



Neder Cerqueira, Marcelo

O GROTESCO DE CÂMARA NA LITERATURA DE ARTHUR SCHNITZLER

Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica, vol. 3, núm. 3, septiembre-diciembre, 2011, pp. 356-397

Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337327176003>

O GROTESCO DE CÂMARA NA LITERATURA DE ARTHUR SCHNITZLER

EL GROTESCO DE CÂMARA EN LA LITERATURA DE ARTHUR SCHNITZLER

CHAMBER GROTESQUE IN ARTHUR SCHNITZLER'S LITERATURE

LE GROTESQUE DE CHAMBRE DANS LA LITTÉRATURE D'ARTHUR SCHNITZLER

DOI: [10.5533/1984-2503-20113302](https://doi.org/10.5533/1984-2503-20113302)

Marcelo Neder Cerqueira

RESUMO

O artigo analisa a presença de variantes do *realismo grotesco* no sistema de imagens do escritor Arthur Schnitzler (1862/1931), tal como discutido por Mikhail Bakhtin a partir do estudo da obra de François Rabelais. Para tanto, destaca-se a influência do Romantismo que atuou na recuperação de alguns autores do Renascimento, promovendo a transformação e atualização do *grotesco* à sua época. A partir de uma revisão parcial do significado do *realismo grotesco* na cultura popular renascentista e da forma particular como este é apropriado pelo Romantismo pretende-se observar a formação de um *grotesco de câmara* na literatura de Schnitzler. Cabe destacar o significado político e questionador deste movimento que interpretou criticamente a passagem à modernidade vienense e a formação das bases da cultura política burguesa contemporânea.

Palavras-chave: Arthur Schnitzler; realismo grotesco; subjetividade; grotesco de câmara; relações de poder.

RESUMEN

El artículo analiza la presencia de variantes del *realismo grotesco* en el sistema de imágenes del escritor Arthur Schnitzler (1862/1931), tal como discutido por Mikhail Bakhtin a partir del estudio de la obra de François Rabelais. Para ello, se destaca la influencia del Romanticismo que ha actuado en la recuperación de algunos autores del Renacimiento, promoviendo la transformación y la actualización del *grotesco* a su época. A partir de una revisión parcial del significado del *realismo grotesco* en la cultura popular renacentista y de la forma particular como eso es apropiado por el Romanticismo se pretende observar

la formación de un *grotesco de cámara* en la literatura de Schnitzler. Cabe destacar el significado político y cuestionador de este movimiento que ha interpretado críticamente el pasaje a la modernidad vienesa y la formación de las bases de la cultura política burguesa contemporánea.

Palabras-clave: Arthur Schnitzler, realismo grotesco, subjetividad, grotesco de cámara, relaciones de poder.

ABSTRACT

This article analyses the presence of variants of *grotesque realism* in writer Arthur Schnitzler's (1862-1931) system of images, as defined by Mikhail Bakhtin in his study on the work of François Rabelais. It thus highlights the influence of Romanticism which served to revive various Renaissance authors, encouraging the transformation and reworking of the *grotesque* for their era. Beginning with a partial revision of the significance of *grotesque realism* in Renaissance popular culture and the peculiar way it was appropriated by Romanticism, the article's objective is to observe the formation of a *chamber grotesque* in Schnitzler's literature. It is worth highlighting the political and probing nature of this movement which critically interpreted the transition to Viennese modernity and the formation of the foundations of contemporary bourgeois political culture.

Keywords: Arthur Schnitzler; *grotesque realism*; subjectivity; *chamber grotesque*; relations of power.

RÉSUMÉ

Cet article analyse la présence, dans le système de représentation de l'écrivain Arthur Schnitzler (1862/1931), de variantes du *réalisme grotesque*, d'après la définition qu'en donne Mikhaïl Bakhtine à propos de l'œuvre de François Rabelais. À cette fin, nous nous intéresserons à l'influence du Romantisme dans la réhabilitation de certains auteurs de la Renaissance, participant ainsi de la transformation et de l'adaptation du *grotesque* à son époque. À partir d'une révision partielle de la signification du réalisme grotesque au sein de la culture populaire de la Renaissance et de la façon singulière dont se l'est approprié le Romantisme, notre objectif est d'observer la formation d'un *grotesque de chambre* dans la littérature de Schnitzler. Il convient de souligner la signification politique et polémique de

ce mouvement dans son interprétation critique du passage à la modernité viennoise et de la construction des bases de la culture politique bourgeoise contemporaine.

Mots-clés : Arthur Schnitzler ; réalisme grotesque ; subjectivité ; *grotesque de chambre* ; rapports de pouvoir.

1. Este artigo analisa a presença de variantes do *realismo grotesco* no sistema de imagens do escritor Arthur Schnitzler, tal como discutido e apresentado por Mikhail Bakhtin (1895/1975) a partir do estudo da obra de François Rabelais (1494/1553)¹. Trata-se de um estudo seminal que visa ampliar novos rumos e caminhos para a pesquisa realizada na dissertação de mestrado, intitulada “*A modernidade vienense na virada para o século XX: relações de poder e subjetividade na obra de Arthur Schnitzler (1862/1931)*”². Para tanto, destaca-se a influência do Romantismo que atuou na recuperação de alguns autores do Renascimento, promovendo a transformação e atualização do *grotesco* à sua época. Faremos, assim, uma revisão parcial do significado do realismo grotesco na *cultura cômica popular renascentista*, considerando as pistas levantadas por Bakhtin e rastreando alguns de seus conceitos e hipóteses, para então avançarmos na identificação destes elementos (e suas variações) na obra de Schnitzler. Cabe destacar o significado político e questionador que este sistema de imagens orienta: só a partir da sua compreensão é que poderemos identificar um *grotesco de câmara* na obra do autor.

2. “*O florescimento do realismo grotesco é o sistema de imagens da cultura cômica popular da Idade Média e o seu apogeu é a literatura do Renascimento*”³. Para Bakhtin, não se comprehende a literatura de Rabelais, nem o significado da cultura popular da Idade Média e no Renascimento, sem compreender a importância das festas populares, da praça pública, do carnaval, da oralidade das ruas, do riso bufão, dos reclames de feira, das farsas e comédias populares, do pregão dos camelôs e vendedores de ervas

¹ Bakhtin, Mikhail (1987). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec / Editora Universidade de Brasília.

² Neder Cerqueira, Marcelo (2010). *A modernidade vienense na virada para o século XX: relações de poder e subjetividade na obra de Arthur Schnitzler (1862/1931)*. Dissertação (Mestrado em Ciência Política). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia (ICHF), Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói.

³ Bakhtin, Mikhail (1987). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Op. Cit., p. 28.

medicinais; das brincadeiras recreativas dos estudantes, das paródias medievais, do teatro popular de feira itinerante; das festas relativas ao plantio e à colheita e à passagem das estações de ano; dos brados bêbados e da *linguagem familiar* da praça pública; da herança resistente das saturnais romanas e das sátiras antigas; de toda uma visão de mundo forjada na justaposição do catolicismo com as diferentes expressões locais de paganismo, dentre outras particularidades culturais regionais, e assim por diante. A cultura cômica popular da Idade Média representa seu auge no Renascimento, quando floresce de forma contundente por diversos espaços da vida social, ganhando expressão através da literatura de autores como Cervantes, Shakespeare e Rabelais.

Seguindo a apresentação do problema levantado por Bakhtin, o estudo da obra de Rabelais revela-se particularmente instigante, pois este configura como mais incompreendido pelas épocas posteriores (o mais desvalorizado e também aquele que mais radicalmente movimenta as imagens do realismo grotesco). Para Bakhtin, a cultura cômica popular recepciona uma “antiguidade não-clássica”, herdeira das sátiras, paródias e tragédias antigas, considerando sua *longa duração* e seu papel determinante na relativização do discurso de poder mediado na seriedade e no medo medieval. A expressão *longa duração*, tomada de Fernand Braudel, configura na argumentação de Bakhtin, uma vez que este não se furtar em dialogar com a perspectiva histórica da *Escola dos Annales*, representada de forma exemplar pela pesquisa de Lucien Febvre sobre Rabelais⁴. Todavia, podemos pensar a expressão de forma ainda mais ampla: não são poucas vezes em que o autor recorre a uma compreensão sobre *longa evolução do grotesco*, inclusive em um sentido antropológico mais profundo – como princípio da heterogeneidade e circularidade das culturas humanas que movimenta a história. Estamos atentos, assim, para as relações de força que historicamente reconfiguram a tensão entre as representações do *corpo grotesco* e do *corpo clássico*, tal como sugere Bakhtin, observando os efeitos e correspondências que informam a ação política. A polaridade destas representações carrega uma nuvem de significações opostas – como sugere o autor no manuseio dos vocábulos *aberto* e *fechado*, por exemplo – pensando estes vocábulos como vetores de concepções de mundo e humanidade em conflito entre si. Estes vocábulos ajudam a visualizar a diferenciação entre as representações do corpo

⁴ Febvre, Lucien (2009). *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais*. São Paulo: Companhia das Letras. A primeira edição data de 1942.

grotesco e clássico, caracterizando a formação de campos políticos que disputam e informam de forma espectral diferentes interpretações sobre a sociedade e a condição humana. Por mais presente e atuante que o realismo grotesco e a cultura cômica popular tenham sido no Renascimento, especialmente durante o século XVI – período de considerável *abertura* e *pluralismo* – os períodos posteriores caracterizam-se pela crescente degradação e incompreensão do seu significado. Esse problema principal configura-se como fio condutor de toda a argumentação de Bakhtin e estará presente na (des)qualificação e (des)conhecimento da obra de Rabelais.⁵

Incompreendido pelo Iluminismo, o realismo grotesco foi desvalorizado e relegado ao segundo plano, como “cultura inferior”. Promoveu-se, assim, um equívoco no entendimento do seu significado e da forma como este era vivenciado e apreciado no Renascimento. Este “equívoco”, mais do que uma simples incompreensão, esconde na superfície do ruído da comunicação disputas políticas e históricas mais profundas – disputas que refletem os rumos escolhidos pela modernidade burguesa e pelo racionalismo iluminista – especialmente a partir da concepção de indivíduo e de natureza humana. A imagem da sobrevida em forma de destroços, destacada por Bakhtin, alude precisamente para a violência implicada nesta disputa:

*É imprescindível conhecer o realismo grotesco para compreender o realismo no Renascimento, e outras numerosas manifestações dos períodos posteriores do realismo. O campo da literatura realista dos três últimos séculos está praticamente juncado de destroços do realismo grotesco, destroços que às vezes, apesar disso, são capazes de recuperar a sua vitalidade. (...) É apenas através da compreensão do realismo grotesco que se pode entender o verdadeiro valor desses destroços ou dessas formas mais ou menos vivas.*⁶

Segundo Bakhtin, as imagens do realismo grotesco não podem ser compreendidas senão pelo seu caráter *ambivalente*: imagens que atuam a um só tempo desconstruindo e reconstruindo (degenerando / regenerando) a práxis da vida social. Os polos negativos e positivos devem sempre se encontrar um dentro do outro, assim como a vida se encontra dentro da morte. Esta ambivalência constitutiva do realismo grotesco não foi

⁵ Ana Paula Barcelos usa a expressão “(des)qualificação” ressaltando a dialeticidade implicada nas disputas político-ideológicas e nas narrativas históricas, vis-à-vis a tensão pelo reconhecimento de um determinado discurso. Ribeiro da Silva, Ana Paula Barcelos (2011). *Discurso Jurídico e (des)qualificação moral e ideológica da pobreza urbana: Evaristo de Moraes (1871-1939)*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco.

