uma vida de mulher*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. “Prefácio”. In: Schnitzler, Arthur. *Aurora*. São Paulo: Editora Boitempo, 2001.

Bader, Wolfgang. “Áustria, Viena, Schnitzler: um Império, uma cidade, um escritor na virada do século”. In: Schnitzler, Arthur. *Contos de Amor e Morte*. São Paulo: Cia. das Letras Editora, 1999.

Bakhtin, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no renascimento – o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec (Editora Universidade de Brasília), 1987.

Batista, Vera Malaguti. *O medo na cidade do rio de Janeiro: dois tempos de uma história*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

Benchimol, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Hausmann Tropical: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1990.

Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do Capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

Berlinck, Manoel Tosta. *Psicopatologia Fundamental*, São Paulo: Editora Escuta, 2000.

_____, Koltai, Caterina & Canongia, Ana Irene. *Esquizofrenia e miscigenação*. Texto publicado originalmente na Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, vol. IV, nº 4, dezembro de 2001.

Berman, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

Borrmann, Ricardo Gaulia. Defesa da Dissertação de Mestrado. *Tal Mercado Tal Príncipe: O Paradigma da Perfeição na Economia Política Burguesa*. Orientador Gisálio Cerqueira Filho. Niterói: PPGCP-UFF, realizada em março de 2009.

Bradbury, Malcom e Mcfarlane, James (organizadores). *Modernismo: guia geral (1890-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Braudel, Fernand. *História e Ciências Sociais*. Lisboa: Editorial Presença, 1972.

Bourdieu, Pierre. *O poder Simbólico*. Coleção Memória e Sociedade. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1989.

Buarque de Hollanda, Sérgio. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olimpo Editora, 1976.

Burguière, André e Lebrun, François. “As mil e uma famílias da Europa”. In: *História da Família*, volume III, Lisboa, Terramar, 1998.

Camus, Albert. *O estrangeiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1957.

Canetti, Elias. *O outro processo: as cartas de Kafka a Felice*. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo Ltda., 1988.

Carpentier, Alejo. *Concerto Barroco*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

Cerqueira Filho, Gisálio. *Autoritarismo Afetivo: a Prússia como sentimento*. São Paulo: Editora Escuta, 2005.

_____. Conservadorismo religioso e “Moisés e o Monoteísmo”, de Sigmund Freud – uma abordagem que ainda surpreende. São Paulo: Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, v. 11, nº 4, dezembro de 2008.

_____. *Marx e a Ideologia*. In Konder, Leandro, Figueiredo, Eurico de Lima & Cerqueira Filho, Gisálio (organizadores). *Por que Marx?* Rio de Janeiro: Editora Graal, 1983.

_____. *Estridente Strindberg*. Rio de Janeiro: Editora NPL, 2008.

_____. *Euclides da Cunha e a psicopatologia: um indício para a abdução*. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, vol. 11, nº3, setembro de 2008.

_____ e Neder, Gizlene. *Brasil: violência e conciliação no dia-a-dia*. Porto Alegre: Sérgio Fabris Editor, 1987.

_____ e Neder Cerqueira, Marcelo. *Apetite pelo Sagrado*. III Congresso de Psicopatologia Fundamental e IX Congresso Brasileiro de Psicopatologia Fundamental. Universidade Federal Fluminense: setembro de 2008.

Darnton, Robert. *Boemia Literária e Revolução: o submundo das letras no antigo regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Dostoiévski, Feódor. *O Jogador*. São Paulo: Editora 34, 2004.

Dumont, Louis. *Homo Aequalis: gênese e plenitude da ideologia econômica*. São Paulo: Editora da Universidade do Sagrado Coração (EDUSC), Bauru, 2000.

Dujardin, Édouard. *Os loureiros estão cortados*. Porto Alegre: Brejo Editora, 2005.

_____. *Le monologue intérieur: son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*. Paris: Albert Messein, 1931.

Durkheim, Emile. *O suicídio*. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

Eco, Umberto e Sebeok, Thomas A. *O Signo de Três: Dupin, Holmes, Peirce*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

Elias, Norbert. *Mozart: Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

_____. *Os alemães*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

Ferreira, Luzilá Gonçalves. *Lou Andréas-Salomé: cinzas no jardim*. Editora Brasiliense, São Paulo: 1982.

Foucault, Michel. *A Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1979.

Freud, Sigmund. *Moisés e o Monoteísmo*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. XXIII.