⁶ Bakhtin, Mikhail (1987). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Op. Cit., p. 21.

compreendida pelo Iluminismo. Avesso à heterogeneidade e à contradição, o “Século das Luzes” promoveu a cegueira com sua sede de iluminar, vendo, assim, apenas o caráter negativo das imagens do realismo grotesco. Informados pela compreensão antropológica clássica e *fechada* da cultura, ensejada pela representação do indivíduo moderno civilizado, o Iluminismo julgou o passado como “barbárie” e promoveu a desqualificação moral das imagens grotescas. O sentido pejorativo manifesto em expressões como “grosseria” e “baixaria”, ou mesmo a conotação “rude” ou “bruta” que pode sugerir confusão no entendimento do vocábulo “grotesco”, são indícios um pouco distantes, mas ainda presentes, deste fenômeno. Todavia, as imagens do *baixo-material* referidas ao realismo grotesco e identificadas na *linguagem familiar* de Rabelais – no seu palavreado específico – devem ser compreendidas em um sentido muito diferente. Vejamos abaixo algumas passagens de Bakhtin que sintetizam o entendimento do autor sobre o realismo grotesco e a cultura popular do renascimento:

No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente topográfico. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto, com atos do corpo como coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se, não somente para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo.

(...)

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do

nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressos (ou esboçados) em uma ou outra forma.

(...)

Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou mesmo ele sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgão genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação das necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro. Isso é particularmente evidente em relação ao período arcaico do grotesco.

(...)

Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir dois corpos em um: um da que da vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. É sempre um corpo em estado de prenhez e parto ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado, com um falo ou órgãos genitais exagerados. Do primeiro se desprende sempre, de uma forma ou outra, um corpo novo.

(...)

Contrariamente às exigências dos cânones modernos, o corpo (grotesco) é sempre de uma idade tão próxima quanto possível do nascimento ou da morte: a primeira infância e a velhice, com ênfase posta na sua proximidade do ventre ou do túmulo, o seio que lhe deu a vida ou o sepultou.

(...)

Além disso, esse corpo aberto e incompleto (agonizante-nascente ou prestes a nascer) não está nitidamente delimitado do mundo: está misturado ao mundo, confundido com os animais e as coisas. É um corpo cósmico e representa o conjunto do mundo material e corporal, em todos os seus elementos.

(...)

A mesma concepção preside a arte pictórica de Jerônimo Bosch e Brueguel, o Velho. Alguns elementos dessa concepção encontravam-se já nos afrescos e baixos-relevos que decoravam as catedrais e às vezes mesmo as igrejas rurais dos séculos XII e XIII.

(...)

Essas imagens do corpo foram especialmente desenvolvidas nas diversas formas de espetáculos e festas populares da Idade Média; festas dos tolos, chiavaris, carnavais, festa do Corpo de Deus no seu aspecto público e

popular, diabrusas-mistérios, soties e farsas. A cultura medieval e popular e dos espetáculos conhecia apenas essas concepção do corpo.

(...)

É preciso assinalar especialmente a expressão estrepitosa que assumia a concepção grotesca do corpo nos pregões de feiras e na comicidade de praça pública na Idade Média e no Renascimento. Por estes meios, esta concepção se transmitiu até a época atual nos seus aspectos mais bem conservados: no século XVII sobreviveu nas paradas de Tabarin, nas burlas de Turlupin, e outros fenômenos análogos. Pode-se afirmar que a concepção de corpo do realismo grotesco sobrevive ainda hoje (por mais atenuado e desnaturalizado que seja o seu aspecto) nas várias formas atuais de cômico que aparecem no circo e nos números de feira.

(...)

*O próprio termo grotesco teve na sua origem uma acepção restrita. Em fins do século XV, escavações feitas em Roma nos subterrâneos das Termas de Tito trazem à luz um tipo de pintura ornamental até então desconhecida. Foi chamada de grottesca, derivado do substantivo italiano grotta (gruta). Um pouco mais tarde, decorações semelhantes foram descobertas em outros lugares da Itália. (...) Essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. Não se distinguiam as fronteiras claras e inertes que dividem esses “reinos naturais” no quadro habitual do mundo: no grotesco estas fronteiras são audaciosamente superadas. Tampouco se percebe a imobilidade habitual típica da pintura da realidade: o movimento deixa de ser o de formas completamente acabadas – vegetais e animais – num universo também totalmente acabado e estável; metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras, no eterno inacabamento da existência.*⁷

Assiste-se no Renascimento o apogeu da expressão do realismo grotesco, especialmente a partir dos fluxos que conduzem sua força *contra-narrativa* aos espaços formais da literatura – sua recepção e apropriação nos mais variados espaços de produção da vida cultural e ideológica, inclusive nos centros oficiais e produtores de hegemonia. A própria história da afirmação da língua francesa confunde-se, assim, segundo o autor, com o empreendimento da obra do Rabelais: ele mesmo um escritor que circula e transita por diferentes espaços de poder, e que literalmente dá forma e expressão à cultura popular vivida na oralidade e na fala da linguagem familiar da praça pública – *tomando acento* e ao mesmo tempo *desocupando* o lugar de poder, especialmente do latim, como língua dominante. O mesmo pode ser observado com

⁷ Bakhtin, Mikhail (1987). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.* Op. Cit., pp. 19-28.

autores como Cervantes e Shakespeare. Todos gozaram de significativa popularidade à sua época e atuaram de forma decisiva na composição de uma linguagem renovada.

Rabelais escrevia de acordo com o calendário das feiras e festas, quando seus textos eram vendidos e encenados livremente. Nas festas dos tolos, ou nas festas do asno, por exemplo, Rabelais era lido pelo bufão feito rei como um evangelho às avessas. A obra de Rabelais não poderia ser apreciada sem a compreensão do significado histórico, antropológico e político das festas de carnaval, da vivência da praça pública e do brado de liberdade e transformação promulgado pelo riso festivo do cômico popular que assume a forma da paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”⁸. “Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder”⁹.

Bakhtin observa como o reconhecimento de alguns autores do Renascimento parte da recuperação e do olhar sobre o passado promovido pelo Romantismo. Para tanto, os românticos identificavam no espírito genioso de alguns autores uma totalidade abstrata que seria em si mesma suficiente – “(...) uma ideia própria do romantismo, a dos gênios-mães que parecem ter dado à luz e amamentado a todos os grandes escritores de um determinado povo”¹⁰. O exagero romântico vem compensar um exagero no sentido oposto; e a distorção do século XIX responde à distorção dos séculos XVII e XVIII. A história do apogeu da expressão do realismo grotesco, considerando a sua crescente formalização, confunde-se com a história da sua própria degradação. Quer dizer, não podendo estar dissociada da prática, da vivência e da experiência social, a literatura de Rabelais foi revisitada sem a devida compreensão do significado das festividades populares, do carnaval, da feira itinerante, da intensa produção da vida cultural da época e suas fontes populares. Isso explica, em parte, o motivo da desqualificação da sua literatura, como também a dificuldade em ler o seu texto. Rabelais nunca poderia ser compreendido de acordo com os critérios da Europa burguesa – “(...) seguindo qualquer

⁸ A expressão retirada do texto de Bakhtin ecoa diacronicamente na obra de Eduardo Galeano. Ver: Galeano, Eduardo (1998). *Patas arriba: la escuela del mundo al revés*. Madrid: Siglo XXI. Podemos dizer que a literatura do realismo fantástico latino-americano recepciona e explora com vigor o sistema de imagens do realismo grotesco.

⁹ Bakhtin, Mikhail (1987). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Op. Cit., p. 10.

¹⁰ Ibidem, p.105.

*dos caminhos batidos que a criação artística e o pensamento ideológico da Europa burguesa adotaram nos quatro séculos que o separam de nós*¹¹. Assim, o significado do cômico popular e do riso na obra de Rabelais foi interpretado pejorativamente pelo Iluminismo, considerando apenas seu aspecto negativo e por isso desvalorizando sua literatura – colocando-a como de “segunda categoria”, diante do repertório escolástico de “obras sérias”, ditas superiores. Mesmo após a recuperação romântica, a linguagem de Rabelais continuou, digamos assim, como um enigma.

A compreensão da *circularidade cultural*, em Bakhtin, ou mesmo do conceito de *polifonia*, comprehende os fluxos e as diferentes apropriações entre o *discurso dominante* e o *discurso contra corrente*. Dando sequência ainda a um conjunto de conceituações promovido pela via dos estudos culturais, podemos situar, por exemplo, o entendimento do conceito de *intelectual fora do lugar*, sugerido por Edward Said, tal como viemos discutindo em diversos trabalhos ¹². Em outros termos: as ideias, a cultura e o pensamento não constituem um lugar estático ou fixo e não atuam de forma isolada no teatro das disputas político-ideológicas. O discurso perde o seu significado unívoco: não se pode pensar a palavra sem o poder. Ao discorrer sobre a oposição entre o *clássico* e o *grotesco* no Renascimento, Bakhtin pensa a ambivalência da composição deste que ao mesmo tempo amplifica a voz do grotesco, mas também ocupa o lugar clássico: o modelo configura-se, assim, como um anti-modelo – quer dizer, forjado no seu *eterno inacabamento* – e os fluxos de hegemonia provam do próprio veneno, pegando a contramão da violência simbólica. Foi este efeito criativo e destronador por excelência que mobilizou os corações e mentes aos grandes feitos do humanismo no Renascimento, revolucionando antropologicamente o homem e a sociedade. A rigor, os critérios apriorísticos cedem espaço à experimentação; a ideia de *essência humana* passou a ser pensada pela *imanência* das relações sociais; o modelo de natureza humana e de predestinação das potencialidades em uma hierarquia social supostamente natural desaparece na aleatoriedade da multidão do corpo coletivo da praça pública e na

¹¹ Ibidem, p. 2.

¹² Said trabalha em diversas de suas obras a expressão *outsider*, tomada de Norbert Elias, como fio condutor para a reflexão sobre o poder e a cultura. Trata-se de observar a *posição desconfortável* e a *experiência de estranhamento* de quem ocupa o lugar ao mesmo tempo dentro e fora dos centros de poder e seus efeitos políticos na composição de uma perspectiva crítica e não absolutista (não dogmática) da política. Ver: Said, Edward (2005). *As Representações dos Intelectuais: as conferências Reith de 1993*. São Paulo: Cia. das Letras.

possibilidade de transformação; as relações absolutas de causalidade são estilhaçadas diante do impossível, do imponderável, do imprevisto, da fortuna, do contingente¹³. O corpo grotesco, aberto, metamórfico e transformador ganha forma na sua própria deformidade. Por isso, só há sentido na tipificação sugerida pelo autor entre o *clássico* e o *grotesco*, acrescida do efeito heurístico de vocábulos como *fechado* e *aberto*, por exemplo, se considerarmos a relação tensionada e contraditória entre ambos os campos: como uma dialética constante na negociação minuciosa de suas recíprocas apropriações¹⁴. O realismo grotesco ganha expressão na literatura do Renascimento de forma inseparável da imanência da práxis social, da experiência e do sofrimento humano, não podendo ser concebido de forma abstrata ou espiritual. Entretanto, isso não impede que este, ganhando espaço nos fluxos de hegemonia, seja manipulado ou apropriado em outros sentidos, em outros contextos, produzindo efeitos e reações diversas, não previstas anteriormente, favorecendo novos caminhos e alternativas. Segundo Bakhtin:

*Ao perder seus laços vivos com a cultura popular da praça pública, ao tornar-se uma mera tradição literária, o grotesco degenera. Assiste-se a uma certa formalização das imagens grotescas do carnaval, o que permite a diferentes tendências utilizá-las para fins diversos. Essa formalização não foi apenas exterior: a riqueza da forma grotesca e carnavalesca, seu vigor artístico e heurístico, generalizador, subsistem em todos os acontecimentos importantes da época (séculos XVII e XVIII): na commedia dell'arte (que conserva sua relação com o carnaval de onde provém), no romance cômico e travestis do século XVII, nos romances filosóficos de Voltaire e Diderot (Les bijoux indiscrets, Jacques le Fataliste), nas obras de Swift e várias outras. Nesses casos, apesar das diferenças de caráter e orientação, a forma do grotesco carnavalesco cumpre funções semelhantes; ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e, portanto, permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo.*¹⁵

¹³ Estamos na esteira da dialética entre a *virtú* e a *fortuna*, de Nicolau Maquiavel.

¹⁴ Vale ressaltar: efeito heurístico dos vocábulos *fechado* e *aberto*, tal como estamos propondo, aparece na obra de outros autores. Silviano Santiago, por exemplo, interpreta os signos do *aberto* e *fechado* a luz do pensamento social de Octávio Paz e Sérgio Buarque de Holanda. Ver: Santiago, Silviano (2006). *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco.

¹⁵ Bakhtin, Mikhail (1987). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Op. Cit., p. 30.

Durante os séculos XVII e XVIII observa-se um notável estreitamento da concepção de mundo promulgada pelo realismo grotesco. Bakhtin aponta como sucedeu este fenômeno que resultou na degradação das imagens grotescas e da expressão da cultura cômica popular do século XVI. Segundo o autor, os escritores do “Século das Luzes”, “(...) com a sua falta de sentido histórico, seu utopismo abstrato e racional, sua concepção mecanicista da matéria, sua tendência à generalização e à tipificação abstratas (...) eram mais incapazes que quaisquer outros de compreender e apreciar corretamente Rabelais”¹⁶. E ainda arremata: “(...) para os escritores das Luzes, ele [Rabelais] era a encarnação perfeita do ‘século XVI selvagem e bárbaro’”¹⁷. Isso repercutiu, por exemplo, na incompreensão do significado hiperbólico das imagens do grotesco, bem como no desconforto com toda sorte de distorções ou atrofiamentos das proporções corporais. Os iluministas acreditaram na existência de uma “verdade” estética mediada pela predominância da visão; apoiados em uma concepção cartesiana e newtoniana do mundo, viam nas representações poéticas a necessidade de uma pretensão supostamente documental, descritiva, hermética, ordenada e objetiva da realidade. Não podiam, pois, compreender o significado das formas caricaturais e dos exageros narrativos – características da morfologia grotesca que exprimem a parcialidade bruta do olhar e da perspectiva (relativa ao interesse e aos limites de quem está falando). Por conta da aspiração ao “fato verdadeiro”, viam a obra de Rabelais como um enigma que deveria ser decifrado¹⁸. Da mesma forma, as imagens relativas ao *baixo material* – órgãos genitais, sexo, excrementos, gravidez, morte, nascimento –, constitutivas da concepção cosmológica e holística do realismo grotesco, foram vistas como vulgaridade e grosseria; as composições metamórficas reunindo homens e animais, coisas e animais, seres imaginários ou fantásticos foram interpretadas como figuras quiméricas que expressavam “barbárie” e “falsidade”. O Iluminismo julgou o passado como mentira. A representação de uma idade ideal de plenitude, saúde e perfectibilidade, obliterou o real significado das imagens sobre a morte, a doença, a agonia, a velhice e o nascimento, e

¹⁶ Ibidem, p. 100.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Bakhtin chama de *método histórico alegórico* esta tentativa analítica que ganhou os meios intelectuais. A interpretação da obra de Rabelais passou a limitar-se à determinação do *verdadeiro* significado dos personagens e acontecimentos narrados – quer dizer, submetendo sua narrativa ficcional à busca de acontecimentos históricos e políticos de sua época que, porventura, apareciam disfarçados dentro do texto.

assim por diante. O olhar iluminista, em meio aos encaminhamentos contrarrevolucionários das transformações burguesas, formado no corpo clássico e na cultura higienista, não poderia compreender o real significado das pilherias com urina e excrementos, tão características das festas de carnaval. A representação do corpo clássico iluminista instruiu-se na busca por elevação, purificação, perfeição e autocontrole – submetendo o corpo (sensível) ao controle da ideia (inteligível).

Poucos autores como Arthur Schnitzler souberam a seu tempo identificar a pregnância do *ideal de pureza* na passagem à modernidade vienense e na formação da cultura política burguesa – e como este ideal foi vetor de diversos escopos político-ideológicos que disputavam na conjuntura política da Viena no final do século XIX. Estamos trabalhando com a hipótese que a literatura de Schnitzler assume uma perspectiva política e filosófica sobre a condição humana comprometida com o estilhaçamento da concepção do corpo clássico iluminista e com a transfiguração do significado antropológico do indivíduo racional – da ideia mesma de natureza humana que fundamenta a concepção moderna de indivíduo do liberalismo clássico. Estamos atentos assim para as outras modernidades que paralelamente habitam o curso das disputas históricas. A representação do corpo grotesco “*em oposição aos cânones modernos*”, referida por Bakhtin, implica, de fato, a oposição à leitura liberal iluminista de uma antiguidade “clássica” e fechada. Cabe observarmos, então, os efeitos de diferença que posicionam a veia crítica da literatura de Schnitzler e a sua vivência de modernidade de forma deslocada da hegemonia do “cânon moderno”, referido por Bakhtin, falando criticamente ao padrão conservador do avanço das transformações burguesas da Viena da virada do século passada¹⁹.

A citação retirada das “Cartas Filosóficas” de Voltaire representa de forma sintética o referido movimento de desqualificação do corpo grotesco expresso na figura do próprio Rabelais:

¹⁹ O realismo grotesco ainda hoje se configura como “mais profundamente moderno” que o próprio “cânon moderno” referido por Bakhtin. A própria modernidade deve ser vista na sua pluralidade, como *modernidades*. Estamos nos referindo, por exemplo, às suposições de Richard Morse, que no seu jogo de espelhos entre as “duas Europas” promove uma ressignificação da Ibero-América e de seu legado na composição de uma cultura política mais instrumentalizada para lidar com os problemas e contradições da pós-modernidade. Ver: Morse, Richard (1988). *Espelho do Próspero: cultura e ideias nas Américas*. São Paulo: Companhia das Letras.

*Rabelais no seu extravagante e ininteligível livro disseminou uma extrema alegria e uma ainda maior impertinência; prodigalizou erudição, sujeira e aborrecimento; um bom conto de duas páginas é pago por volumes de asneiras; apenas algumas pessoas de gosto bizarro se obstinam em entender e apreciar essa obra, o resto da nação ri das tolices de Rabelais e despreza o livro. Olham-no como bufão número um, e lamenta-se que um homem que tinha tanto espírito, tenha feito tão pobre uso dele; é um Filósofo bêbado que só escreveu sob os efeitos da embriaguez.*²⁰

3. Não seria possível compreender a forma como o Romantismo recupera alguns elementos do realismo grotesco sem compor um breve resumo da importância da sua expressão durante o Renascimento e de como sucedeu sua deterioração. Isso porque muito da forma particular como o Romantismo varia sobre o grotesco se deve ao ruído da comunicação histórica – e isso aparece diversas vezes no argumento de Bakhtin – promovido pela afirmação do Iluminismo e do significado antropológico do indivíduo burguês (sem deixar de considerar a afirmação das reformas protestantes face o catolicismo romano). A observação é pertinente, pois o olhar de Bakhtin mantém-se como um “olhar oriental” – quer dizer, soviético, e, ao mesmo tempo, referido ao campo do cristianismo ortodoxo – sobre o “ocidente”. Trata-se de observar a especificidade de seu posicionamento, que como qualquer interpretação, mantém-se interessada e parcial. Este olhar singular deve ser valorizado na sua capacidade de desnudar o vício ideológico de quem veste a visão (ou seria cegueira?) do mundo burguês ocidental. Os discursos submersos no ponto de vista do racionalismo iluminista são incapazes de perceber as vias modernas de fundamentação religiosa amordaçadas no conjunto das transformações burguesas; representam-se na roupagem imparcial e aparentemente descomprometida, como um autômato, quando de fato estão a todo instante realizando seu ideal civilizatório de dominação e violência sobre o mundo.

A obra de Rabelais deve estar situada na conjuntura reformista que caracteriza o século XVI. Lucien Febvre intenta nesta direção ao expor as relações do autor com Erasmo. Bakhtin ainda assim questiona como “somente o Erasmo ‘sério’ parece lhe interessar”²¹, deixando de lado o “*Elogio da loucura*”, obra que teria justamente mais

²⁰ Voltaire. “Cartas Filosóficas”. Apud: Bakhtin, Mikhail (1987). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Op. Cit., p. 100.

²¹ Bakhtin, Mikhail (1987). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Op. Cit., p. 115.

pontos em comum com o mundo de Rabelais. Estamos interessados em perceber como o processo hegemonic de secularização, constitutivo da passagem à modernidade, ao invés de promover a efetiva liberação do pensamento, motivando a possibilidade de transformação e questionamento da legitimidade das estruturas tradicionais de poder, acaba por manifestar-se no sentido oposto: como avanço mítico do campo teológico-político – através de novas formas de fundamentação da violência que reeditam o mesmo padrão de dominação política²². Nesse sentido, viemos interpretando a fundamentação divina absolutista que através da natureza ou da razão veem fixando nas bases do ideário liberal hegemonic o mesmo padrão cultural de dominação política, inscrito no aparato dogmático da legitimidade imposta pelo medo e no excesso de violência simbólica – a negação da violência e as formas espontâneas de convivência e consentimento que caracterizam as sociedades liberais. Poucos autores como Arthur Schnitzler souberam identificar os compromissos conservadores que caracterizam a passagem à modernidade vienense, ruindo as máscaras e a altivez do padrão de modernização do antigo Império Austro-Húngaro. As ideologias religiosas inscrevem-se de forma paradigmática na conjuntura política da Viena de Schnitzler e devem ser observadas na experiência de desencanto e questionamento media por sua obra.

Todavia, continua ressoando a hipótese principal destacada sobre os “destroços do realismo” que ainda reverberam em todo o campo realista dos séculos posteriores ao Renascimento. Uma série de *deslizamentos semânticos* é identificada por Bakhtin nesta recuperação do grotesco ainda na época pré-romântica²³. Não seria igualmente possível observar na literatura de Schnitzler a presença destes elementos sem considerar os diferentes usos e variações promovidas pelo Romantismo. Estamos particularmente interessados na possibilidade de pensar a formação da subjetividade como novo espaço

²² Preferimos o uso do conceito de laicização à secularização para falar da efetiva liberação do pensamento, como sugere G. Marramao. Para o autor, o conceito de secularização está demasiadamente impregnado pelo campo religioso. Ver: Marramao, Giacomo (1995). *Poder e Secularização. As categorias do tempo*, São Paulo: EdUNESP. Carlo Ginzburg, em sentido diverso das escolhas acadêmicas dominantes, interpreta o célebre Leviatã, de Thomas Hobbes, como inauguração da teologia-política. Ver: Ginzburg, Carlo (2006). *Medo, Reverência e Terror: relevar Hobbes Hoje*. Conferência realizada do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Brasil. Tradução de Luiz Fernando Franco.

²³ A expressão *deslizamento semântico*, tomada de Koselleck, vem sendo usada como ferramenta analítica para compreender os fluxos de poder e representação que movimentam as diferentes narrativas sobre o passado histórico. Ver: Koselleck, Reinhart (2006). *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora PUC-Rio.

político que dá voz ao grotesco. Os deslizamentos semânticos mais relevantes trabalhados por Bakhtin dizem respeito aos motivos do *riso*, da *máscara* e da *loucura*. Estes três motivos são fundamentais na composição da obra de Schnitzler (e não simplesmente do ponto de vista temático). Vale ressaltar de antemão a sugestão assinalada por Bakhtin sobre a importância da obra de Hoffmann na composição do grotesco romântico, que já desde Sterne e Diderot orientam as veredas do campo realista, influindo de forma decisiva na literatura de Schnitzler. Vejamos abaixo como Bakhtin refere-se à recuperação do realismo grotesco promovida pelo romantismo:

*Na época pré-romântica e em princípios do Romantismo, assiste-se a uma ressurreição do grotesco, dotado então de um novo sentido. Ele serve agora para expressar uma visão do mundo subjetiva e individual, muito distante da visão popular e carnavalesca dos séculos precedentes (embora conserve alguns de seus elementos). A primeira e importante expressão do novo grotesco subjetivo é o romance de Sterne, *Vida e opiniões de Tristan Shandy* (tradução original da visão de mundo de Rabelais e Cervantes na linguagem subjetiva da época).*

*Foi provavelmente na Alemanha que o grotesco subjetivo se desenvolveu de maneira mais poderosa e original. Ali nasceu a dramaturgia do *Sturm und Drang*, o Romantismo (Lenz, Klinger, o jovem Tieck), os romances de Hippel e Jean-Paul e a obra de Hoffmann, que influíram fundamentalmente na evolução do novo grotesco, assim como em toda a literatura mundial. F. Schlegel e Jean-Paul converteram-se em teóricos dessa tendência. (...)*

O grotesco romântico foi um acontecimento notável na literatura mundial. Representou, em certo sentido, uma reação aos cânones da época clássica e do século XVIII, responsáveis por tendências de uma seriedade unilateral e limitada: racionalismo sentencioso e estreito, autoritarismo do estado e da lógica formal, aspiração ao perfeito, completo e unívoco, didatismo e utilitarismo dos filósofos iluministas, otimismo ingênuo ou banal, etc. O romantismo grotesco recusava tudo isso e apoiava-se principalmente em Shakespeare e Cervantes, que foram redescobertos e à luz dos quais se interpretava o grotesco da Idade Média. Sterne exerceu uma influência considerável sobre o romantismo, a tal ponto que pode ser considerado o seu iniciador.