_____. *O Mal-Estar na Civilização*. Rio de Janeiro: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, volume XXI, Tradução de Jaime Salomão, Editora Imago, 1974.

Freyre, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: José Olimpo Editora, 1975.

Gay, Peter. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe-média: 1815 – 1914*. São Paulo: Companhia das Letras Editora, 2002.

Ginzburg, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais: morfologia e história*. Companhia das Letras Editora, 1986, São Paulo.

_____. *Medo, Reverência e Terror: reler Hobbes Hoje*. Conferência pronunciada 18/09/2006, sob os auspícios do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Brasil. Tradução de Luiz Fernando Franco.

_____. *Nenhuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa*. São Paulo: Companhia das Letras Editora, 2004.

_____. *Relações de força: história, retórica e prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Gramsci, Antonio. *A formação dos Intelectuais*. Coleção 70 – Venda Nova: M. Rodrigues Xavier, 1972.

Hall, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Hirschman, Albert. *Auto-subversão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Hobsbawm, Eric. *A Era do Capital*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

Ibsen, Henrik. *Casa de Bonecas*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.

Joyce, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1996. Tradução de Antonio Houaiss.

Kafka, Franz. *Carta ao Pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Koselleck, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora PUC-Rio, 2006.

Kuhn, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

Kuna, Franz. “Viena e Praga: 1890-1928”. In Bradbury, Malcom e Mcfarlane, James (organizadores). *Modernismo: guia geral (1890-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Legendre, Pierre. *O Amor do Censor: ensaio sobre a ordem dogmática*. Rio de Janeiro: Oculca Editora 1974.

Lênin, V. *O programa agrário da social-democracia na segunda revolução russa*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.

Locke, John. *Segundo tratado sobre o governo*. São Paulo: Editora Abril Cultural. Coleção “Os Pensadores”, 1973.

- Maquiavel, Nicolau. *O Príncipe*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1972.
- Marx, Karl. *O Dezoito Brumário de Luis Bonaparte*. In *Obras Completas*, volume I, São Paulo: Alfa Omega, 1981.
- _____. *Luta de classes na França*. In *Obras Completas*, volume I, São Paulo: Alfa-Omega, 1981.
- _____. *Revolução e Contra-Revolução*. In *Obras Completas*, volume I, São Paulo: Alfa-Omega, 1981.
- _____ e Engels, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. In: *Obras Completas*, volume I, São Paulo: Alfa-Omega, 1981.
- Mann, Thomas. *A Montanha Mágica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- Mill, Stuart. *A sujeição das Mulheres*. São Paulo: Editora Escala, 2006.
- Morse, Richard M. *Espelho do Próspero: cultura e idéias nas Américas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- Neder, Gizlene. *Criminalidade, justiça e constituição do mercado de trabalho no Brasil: 1890 – 1927*. Tese de doutorado em História Social, FFLCH, Universidade de São Paulo: 1986.
- _____. *Iluminismo Jurídico-Penal Luso Brasileiro: obediência e submissão*. Rio de Janeiro: Ed. Freitas Bastos/ICC, 2000.
- _____ e Cerqueira Filho, Gisálio. *Idéias Jurídicas e Autoridade na Família*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2007.
- _____ e Cerqueira Filho, Gisálio. *Emoção e Política: (a)ventura e imaginação sociológica para o século XXI*. Porto Alegre: Sérgio Antonio Fabris Editor, 1997.
- Neder Cerqueira, Marcelo. *A triste figura: pluralidade cultural, estética e poder na singularidade latino-americana*. VII Encontro Internacional do FoMerco, Foz do Iguaçu: Universidade da Integração Latina-Americana (UNILA), 2009.
- _____. *Modernidade, literatura e relações de poder em Arthur Schnitzler*. XXV Simpósio Nacional de História, Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2009.
- _____. *Traumnovelle em dois tempos*. Niterói: Laboratório Cidade e Poder (LCP), Colóquio Internacional Sociabilidades, Poder e Cultura Política, 2009.
- _____. *Crítica do ideal de pureza e a idéia de intimidade em Gilberto Freyre*. Niterói: IV Seminário da Pós-Graduação de Ciência Política da UFF, 2008.

Pallares Burke, Maria Lucia Garcia. *Gilberto Freyre na Inglaterra: uma história de amor*. Artigo publicado em janeiro de 1997 na Biblioteca Virtual Gilberto Freyre.