A influência direta das formas carnavalescas de espetáculos populares (já muito empobrecidos) era aparentemente fraca, pois predominavam as tradições literárias. É preciso, contudo, notar a influência muito importante do teatro popular (principalmente o teatro de marionetes) e de certas formas cômicas dos artistas de feira.

*Ao contrário do grotesco da Idade Média e do Renascimento, diretamente relacionado com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal e público, o grotesco romântico é um **grotesco de câmara**, uma*

espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma à linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo, e deixa de ser a sensação vivida (pode-se mesmo dizer corporalmente vivida) da unidade e do caráter inesgotável da existência que ela constituía no grotesco da Idade Média e do Renascimento.

O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente, o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras ‘sérias’; mas no grotesco romântico o riso se atenua, e toma forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto regenerador e positivo do riso reduz-se ao mínimo. (...)

*A degeneração do princípio cômico que organiza o grotesco, a perda da sua força regeneradora suscitam novas mudanças que separam mais profundamente o grotesco da Idade Média e do Renascimento do grotesco romântico. As mudanças mais notáveis ocorrem com relação ao **terrível**. O universo do grotesco romântico se apresenta geralmente como terrível e alheio ao homem. O mundo humano se transforma de repente em um mundo exterior. O costumeiro e tranqüilizador revela o seu aspecto terrível. (...) A reconciliação com o mundo, quando se realiza, ocorre em um plano subjetivo e lírico, às vezes mesmo místico. Ao contrário, o grotesco medieval e renascentista, associado à cultura cômica popular, representa o terrível através dos espantalhos cômicos, isto é, na forma do terrível vencido pelo riso. O terrível adquire sempre um tom de bobagem alegre.*

O grotesco, integrado à cultura popular, faz o mundo aproximar-se do homem, corporifica-o, reintegra-o por meio do corpo à vida corporal (diferentemente da aproximação romântica, totalmente abstrata e espiritual). No grotesco romântico, as imagens da vida material e corporal: beber, comer, satisfazer necessidades naturais, copular, parir, perdem quase completamente a sua significação regeneradora e transformam-se em ‘vida inferior’. As imagens do grotesco romântico são geralmente a expressão do temor que inspira o mundo e procuram comunicar este temor aos leitores (‘aterrorizá-los’). As imagens grotescas da cultura popular não procuram assustar o leitor, característica que compartilham com as obras-primas literárias do Renascimento. Nesse sentido, o romance de Rabelais é a expressão mais típica, não há vestígio de medo, a alegria percorre-o integralmente. Mais do que qualquer outro no mundo, o romance de Rabelais exclui o temor.

Outras particularidades do grotesco romântico denotam o enfraquecimento da força regeneradora do riso. O motivo da loucura, por exemplo, é característico de qualquer grotesco, uma vez que permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista ‘normal’, ou seja, pelas ideias e juízos comuns. Mas, no grotesco popular, a loucura é uma alegre paródia do espírito oficial, da gravidade unilateral, da ‘verdade’ oficial. É uma loucura festiva. No grotesco romântico, porém, a loucura adquire os tons sombrios e trágicos do isolamento do indivíduo.

O motivo da máscara é mais importante ainda. É o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre

negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as ‘macaquices’ são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco.

*No grotesco romântico, a máscara, arrancada da unidade da visão popular e carnavalesca do mundo, empobrece-se e adquire várias outras significações alheias à sua natureza original: a máscara dissimula, encobre, engana, etc. Numa cultura popular organicamente integrada, a máscara não podia desempenhar estas funções. No romantismo, a máscara perde quase completamente seu aspecto regenerador e renovador, e adquire um tom lúgubre. Muitas vezes ela dissimula um vazio horroroso, o ‘nada’ (tema que se destaca nas Rondas Noturnas de Bonawentura). Pelo contrário, no grotesco popular, a máscara recobre a natureza inesgotável da vida e seus múltiplos rostos. No entanto, mesmo no grotesco romântico, a máscara conserva traços da sua indestrutível natureza popular e carnavalesca. Mesmo na vida cotidiana contemporânea, a máscara cria uma atmosfera especial, como se pertencesse a outro mundo. Ela não poderá jamais tornar-se um objeto entre outros*²⁴.

A recuperação romântica do realismo grotesco e os deslizamentos semânticos promovidos pelo seu processo de *tradutibilidade histórica* apontam para a afirmação do indivíduo burguês em detrimento do corpo coletivo da cultura popular. Ao mesmo tempo, porém, tal empreendimento posicionou-se criticamente à sua época, promovendo efeito político de *abertura* no plano das disputas ideológicas e culturais. Por mais que esta contradição esteja referida a todo o campo realista desde então, talvez seja possível identificar neste conjunto de diferentes e sucessivas apropriações algumas especificidades que informam maior ou menor grau de seus efeitos, sem desprezar as diferentes importâncias que o seu uso pode representar para cada conjuntura histórica. Nossa suposição é que na conjuntura da Viena na virada para o século XX, a narrativa de Arthur Schnitzler, embora inserida na esteira da contradição romântica apontada por Bakhtin, carrega um sentido autocrítico fundamental, promovendo um golpe de largo alcance na concepção tradicional de natureza humana que fundamenta o liberalismo e a ideia de indivíduo moderno, sem, todavia, incorrer nos riscos característicos do

²⁴ Bakhtin, Mikhail (1987). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.* Op. Cit. p. 32-35.

romantismo conservador. Carl Schorske, em *Viena Fin-de-Siècle*, a partir da análise da literatura de Schnitzler e das inovações epistemológicas relacionadas ao campo político e social do autor sugere o desenvolvimento de um novo significado antropológico, em oposição à hegemonia vitoriana de então, através da formação do que ele chamou de *homem psicológico*²⁵. Todavia, pretendemos ir além, demonstrando a profundidade e a longa duração das bases do discurso estético do autor vienense que informam a camada profunda da composição deste “homem psicológico”. Assim, queremos situar sua literatura na apropriação transformada de um sistema de imagens ainda referido ao que resta de vitalidade dos destroços do realismo grotesco. A concepção de mundo, da política e do sujeito histórico na literatura de Schnitzler ultrapassa os limites do próprio advento da psicologia, embora não possa estar dissociada deste. O desafio está em oferecer um olhar diferente dos lugares comuns e dos caminhos batidos que orientam a leitura de sua obra, torcendo a perspectiva que se satisfaz com a observação tipicamente burguesa sobre sua literatura (as comuns identificações entre sua obra e biografia com o suposto “espírito vitoriano” do homem do século XIX, mediante a emergência da cultura da vida privada burguesa).

A disputa entre diferentes escolhas interpretativas também pode ser observada, por exemplo, em torno do uso do próprio termo *vitoriano*. Referido à hegemonia dos vitorianos e da Rainha Vitória na Inglaterra (1831-1901), o termo é amplamente usado abarcando diferentes contextos da Europa do século XIX. Passa despercebida, porém, a forma como o próprio termo atua encobrindo com o véu da hegemonia inglesa as particularidades históricas que caracterizam diferentes *passagens à modernidade*, em suas diferentes Europas, e especialmente quando consideramos as composições com diferentes culturas religiosas. Peter Gay, em *O século de Schnitzler*²⁶, defende o uso da expressão “vitoriano” de forma ampla, para referir-se à formação da cultura da classe-média (carregando no peso predominante da semelhança do liberalismo entre as diferentes

²⁵ Nas 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.” Ver: Schorske, Carl (1989). *Viena Fin-de-Siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 26.

²⁶ Gay, Peter (2002). *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe-média: 1815 – 1914*. São Paulo: Companhia das Letras Editora.

burguesias)²⁷. Entretanto, em que pesem as semelhanças, ou mesmo o caráter supranacional da burguesia enquanto classe social (referido ao processo mais amplo das transformações burguesas), destaca-se o *efeito de diferença* que podemos encontrar na literatura de Schnitzler – e especialmente diante da importância do *grotesco romântico* alemão, assinalada por Bakhtin, que influiu em toda a Europa centro-oriental de fala alemã. O destaque de E. T. A. Hoffmann e mesmo de Goethe, a partir da dramaturgia do *Sturm und Drang*²⁸ deve ser lido neste sentido. A influência de Hoffmann e Goethe é assinalada pelo próprio Schnitzler na sua autobiografia “*Juventude em Viena*”²⁹.

O caso de Goethe revela-se particularmente interessante pela sua participação na Corte de Weimar. Nos séculos XVII e XVIII, os personagens de Rabelais poderiam ser encontrados como heróis espetaculares nas mascaradas e festas da corte. Este fenômeno é observado por Bakhtin, apontando como os personagens do fantástico mundo rabelaisiano “(...) haviam emigrado da praça pública à mascarada da corte, o que implicaria mudanças correspondentes no seu estilo e interpretação”³⁰. Este fenômeno perdurou. Destaca-se o papel desempenhado pelos poetas da corte no estudo e no conhecimento do significado das máscaras e símbolos carnavalescos. A presença de Goethe na Corte de Weimar torna-se exemplar: ele tinha a tarefa de organizar festas similares e “(...) com esta finalidade estudou com profunda atenção as formas tradicionais e esforçou-se por compreender o sentido e o valor de certas máscaras e símbolos”³¹. As mascaradas e as festas da corte (com fogos de artifício, alegorias e procissões) incorporam a simbologia grotesca e folclórica do carnaval como projeção da cultura aristocrática. Essa projeção assume uma função no plano das disputas ideológicas contra a emergência do iluminismo burguês (não exatamente pelo viés popular ou libertário, como caracterizado anteriormente através da cultura cômica popular, mas agora sob o

²⁷ Fazemos a discussão do uso do termo vitoriano de forma mais detalhada em nossa pesquisa de mestrado. Ver: Neder Cerqueira, Marcelo. *A modernidade vienense na virada para o século XX: relações de poder e subjetividade na obra de Arthur Schnitzler (1862/1931)*. Op. cit., pp. 36-37.

²⁸ A dramaturgia do *Sturm und Drang* (usualmente traduzida como “tempestade e ímpeto”) foi um movimento romântico alemão situado no final do século XVIII, o qual contou com a participação de Goethe e Friedrich Schiller.

²⁹ A autobiografia de Schnitzler “*Jugend in Wien*” está sendo traduzida para a língua portuguesa, assim como grande parte de sua obra, por Marcelo Backes, e tem lançamento previsto para 2012. Em nossa pesquisa viemos trabalhando com a edição em espanhol, publicada em 2004. Ver: Schnitzler, Arthur (2004). *Años de Juventud: una autobiografía*, Barcelona: Acantilado.

³⁰ Bakhtin, Mikhail (1987). *A Cultura Popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Op. Cit., p. 88.

³¹ Ibidem, p. 89.

signo da expressão de uma identidade cultural tradicional e conservadora). Por outro lado, essa projeção implicou a condensação dos motivos carnavalescos formalizados facilitando sua aplicabilidade e uso em diferentes contextos. Este fenômeno procedeu-se especialmente com a aristocracia austríaca na virada de século passada. Orgulhosa de sua Ópera da Corte, instituição cultural de maior prestígio da cultura católica tradicional, a aristocracia vienense opunha a cultura plástica, sensual e holística da tradição barroca ao puritanismo moralizante e individualista do racionalismo iluminista. A influência da cultura popular renascentista poderia estar sintonizada, então, pelo seu sentimento (mais plebeu do que proletário), com a tradição aristocrática. Ensejada pelo catolicismo, vislumbrava-se, assim, um opositor em comum na figura caricata do liberalismo esnobe que despreza a antiga ordem para ascender ao poder, desrespeitando a hierarquia das relações familiares tradicionais. A própria experiência artística foi, assim, apropriada por certa “aspiração aristocrática”. Por mais superficial que esta caracterização possa parecer, ajuda a compreender a influência da cultura artística aristocrática na formação da particularidade da cultura burguesa vienense e mais especialmente do campo social de artistas como Arthur Schnitzler. A cultura artística foi via de assimilação social para as camadas médias burguesas na Viena do final do século XIX. Assim, para não incorrer no erro do anacronismo, devemos sublinhar as consideráveis diferenças de formações históricas e temporalidades quando aparentemente relacionamos autores e lugares tão distantes. Vale ressaltar a particularidade das transformações burguesas e da passagem à modernidade em Viena. Formada na justaposição com a aristocracia e dependente do poder político do Imperador, esta se posiciona de forma variada da conjuntura francesa, por exemplo, marcada de forma decisiva pelo antes e depois da Revolução de 1789 (enquanto conjuntura de acirramento das disputas políticas) – e as próprias narrativas históricas sobre o antes da Revolução Francesa não conseguem se libertar totalmente da própria Revolução Francesa e de seu logo-depois³².

³² Viemos interpretando o avanço das transformações burguesas na conjuntura do decadente Império Austro-Húngaro no rastro da expressão *via prussiana*, trabalhada por Lênin em sua análise sobre o processo de Unificação Alemã. Recorrendo à análise histórica comparada para dar conta do entendimento da especificidade do processo de modernização que caracteriza o Império Austro-Húngaro, destaca-se a consolidação da *via prussiana* como padrão hegemônico de passagem à modernidade para toda a Europa centro-oriental. Inscrita na conciliação política e na justaposição de interesses entre a emergente burguesia e a aristocracia, as transformações burguesas ganham na região uma tonalidade conservadora, caracterizada especialmente pela manutenção da grande propriedade agrária, pouca absorção da mão-de-

Não está em questão, assim, tendo em vista as observações de Bakhtin destacadas acima, estudar apenas as distorções e as distâncias promovidas pela afirmação da tradução romântica em relação à cultura cômica popular do Renascimento. A releitura do carnavalesco e do corpo grotesco metamórfico através da subjetividade, sugerida por Bakhtin, pode significar também a recriação do mundo-muitidão por dentro do sujeito, abrindo-o pelo avesso. O efeito de *abertura* invade as barreiras do *fechado*, rompendo com os limites entre mundo exterior e o interior, entre o que está dentro e o que está fora. Estamos atentos, assim, para a composição de uma poética de negação da negação (da contradição humana), que na literatura de Schnitzler radicaliza o conjunto de deslizamentos semânticos sugeridos por Bakhtin em vias de produzir determinado impacto como estratégia de resistência cultural e política. Na literatura de Schnitzler, as imagens de morte e sofrimento humano exacerbam o degenerativo e o *terrível* na crítica à concepção do liberalismo tradicional, desmontando as representações idealizadas do corpo clássico, fechado, estável, autocontrolado e senhor de si mesmo – estilhaçando o ideal de perfeição, pureza e segurança – que informam a racionalidade iluminista e compõe a doxa *hegemônica* da ciência e do “indivíduo moderno”. Assim, o degenerativo em Schnitzler pode ser regenerador, distanciando-se relativamente dos limites postos pela contradição e pelo ruído da comunicação constitutiva do grotesco romântico.

Mantém-se, assim, a crítica ao racionalismo iluminista, mas sem incorrer nos riscos do irracionalismo ou do misticismo retrógrado que caracteriza o romantismo conservador, por exemplo. A própria incursão contraditória da formação do campo social do autor, a meio caminho entre a aspiração iluminista (científicista, liberal, emergente e relacionada ao judaísmo) e tardo-romântica (plástica, sensual, católica e de um aristocratismo decadente), se assim podemos rapidamente tipificar, situa o autor de modo a “apurar as arestas”, exageros ou riscos que viriam a acometer ambas as aspirações. Por isso a influência do romantismo na literatura de Schnitzler não pode ser confundida com avalanche de romantismo conservador que tomou a Europa centro-oriental de fala alemã na virada para o século XX. Os movimentos pangermanistas de inspiração wagneriana abraçavam o irracionalismo político: viam a cultura germânica cristã pelas utopias

obra e pela resistência ao ideário liberal. Lênin estuda o caso alemão para compreender a especificidade da conjuntura vivenciada pelo antigo Império Czarista. Ver: Lênin, V (1980). *O programa agrário da social-democracia na segunda revolução russa*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas.

retrógradas do mito alemão, encampando de forma sistemática a negação ao liberalismo como antisemitismo. “A crítica ao racionalismo liberal que podemos encontrar na obra de Schnitzler se apresenta, assim, muito mais como ‘outra racionalidade’ do que exatamente como irracionalismo”³³. Estamos preocupados, então, em observar as bases históricas e culturais que atuam junto ao texto de Schnitzler na formação de categorias de pensamento e conhecimento que escapam da fantasia de controle racional sobre a natureza. As inovações epistemológicas referidas ao campo social de Schnitzler podem ser identificadas nesta busca, tal como sugere de forma paradigmática a obra de Freud³⁴.

A cidade Viena encenou na virada do século passada a decadência do Império Austro-Húngaro nos termos da violenta disputa entre o liberalismo de inspiração iluminista e o romantismo conservador (considerando diferentes matizes e gradações entre os campos opostos). Longe de configurar-se como uma polaridade simples, esta se manifestou de formas heterogêneas, às vezes mesmo com seus sinais invertidos. Por um lado, o campo liberal sofria com a limitação de seu poder político (ainda dependente do aparato institucional do Império e ligado à burocracia e representatividade do Imperador). Por outro, os movimentos de inspiração wagneriana anunciavam as utopias retrógradas pangermanistas que mobilizavam os jovens e as massas descontentes com o fracasso do liberalismo “importado” (e na crença do mito germânico). Estes movimentos de corte conservador visavam uma modernização grandiosa, inspirada na grandiosidade idealizada do próprio mito, e viam o fracasso do liberalismo dependente da burocracia imperial como um passado decadente que deveria ser superado. “Regeneração” foi uma palavra-chave na formação da cultura política germânica da época.

O final do século XIX caracteriza-se como um período de grande crise do liberalismo. Ao mesmo tempo, os conflitos geracionais ganham especial importância nesta conjuntura e foram vastamente manipulados nas disputas políticas da época. O cenário de crise, que valia não só para Viena, mas para todo o eixo tardio da Europa centro-oriental (no que diz respeito ao avanço das transformações burguesas e ao referido padrão de desenvolvimento econômico), acenava para o acirramento das disputas políticas, nacionais e religiosas. Viena pode ser tomada como um laboratório de conflitos

³³ Neder Cerqueira, Marcelo. *A modernidade vienense na virada para o século XX: relações de poder e subjetividade na obra de Arthur Schnitzler (1862/1931)*. Op. cit., p. 41.

³⁴ Freud, Sigmund (1974). *O Mal-Estar na Civilização*. Rio de Janeiro: Editora Imago.

políticos e sociais, dando visibilidade em uma mesma conjuntura, a diversos campos sociais antagônicos entre si. Assim, o judaísmo, identificado com o campo liberal, e de grande expressividade numa cidade de emigrantes oriundos de diversos lugares da periferia do Império, confrontou-se com uma Áustria profundamente católica, reduto do tradicionalismo político, que promoveria na sedução retórica do antisemitismo a tomada das massas pelo partido social-cristão. Ao mesmo tempo, porém, este grandioso Império, quebrado em suas bases, via-se emparedado diante da unificação alemã de hegemonia luterana (a derrota militar para a Prússia, em 1866, já havia posto fim às pretensões hegemônicas do Império Austríaco dentro da Alemanha) e a pressão política de diferentes minorias nacionais que buscavam sua emancipação.

Diversos autores apontam para os efeitos que esta tensão e contradição realizaram nos artistas e intelectuais de vanguarda da virada do século passada, situando seu posicionamento singular como espaço privilegiado para a compreensão das contradições sociais mais agudas de sua época. Carl Schorske situa de forma exemplar a convivência conflituosa entre a cultura aristocrática, de um catolicismo sensual e plástico ímpar, com a cultura legalista e puritana do liberalismo. Esta contradição foi vivenciada pelas camadas burguesas na Viena da virada de século passada, ainda mais se considerarmos seu estágio avançado de assimilação social com a cultura aristocrática. Esta assimilação implicava a justaposição de famílias judaicas, geralmente em ascensão social, referidas ao campo liberal, com famílias católicas; ou à custa da falência da aristocracia húngara, por exemplo, assim como relata o próprio Schnitzler em sua autobiografia³⁵.

Todavia, estamos preocupados em observar a realização destes conflitos político-ideológicos através da forma particular como as imagens do realismo grotesco são ativadas na composição de um olhar a um só passo crítico do liberalismo tradicional (vitoriano) e do romantismo irracionalista de corte conservador. Num sentido inverso, queremos observar como a apropriação do realismo grotesco a partir da cultura artística do catolicismo pode servir como vetor-chave na composição entre um liberalismo de corte

³⁵ O escritor relata a ascensão da parte materna de sua família: “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”. Ver o trecho destacado em: Neder Cerqueira, Marcelo (2010). *A modernidade vienense na virada para o século XX: relações de poder e subjetividade na obra de Arthur Schnitzler (1862/1931)*. Op. cit., p. 60.

crítico (identificado numa tradição crítica e *aberta* da cultura judaica) com a sensibilidade romântica e modernizadora (que na língua alemã ganha força pelo protestantismo). Estamos atentos, assim, para a formação do cosmopolitismo específico que atua na composição do olhar crítico referido ao campo de Schnitzler. Para Schorske, este conjunto de contradições parece ganhar uma formulação diferente: como em meio a um cenário de grande crise política e social assistiu-se, em Viena, o florescimento de diversas realizações no âmbito das artes e do conhecimento? A resposta a essa questão sugere a cultura ou as artes, não só como espaço de evasão política, mas como espaço de realização de um desejo de transformação social mais profundo; um lugar de catarse e transe coletivo. Se por um lado o ambiente de grande radicalização e perseguição política impelia os setores liberais a buscarem uma fuga existencial na realização estética, por outro, a própria realização estética passaria a dar peso e voz ao conjunto de demandas sociais e políticas de seu campo específico. Todavia, estas demandas viriam vinculadas à subjetividade e às relações micropolíticas que atravessam a sociedade. As imagens do realismo grotesco ativam o princípio da heterogeneidade e transformação, sugerem a ousadia e a inovação. Ou, como destacamos anteriormente: permitem “(...) *olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e, portanto, permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo*”.

A forma particular como as festas e mascaradas da corte fez uso das imagens grotescas e a sua relação com a recuperação romântica da cultura popular do Renascimento, especialmente na literatura alemã, devem ser observadas como experiências variadas de uso e recepção do realismo grotesco. Embora sejam realizadas para fins diversos, e referidas a campos políticos distintos, estas apontam para um processo de interiorização, subjetivação e formalização do grotesco. A linguagem familiar e a intimidade da praça pública ganha um espaço próprio que se, por um lado, expressa sua restrição e seu próprio aprisionamento em espaços privados e mais controlados (como bailes, circos, salões de teatro ou mesmo o incipiente cinema), por outro, encontra no interior da subjetividade e através do sonho a garantia de um infinito universal equivalente; valor irredutível da imanência das relações sociais e dos afetos humanos.