_____. *Gilberto Freyre: um vitoriano nos trópicos*. Editora Unesp, São Paulo, 2005.

Pawel, Ernest. *O Pesadelo da Razão*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1986.

Pedrollo, Hilda. “Sob os Loureiros de Dujardin”. In: Dujardin, Édouard. *Os loureiros estão cortados*. Porto Alegre: Brejo Editora, 2005.

Pessoa, Patrick. *A segunda vida de Brás Cubas: a filosofia da arte de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

Polt-Henzl, Evelyne. *Lieutenant Gustl: Erläuterung und Dokumente*. Reclam: Stuttgart, 2009.

Tchékhov, Anton. *O Duelo*. São Paulo: Editora Três, 1974.

Romano, Roberto. *Conservadorismo Romântico: origem do totalitarismo*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

Rouanet, Paulo Sérgio. *Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Roudinesco, Elizabeth e Plon, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

Rousseau, Jean-Jacques. *Emílio ou da Educação*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil Editora, 1992.

Said, Edward. *Fora do Lugar: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *As Representações dos Intelectuais: as conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Freud e os não-europeus*. Conferência realizada no Museu Freud, em Londres, em dezembro de 2001. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *Estilo Tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Santiago, Silviano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

Schorske, Carl. *Viena Fin-de-Siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Pensando com a História: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Schwarz, Roberto. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

Stendhal. *O Vermelho e o Negro*. Lisboa: Editora Inquérito. Segunda edição (s/d).

Sterne, Laurence. *A vida e as opiniões de Tristram Shandy*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

Strindberg, August. "O Pai". In Cerqueira Filho, Gisálio. *Estridente Strindberg*. Rio de Janeiro: NPL, 2008.

Tomasi di Lampedusa, Giuseppe. *O Leopardo*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

Zizek, Slavoj (organizador). *Um Mapa da Ideologia*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1996.

Publicações na Internet

Brunet, Luca. *Old Remains in Alpe di Castrozza*. I International Conference Genus Cervus, 2007.

Endereço eletrônico: <http://www.parcopan.org/article/articleview/576/1/42/>.

Cerqueira Filho, Gisálio e Neder Cerqueira, Marcelo. *Vulnerabilidade psíquica e poder: sobre Arthur Schnitzler*. In: *Latin American Journal of Fundamental Psychopathology on Line*. Ano VII, nº 1, maio/2007. Endereço eletrônico:

http://www.fundamentalpsychopathology.org/journal/mai7/7-1_art.pdf.

Diniz, Tailor. *O Pai do monólogo interior*. In: Aplauso: cultura em revista (Número 69). Novembro de 2005. O artigo encontra-se disponível na internet.

Endereço eletrônico: <http://www.aplauseo.com.br>.

Ferrando, Jordi. *Heridas rocosas de la Gran Guerra*. Lonely Planet Magazine. s/d.

Ver o endereço eletrônico: http://www.arrufat.net/It/Lonely_Planet_files/LP8%20046-057%20DOLOMITAS%20PR.pdf.

Liernur, Jorge Francisco. *Ornamento e racismo: preconceitos antropológicos em Adolf Loos*. O artigo encontra-se digitalizado pela UFRGS. Endereço eletrônico:

http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_13/01_jorge%20liernur.pdf.

Pater, Walter Horatio. *The child in the house* (1878). In: *Miscellaneous Studies: A Series of Essays*. Domínio Público.

Endereço eletrônico: <http://www.authorama.com/miscellaneous-studies-10.html>.

Pessoa, Patrick. *Herbert Marcuse vai à Paris, Texas*. Viso: cadernos de estética aplicada (Número 4), janeiro/abril de 2008.

Endereço eletrônico: <http://www.revistaviso.com.br>.

Telles, Sérgio. *Kubrick e Schnitzler, uma incursão no Unheimliche: algumas observações sobre o filme de De olhos bem fechados (Eyes wide shut) de Stanley Kubrick*. Estados Gerais da Psicanálise.

Endereço eletrônico: http://www.estadosgerais.org/historia/42-uma_incurssao.shtml.

Vicini, Lorena. *Apocalipse Alegre: expressões da crise fin-de-siècle em Klint e Schnitzler*. Encontro de Pós-Graduandos da FFLCH / USP. Novembro de 2009, p. 10.

Endereço eletrônico:

<http://www.fflch.usp.br/eventos/epog/textos/Lorena%20Andrea%20Garcia%20Pereira%20Vicini.pdf>.