A própria expressão “grotesco de câmara”, sugerida por Bakhtin, sinaliza com a metáfora da câmara a composição de um espaço interno, íntimo e subjetivo, tal qual a câmara escura da fotografia. A câmara escura aparece como metáfora para a modernidade na “*Ideologia Alemã*”, de Marx e Engels. O efeito semiótico – o jogo de espelhos e a inversão da imagem – é pensado pelos autores como metáfora para a ideologia. Destaca-se a importância desta alegoria para uma crítica ao idealismo e à “filosofia do céu”, como referem os autores, com ironia, ao idealismo da filosofia alemã. Não obstante, a metáfora da câmara escura encontrou eco no mito da caverna, de Platão, na medida em que o conceito de ideologia foi interpretado como “falsidade” ou “ilusão”. A curiosa proximidade da caverna com a *grotta* não parece ser totalmente casual. Isso porque o *mundo sensível* é interpretado pelo platonismo e pelo corpo clássico dominante como um mundo de erro e falsidade (sombras): como um mundo de barbárie (caverna). Assim, podemos dizer: o realismo grotesco (o “realismo da gruta”?), ou o *grotesco de câmara*, posicionam o *mundo inteligível* de forma inseparável do *mundo sensível*. As imagens do baixo-material na literatura de Rabelais, e especialmente as imagens da sexualidade no grotesco de câmara de Arthur Schnitzler posicionam as ideias a partir da gruta fundamental (o feminino) que faz todos os seres humanos; o vazio existencial, vazio do ideal absoluto do poder, mediado pela transitoriedade do ser; pela sua vida-morte constante na relação sempre erótica com o outro.

Supomos que a presença de variações em torno das imagens do realismo grotesco se manifesta na literatura de Schnitzler através de diferentes maneiras e com diferentes significados que disputam entre si: (a) como motivos formais oriundos da cultura aristocrática barroca, através da simbologia das mascaradas e festas de carnaval da corte, das peças de teatro e música na Ópera da Corte, mas também da cultura católica vivenciada de forma ampla pela sociabilidade vienense; (b) como presença determinante do romantismo alemão e da sensibilidade romântica na apropriação do Renascimento, considerando os respectivos deslizamentos semânticos que atuam nesta apropriação influindo na formação ou composição da subjetividade; (c) como radicalização estética e política de um liberalismo independente, de corte crítico, identificado numa cultura judaica

crítica e aberta³⁶. Através destas três janelas podemos ainda dizer: a primeira está referida ao plano formal e à vivência cultural da cidade; a segunda ao plano histórico, no que diz respeito às narrativas que informam a sensibilidade moderna e seu contexto mais amplo; e a terceira ao plano político, quer dizer, à radicalização política que caracteriza o movimento estético de vanguarda como alternativa possível mediante os conflitos deflagrados.

Consideramos, assim, ser possível dar conta de quatro objetivos específicos simultaneamente: (1) situar a recuperação romântica do realismo grotesco e a importância de seu *processo de tradutibilidade* para a composição da subjetividade; (2) identificar na influência romântica os *deslizamentos semânticos* que atualizam e ao mesmo tempo deterioram a vitalidade das imagens grotescas, reduzindo seu aspecto positivo ao mínimo; (3) interpretar o *potencial de negatividade* das imagens do grotesco de câmara da literatura de Schnitzler como uma *poética de negação da negação*, que ao mesmo tempo aprofunda e se distancia do posicionamento romântico, uma vez que a própria positividade e vitalidade das imagens grotescas podem ser sintonizadas no “vazio” ou “nada da existência” que habita a sua negatividade; (4) não negar que a despeito do efeito de *abertura* promovido pela literatura de Schnitzler, esta continua postada (perplexa?) diante pela hegemonia iluminista – que se estende até os dias de hoje.

4. Situamos anteriormente três motivos principais – o *riso*, a *máscara* e a *loucura* – por onde podemos mirar o *grotesco de câmara* de Arthur Schnitzler. Estes motivos podem ser identificados em diversas obras do autor. Não caberia fazer aqui um recolhimento

³⁶ Edward Said buscou com a expressão “judeu não-judeu”, tomada de Isaac Deutscher, situar uma tradição filosófica de dissensão no interior do judaísmo. Embora forte e impactante esta talvez seja a expressão mais própria para refletir o posicionamento particular do judaísmo referido ao campo social de Arthur Schnitzler (especialmente quando observamos o fundamentalismo religioso e o absolutismo político que condicionou o nascente sionismo ou mesmo quando situamos as contradições vivenciadas pelo elevado grau de assimilação social referido ao seu campo). Schnitzler estudou na mesma sala de Theodor Herzl e fala abertamente em sua autobiografia sobre suas divergências políticas com este que foi a principal liderança para o sionismo. Apontando o *ideal de pureza* que se repetia em diversas correntes político-ideológicas da época, o escritor relata como Herzl derivou de um posicionamento pangermanista e altamente assimilaçãoista para o sionismo. O assimilaçãoismo se manifesta na época de formas diferentes (às vezes mesmo contraditórias), podendo se apresentar tanto como *espaço de miscigenação aberto e receptivo da pluralidade*, como *busca de um padrão ideal pureza cultural / ideológico*. O pangermanismo como ideologia implicou a rejeição do próprio judaísmo para muitos jovens descendentes de judeus que, todavia, não se identificavam com o judaísmo. Ver: Said, Edward (2004). *Freud e os não-europeus*. Conferência realizada no Museu Freud, em Londres, em dezembro de 2001. São Paulo: Boitempo.

detalhado e exaustivo da forma entrelaçada como Schnitzler varia sobre estes motivos em suas obras. Todavia, podemos destacar alguns exemplos de situações dramáticas que ecoam pela sua literatura, com destaque para suas *novelas tardias*³⁷.

O motivo da máscara pode ser identificado, por exemplo, no célebre baile vivenciado por Fridolin, em “*Breve Romance de Sonho*”³⁸. Trata-se da cena culminante da novela quando personagem, após vagar desorientado pela noite em busca de inusitadas aventuras, acaba em um estranho baile de máscaras. A cena, interpretada por Stanley Kubrick na adaptação *Eyes Wide Shut* (“*De olhos bem fechados*”, 1999), último filme do diretor, rendeu-lhe a censura do grupo *Time Warner*, que o obrigou a cortar um minuto da sequência para não ter a obra relacionada à categoria de filmes pornográficos nos EUA. Fridolin vaga em busca de aventuras que possam suplantar a angústia e ciúme que, desde uma conversa noturna com sua esposa, Albertine, tomara-o por completo. O personagem não consegue imaginar sua mulher desejando outros homens e busca nas diferentes situações vividas na noite uma maneira de recuperar seu lugar de poder, sua fantasia de controle e segurança sobre a vida. A representação ideal e perfeita do núcleo familiar vai sendo despedaçada pelo vagar inusitado e estranho; a cada nova experiência vivenciada na noite, Fridolin justifica seu sentimento de vingança e acaba por aprofundar seu sofrimento e frustração, repetindo o mesmo desencanto ou nada, como uma nova mesa de apostas sempre perdida. Na literatura de Schnitzler, o motivo da máscara fala criticamente à hipocrisia e ao cinismo da sociedade vienense, mas também à fantasia de encobrimento e negação do sujeito consigo mesmo, que tenta suplantar o vazio da própria existência na representação idealizada do eu. Na expressão do contraditório e da pluralidade da condição humana – do desencontro do sujeito consigo mesmo – a máscara estilhaça a ilusão de ser unívoco, absoluto, eterno, perfeito, divino.

Vale observar a repetição do “vagar da noite” em diversos personagens que buscam em experiências amorosas ou escolhas de vida mais “puras” e idealizadas a

³⁷ A expressão “estilo tardio”, tomada de Theodor Adorno, foi trabalhada por Edward Said. “(...) 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”. Ver: Said, Edward. *Estilo Tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 33. Uma breve discussão sobre a seleção das *novelas tardias* de Arthur Schnitzler por ser observada em nossa pesquisa junto às reflexões de Edward Said. Ver: Neder Cerqueira, Marcelo (2010). *A modernidade vienense na virada para o século XX: relações de poder e subjetividade na obra de Arthur Schnitzler (1862/1931)*. Op. cit., p. 64.

³⁸ Schnitzler, Arthur (2000). *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Companhia das Letras.

justificativa de suas ações e comportamentos quase sempre coniventes com a violência que caracteriza o conservadorismo da passagem à modernidade vienense de sua época. O ideal de pureza pode ser identificado na quase totalidade de seus personagens masculinos e se encontra repetido na imagem invertida, como desejo de violação e arbitrariedade, como retrata, por fim, a cena do baile de máscaras de “*Breve Romance de Sonho*” – uma estranha “cerimônia religiosa” onde mulheres, também mascaradas, são partilhadas sexualmente por nobres convidados. A fugacidade do desejo, sua propriedade de fuga no exato momento de seu encontro – o entrelaçamento mesmo do amor com a morte – confunde-se na fugacidade ou vazio da própria glória de mandar. Todas as experiências noturnas de Fridolin implicam seu sofrimento e desencanto como justificativa para a violação do corpo do outro, como forma de recuperação do ideal de poder – o *algo indefinível* supostamente perdido pelo personagem. Fridolin, embora médico, não consegue lidar com o contraditório da vida, manifesto nas diferentes experiências de amor e morte: busca a todo instante a negação da morte, quando, de fato, cada vez mais parece desejá-la.

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 (...). 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 (...); 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?”), 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?³⁹

Arthur Schnitzler foi um mestre na crítica dos afetos relativos ao esnobismo e à honra, sentimentos constitutivos do típico vienense *fin-de-siècle* de sua literatura, exemplarmente trabalhados nas cenas de duelos que acabam por apontar o vazio ou nada que compensa a realização da vitória sobre o outro. A tematização do *sentimento de superioridade*, tal como referido pelo escritor, marca de forma indelével a subjetividade e a fissura existencial de seus personagens. A prática do duelo tomou os meios militares e estudantis na Viena da virada para o século XX e foi muito tematizada pela sua obra. Os duelos quase sempre implicavam o antisemitismo e os conflitos nacionais, a petulância dos jovens e as disputas geracionais, os conflitos passionais, amorosos ou familiares; como via direta de realização da conjunção entre as moralidades aristocrática e burguesa, entre o cristianismo e o judaísmo, entre o “novo” e o “velho”; como fluxo de irracionalismo e tradição em meio à roupagem liberal e a justificativa racional; a prática do duelo deve ser destacada como um dos núcleos duros do autoritarismo e conservadorismo da sociedade Vienense. Fridolin vaga na noite e faz de todas as situações vividas uma forma de *duelo interior*⁴⁰.

A caminhada noturna de Fridolin, seu vagar desorientado, vivenciado como experiência de exílio e desterro, mobiliza a tensão entre os signos do *familiar* e *estrano*. “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.”⁴¹ Destacamos anteriormente a observação de Bakhtin sobre a pertinência das situações dramáticas de “ronda noturna” na composição do grotesco romântico. O tema destaca-se de forma exemplar nas “Rondas Noturnas”, de Bonawentura, vivenciadas pelo fluxo de pensamentos do guarda noturno, e ecoa diacronicamente no famoso quadro de

³⁹ Neder Cerqueira, Marcelo (2010). *A modernidade vienense na virada para o século XX: relações de poder e subjetividade na obra de Arthur Schnitzler (1862/1931)*. Op. cit., pp. 129-130.

⁴⁰ As cenas de duelo podem ser observadas em diversas obras do escritor, com destaque para “Tenente Gustl”. Ao sair de um concerto Gustl é desafiado por um padeiro e recusa-se em duelar; motivado pelo caráter absurdo do código de honra (característico do ambiente militar) o tenente sente-se obrigado a se suicidar.

⁴¹ Schnitzler, Arthur (2000). *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 37.

Rembrandt, conhecido por “*A Ronda Nocturna*”, ícone da pintura barroca⁴². A mesma experiência de travessia rumo a um mundo distante e estranho pode ser identificada na obra do autor em “*O retorno da Casanova*”⁴³; “*Doutor Gräsler: o médico das termas*”⁴⁴, junto ao tenente Kasda, de “*Aurora*”⁴⁵; e de uma forma ampla em diversas obras, com destaque para a peça “*A Ronda*”⁴⁶ e a novela “*O Tenente Gustl*”⁴⁷. Mediada por uma narrativa que penetra nos pensamentos do personagem o autor identifica na deambulação dos conflitos interiores de Fridolin as contradições sociais mais agudas de seu tempo. Na literatura de Schnitzler a história deve ser compreendida como uma experiência de movimento e transformação⁴⁸. A ambivalência ou jogo de contrastes na caracterização de seus personagens – ao mesmo tempo, uno e plural, dentro e fora, sagrado e profano, centro e periferia, masculino e feminino – implica a experiência do “vagar noturno” como um pêndulo a ser vivenciado pelo leitor.

A vivência do exílio e desterro implica a própria passagem à modernidade vienense como experiência de desencanto e sofrimento mediante o avanço das transformações burguesas. Na obra de Schnitzler, a cultura política burguesa veiculada por personagens como Fridolin encontra-se empapada de sentimentos nostálgicos que vivem a modernidade como busca do tempo perdido; o sentimento mesmo da perda de um

⁴² Uma das obras mais significativas do pintor holandês Rembrandt, datada entre 1640 e 1642, a “*Ronda Nocturna*” ganhou uma representação em estátuas de bronze, em 2005, nas mãos de Alexander Taratynov e Mikhail Drono, fruto das comemorações do IV centenário do pintor, e encontra-se atualmente exposta em praça pública, em Amsterdã.

⁴³ Schnitzler, Arthur (1999). *O Retorno de Casanova*. São Paulo: Companhia das Letras.

⁴⁴ Schnitzler, Arthur (2002). *Doutor Gräsler: médico das termas*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

⁴⁵ Schnitzler, Arthur (2001). *Aurora*. São Paulo: Editora Boitempo.

⁴⁶ Também traduzida como “*Ciranda*”, a peça “*A Ronda*” (*Reigen*), publicada como manuscrito pelo próprio escritor em 1900, foi motivo de muita polêmica, sendo proibida em diversos teatros, mesmo 20 anos depois de sua primeira publicação. Ganhou a celebrada adaptação cinematográfica com *Conflitos de Amor* (1950), de Max Ophüls, de quem Kubrick foi admirador e provavelmente “herdou” o interesse pela obra de Schnitzler. Atualmente, o novo filme de Fernando Meirelles, intitulado “360”, com estreia programada para 2012, convidado para abrir o festival de Londres em 12 de outubro próximo, faz uma adaptação mais uma vez a mesma peça do escritor.

⁴⁷ A novela “*Tenente Gustl*”, também publicada em 1900, foi, assim como “*A Ronda*”, motivo de muita polêmica. Considerada o primeiro monólogo interior no âmbito da literatura alemã, “*Tenente Gustl*” tematizou o duelo e a honra no meio militar, como situamos anteriormente (ver a nota 38). A novela fez o escritor perder o título de oficial-médico e vem sendo interpretada como sua primeira “novela tardia”, no que diz respeito ao amadurecimento da forma narrativa do escritor.

⁴⁸ As questões referidas à compreensão da histórica como uma experiência devem ser identificadas na obra seminal de Walter Benjamin. Ver: Benjamin, Walter (1991). *Charles Baudelaire: um lírico no auge do Capitalismo*. São Paulo: Ed. Brasiliense. Ver também as considerações do autor sobre o conceito de história em Benjamin, Walter (1994). *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas Vol. I. São Paulo: Ed. Brasiliense.

passado idílico, de uma ordem divina, associada ao tradicionalismo da família vienense, à estrutura da hierarquia social e aos afetos e sentimentos políticos conduzidos pelas ideologias religiosas. O autor consegue reproduzir na construção da subjetividade de seus personagens o consentimento, passividade e desejo de submissão à ordem e aos valores tradicionais que guiou a emergência dos setores liberais na virada de século. O tema da infância idealizada como lugar de segurança e estabilidade; a própria representação da casa ideal, a *old house* de Walter Pater, como espaço de sacralidade da subjetividade burguesa vem sendo observada na obra de diversos autores pela via do romantismo conservador⁴⁹. A compreensão da família como espaço de poder (espaço do *apetite pelo sagrado*, referido pelo escritor inglês) situa o problema-chave constitutivo da passagem à modernidade. A família, o casamento e as relações amorosas implicam a diversidade de questões religiosas, étnicas, nacionais, geracionais, de gênero, linguísticas, etc., que disputam e se misturam no modernismo vienense. Vale observar a atualidade de uma peça como “A Ronda” que tematizando a aleatoriedade de encontros amorosos entre personagens de diferentes nacionalidades, crenças, idades, estamentos e classes sociais, implica a *inevitável outridade* constitutiva da condição humana; ou como mesmo imaginou o autor, no efeito de ciranda dado pela circularidade da narrativa entre diferentes embates amorosos, aquele mesmo princípio da heterogeneidade e circularidade das culturas humanas que movimenta a história. A ciranda de Schnitzler remonta a força do carnavalesco que irrompe como um brado de morte ferindo a doxa hegemônica do poder e da estrutura social. Não por acaso, o título “360”, da recente adaptação do diretor Fernando Meirelles, sugere na imagem da circunferência; uma volta que mistura o mundo.

A bizarra mascarada da corte encenada por Kubrick soube capturar a pertinência das imagens grotescas na obra de Schnitzler. Visto como um enigma para grande parte do público, o filme revela-se efetivamente como uma história sobre o medo, como descreve o próprio diretor, ressaltando as diferenças e variações promovidas pelo grotesco romântico. Trata-se especialmente de compreender como as imagens de transformação, morte e metamorfose, características do realismo grotesco, face à representação clássica do corpo antropológico da cultura política burguesa, ganham um sentido aterrorizante. Schnitzler guia seus personagens (em sua maioria médicos,

⁴⁹ O inglês Walter Pater (1839/1894) deve ser pensado como ícone do conservadorismo romântico vitoriano. A referência aqui é ao texto do autor intitulado “*The child in the house*” (1878).

militares, advogados, “doces moças”⁵⁰, etc.) no curso da transformação e morte. O ambiente noturno e sombrio fala ao coração do Iluminismo, assim como a visão fala à cegueira, e a civilização à própria barbárie. Assim mesmo sugeriu Kubrick com o título *Eyes Wide Shut* – em tradução livre: “olhos abertamente fechados”. Estamos na esteira da *dialética do esclarecimento* de Adorno e Horkheimer⁵¹. Por isso a recuperação do posicionamento do olhar de Bakhtin segue produzindo efeitos preciosos para a análise da contemporaneidade. A travessia noturna rumo a um mundo estranho foi encenada na Viena *fin-de-siècle* na obra de diversos escritores e pensadores e deve ser identificada na influência da dramaturgia do Romantismo Alemão. Devemos destacar a conhecida interpretação do conto fantástico “*O Homem da Areia*”⁵², de Hoffmann, onde Freud trabalha a ambivalência entre os signos do familiar e estranho – o conceito mesmo de *(un)heimlich*. A literatura de Schnitzler discorre vastamente sobre esta ambivalência⁵³. O medo deve ser observado na sua contradição, como busca da segurança e certeza do familiar, mas também como vivência de estranhamento que projeta o sujeito na transformação e na própria vida.

A obra de Schnitzler foi vivenciada em sua época como profanação dos valores mais caros da família vienense. Os conflitos geracionais e familiares constitutivos da Viena da virada de século devem ser observados pelo significado político que fala à formação da legitimidade do poder, o amor ao censor que habita o sujeito e implica a fantasia de controle e submissão. O uso da expressão “território familiar”, destacada anteriormente, não é casual: fala do significado político que pode ser paralelamente situado em diversos âmbitos da vida social. A vivência do desterro e do exílio tematizou a busca ideal do território. Essa busca foi padrão comum em diferentes movimentos políticos de unificação nacional; esteve implicada no crescente antisemitismo e no

⁵⁰ A “doce mocinha” foi motivo literário recorrente na obra do autor. Peter Gay destaca: “para os libertinos que não tivessem problemas de consciência, o envolvimento com as que Schnitzler chamava ‘doce mocinha’ – das süsses Mädel – era fonte de prazer sem responsabilidades”. Ver: Gay, Peter. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe-média: 1815 – 1914*. São Paulo: Companhia das Letras Editora, 2002, p. 87.

⁵¹ Adorno, Theodor e HORKHEIMER, Max (1991). *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

⁵² Hoffmann, E.T.A. (1993). *Contos Fantásticos*. Rio de Janeiro: Imago.

⁵³ Viemos interpretando em nossa pesquisa o *jogo de contrastes* e ambivalências realizado por diversas expressões contraditórias que remontam a oposição fundamental familiar / estranho em “*Breve Romance de Sonho*”. Ver: Neder Cerqueira, Marcelo (2010). *A modernidade vienense na virada para o século XX: relações de poder e subjetividade na obra de Arthur Schnitzler (1862/1931)*. Op. cit., p. 86.

próprio sionismo; e deve estar associada à *via prussiana* austríaca. As diferentes utopias retrógradas constitutivas do romantismo conservador, mobilizadas na representação de um passado mítico original, identificavam na formação de um território familiar, ao mesmo tempo subjetivo e objetivo, a relação de legitimidade da condição humana com o domínio da terra – que como princípio feminino também é domínio da mãe e da mulher. Entretanto, o campo político situado nos movimentos modernos, na juventude e na boemia dos cafés vienenses, referido à literatura de Schnitzler e ao judaísmo crítico e assimilado de sua geração, fez da vivência do desterro a base crítica do cosmopolitismo singular que caracteriza sua forma única e plural de ser vienense – um *vienense em transformação* – decididamente inscrito na crítica ao ideal de pureza, na recepção da pluralidade, na busca pela abertura. A literatura de Schnitzler consegue implicar na subjetividade e nos conflitos internos de seus personagens as contradições mais agudas de seu tempo e de sua cidade; uma Viena altamente miscigenada que cresce e transforma-se enormemente e que lança o sujeito ao desconhecido, em direção ao outro.

A nostalgia do território familiar perdido realiza-se de forma paradigmática da figura decadente do Casanova. Este pode ser visto como personagem-metáfora constitutivo de sua obra; uma das faces por onde se expressa o saudosismo conservador e autoritário constitutivo do romantismo tardio. É possível identificar diversas características semelhantes do Casanova em outros personagens de Schnitzler, geralmente barões, homens nobres e poderosos caracterizados como “velhos sátiros”, assim como Else mesmo acusa o senhor Von Dorsday, em “*Senhorita Else*”⁵⁴. Com os traços do personagem-metáfora Casanova, Schnitzler pensa a tensão entre velhice e juventude face o ideal de conquista e realização do poder sobre a mulher. Em “*O retorno do Casanova*”, Schnitzler posiciona a última aventura do libertino italiano Giovanni Jacobo Casanova (1725-1798), que deseja retornar para Veneza, sua cidade natal, da qual fora banido há mais de 25 anos. Na trama, escrita em 1915, o contravertido personagem tem cinquenta e três anos, a mesma idade de Schnitzler quando terminou a novela. Gioavanni Casanova deixou um livro de memórias onde relata 132 relações sexuais com mulheres de diferentes classes, idades e regiões, com particular detalhamento. Sem querer fazer grandes ilações, é sabido que Schnitzler manteve um diário com descrições minuciosas

⁵⁴ Schnitzler, Arthur (1985). *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.

de suas relações sexuais, escritas logo após o ato sexual⁵⁵. O escritor vienense toma algumas memórias de Casanova para costurar sua ficção. O libertino decadente planeja obsessivamente o retorno à sua cidade natal mediada por um texto polêmico com o qual acredita acabar com a reputação de Voltaire, provando o seu ateísmo, sendo assim, finalmente, reinserido na corte italiana. A busca pela terra natal confunde-se na obsessão erótica da juventude perdida; Casanova prepara-se para a que seria a sua última aventura amorosa, a disputa pela jovem Marcolina, para qual está disposto a fazer qualquer coisa. O personagem-metáfora Casanova toma a mulher como território a ser conquistado. Em “O Retorno do Casanova”, Schnitzler realiza diversas caricaturas e situações dramáticas mediadas por imagens grotescas, com uma ironia específica que induz ao cômico ridículo como, por exemplo, a cena que Casanova duela nu em esgrima com o jovem Lorenzi, na disputa pelo amor de Marcolina:

*Casanova voltou-se rapidamente. Lorenzi estava à sua frente, magnífico em sua nudez, como um jovem deus. Toda a vileza havia desaparecido de seu semblante. Parecia igualmente preparado para matar ou morrer. E seu eu jogasse minha espada fora? pensou Casanova. Se eu o abraçasse? Deixou o casaco escorregar de seus ombros e agora se apresentava como Lorenzi: magro e nu. Lorenzi abaixou a espada, fazendo a saudação segundo as regras da esgrima; Casanova respondeu ao cumprimento. No instante seguinte as lâminas já se cruzavam e a luz prateada da manhã fiscava de um aço para outro. Quanto tempo já se passou, pensou Casanova, desde a última vez que enfrentei um desafiante com a espada? Não conseguia, entretanto, lembrar-se de nenhum de seus duelos mais importantes. (...) Em todo caso, refletiu Casanova, ele era um exímio esgrimista; e eu também não desaprendi nada! Seu braço estava preciso, a mão, leve e os olhos, tão aguçados como sempre. Juventude e velhice não passam de uma fábula, pensou. Não sou eu um deus? Não somos ambos deuses? Se alguém nos visse agora! Sem dúvida, haveria senhoras que pagariam um bom preço pelo espetáculo. (...) Uma luta? Não, um torneio. Por que esse olhar apavorado, Marcolina? Não somos ambos dignos do seu amor? Ele é apernas jovem; eu, porém, sou Casanova! Nisso Lorenzi tombou com uma estocada no coração.*⁵⁶

⁵⁵ Este diário encontra-se atualmente sendo revisado e trabalhado em Viena por uma equipe de pesquisadores visando possível publicação. Neste, o escritor relata mais de mil relações sexuais. Arthur Schnitzler manteve grande quantidade de cartas, diários e pontuações autobiográficas. Destaca-se nestes textos a forma realista, direta e nem um pouco conivente com muitas atitudes consideradas impróprias pelo próprio escritor, mas que este não hesitou em relatar.

⁵⁶ Schnitzler, Arthur (1999). *O Retorno de Casanova*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 103-104.

O ridículo, entretanto, contrasta com a melancolia e o tom lúgubre e violento da narrativa. Sérgio Paulo Rouanet identifica em “*Riso e Melancolia*”⁵⁷ as principais características que fazem a *forma shandiana*, referida à *Tristam Shandy*, de Sterne⁵⁸, identificada nas narrativas de Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis. A referência talvez seja ainda ao grotesco romântico apontado por Bakhtin. Destaca-se, todavia, a presença de Machado de Assis. O autor é um mestre na interpretação crítica da passagem à modernidade⁵⁹. Muitos paralelos com a obra de Schnitzler podem ser realizados neste sentido. Ambos os autores implicam sua obra na identificação dos compromissos conservadores – do *autoritarismo afetivo*⁶⁰ e do tradicionalismo político – que marcam a emergência dos setores liberais e das transformações burguesas em suas conjunturas históricas. A *hipertrofia da subjetividade*, constitutiva da *narrativa shandiana*, tal como discutida por Rouanet, pode ser relacionada à compreensão do grotesco romântico e o caráter hiperbólico das imagens grotescas. A situação dramática de beijo na morte pode ser interpretada nesse sentido. Fridolin sente-se possuído pelo cadáver da mulher nua, quando no necrotério busca pelo paradeiro da misteriosa mascada do baile que salvara sua vida; Casanova, como em um último gesto de “*emoção sonhadora*”⁶¹, beija a testa do assassinado, como um “beijo no asfalto”.

Acreditamos ser possível situar algumas especificidades que singularizam o *grotesco de câmara* na obra de Schnitzler e o diferenciam do modelo romântico tipificado por Bakhtin. Trata-se de verificar as semelhanças e diferenças que posicionam a particularidade de seu texto. A *sensação carnavalesca do mundo*, mesmo que de forma variada da referência ao cômico popular, pode ser corporalmente vivida na obra de Schnitzler, retomando o seu caráter *inesgotável da existência*, e o seu sentido recriador de corpo coletivo. A literatura de Schnitzler não traz, assim, uma significância exatamente

⁵⁷ Rouanet, Paulo Sérgio (2007). *Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Cia. das Letras.

⁵⁸ Sterne, Laurence (1984). *A vida e as opiniões de Tristam Shandy*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

⁵⁹ Gisálio Cerqueira Filho desenvolve o conceito de autoritarismo afetivo para dar conta dos afetos e sentimentos conservadores que incidem na prática política, às vezes mesmo em contradição com as ideias ou discursos racionais. Em outro sentido, o conceito autoritarismo afetivo pode ser visto como uma alternativa para se pensar as diferentes dimensões da *via prussiana* que implicam a formação da sensibilidade moderna. Ver: Cerqueira Filho, Gisálio (2005). *Autoritarismo Afetivo: a Prússia como sentimento*. São Paulo: Ed. Escuta.

⁶⁰ A referência ainda está na obra de Roberto Scharwz. Ver: Scharwz, Roberto (1990). *Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades.

⁶¹ Schnitzler, Arthur (1999). *O Retorno de Casanova*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 104.

abstrata, formal, mística ou espiritual. Tampouco as imagens da vida material (como a sexualidade, por exemplo) ganham significado de “vida inferior”, sendo desvalorizadas ou moralmente desqualificadas – pelo contrário. Por outro lado, seu discurso insere-se numa subversão aterrorizante das consciências. O *terrível*, como sugere Bakhtin, exerce um papel crucial na obra de Schnitzler. O medo e o terror, todavia, apresentam-se mais no efeito de sua obra, na produção da experiência de sofrimento e desconforto; como vetor de crise e questionamento do ideal de perfeição, normalidade e segurança da moralidade burguesa.

Trata-se de um fenômeno que poderá ser observado, então, em diferentes movimentos modernos: a atividade artística – a política como arte – sintoniza o mesmo “trabalho de terra” existencial, referido ao realismo grotesco; uma cultura de vida-morte, metamorfose e transformação. Muito diferente da busca pela fixação objetiva de um “território familiar”, o campo político referido ao escritor faz do próprio desterro sua terra; um lugar de não-lugar, que pensa a tradição como transformação, voltando-se para os laços afetivos escolhidos e partilhados; suas *afinidades eletivas*. Por isso a pulsão erótica e sexual, a conjunção mesmo do amor e da morte, ganha na obra do escritor um espaço privilegiado. Viemos supondo a importância da rede de sociabilidade formada nos cafés vienenses, nas revistas e jornais modernos, no bilhar, nas corridas de cavalo e na vivencia da boemia e dos amores da cidade. Especialmente para os anos de juventude, esta rede de sociabilidade viva e criativa verifica-se como via sensível de experimentação do tempo histórico. A sensação carnavalesca pode ser vivenciada, então, de forma variada, mas reacendendo a chama positiva no interior da própria negatividade.

Um sentido parecido é apontado por diversos autores quando buscam com a expressão *alegre apocalipse*, tomada de empréstimo do escritor Hermann Broch⁶², identificar a contradição dos sentimentos e motivações do campo político ao qual Schnitzler está referido. De fato, se olharmos com o instrumental iluminista a expressão parece um enigma e seria realmente mais fácil apreendermos sua obra pelo viés simplesmente negativo e cético. O perigo desta leitura está em cair de forma muito fácil – e analiticamente muito segura – na colocação pessimista quanto à condição humana e à política. O brado de liberdade deve ser visto na habilidade em desencantar e encantar

⁶² Bader, Wolfgang (1999). “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.

novamente, como recurso estético da arte de viver que movimenta a vida e o ciclo da história de forma flexível. A experiência de estranhamento, sofrimento e desencanto que pode ser observada em diversos de seus personagens e que media toda sua literatura implica a mobilização, transformação e denúncia da violência e do absolutismo político das instituições sociais constitutivas da modernidade, tais como: o meio militar, o meio acadêmico e científico, a família, o mercado, o dinheiro, etc., expressos de forma paradigmática na misoginia, no sentimento de superioridade, no esnobismo, na honra, no duelo, no antisemitismo, no ideal de pureza, no fetiche pelos valores e objetos modernos, etc. Não obstante, a cena de violência mediada por um Casanova, um barão ou diplomata, que exige favores sexuais em troca de somas de dinheiro parece repetir em diversos contextos dramáticos do autor. O mesmo se passa no jogo de cartas do tenente Kasda, em Aurora; o mesmo acontece na disputa entre Casanova e o jovem Lorenzi; ou quando os pais de Else sugerem que a moça peça uma “pequena soma” para ajudar a família: a violência está sendo denunciada a todo tempo; o consentimento e a convivência dos personagens são ressaltados em todos os casos na identificação de certa vulnerabilidade ou dificuldade em conseguir interromper o fluxo de violência que os conduzem à própria destruição. Não por acaso o vício do jogo (vício do amor / vício de juventude / vício da morte), como uma droga a produzir dependência, realiza-se como poderosa metáfora política para a compreensão do enigma da modernidade.

Schnitzler pensa o sonho como parte material das existências. O fantástico e o mundo metamórfico ganha expressão através do imaginário. O carnavalesco permeia toda sua obra, às vezes como cenário, mas especialmente através do motivo da máscara, no entrelaçamento da realidade com a ficção. “*Breve Romance de Sonho*” se passa às vésperas do carnaval; o delírio de senhorita Else é entrecortado pelas partituras musicais de “*O Carnaval*”, de Schumann. A máscara introduz o efeito de verossimilhança. Nesse sentido, os *motivos da loucura* e do *riso* nunca poderiam ser concebidos como a alegre relatividade constitutiva do cômico popular renascentista situado anteriormente. A loucura despedaça. Na passagem pelo Romantismo, o realismo grotesco desliza em um sentido trágico e monstruoso; na obra de Schnitzler, implica a desfiguração do ser humano como denúncia e crítica da arbitrariedade política, da violência irresoluta, que ainda hoje ecoa a conquista pelo medo, pela reverência e submissão, tal como sempre sugeriu o “*Leviatã*”,

de Thomas Hobbes e tal como ainda hoje sustenta o ideal de “guerra ao terror” que podemos encontrar no unilateralismo da política de Estado norte-americana. Se o riso em Schnitzler não vence o medo, ele ao menos o revela, como uma ferida aberta.

Diversas referências ao riso como negação ou encobrimento, mediando a dúvida sobre si mesmo ou sobre a realidade, podem ser destacadas na obra de Schnitzler. Em “*Senhorita Else*”, narrativa escrita em monólogo interior, como uma senhorita de dezenove anos, a fórmula do riso em pensamento – “*Há, há, há*” – aparece diversas vezes, sarcasticamente, como quem ri de si mesmo. Em meio à caminhada de sonho de Fridolin, o recurso do riso como dúvida e loucura aparece diversas vezes. “*Fridolin voltou a rir e não reconheceu a própria risada*”⁶³. Ou ainda: “*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*”⁶⁴.

No conto os “*Mortos Calam*”⁶⁵, Emma e Franz são amantes secretos e se encontram na rua escura e deserta para não serem descobertos. Franz quer falar-lhe do desejo de fugir com a amada; Emma tem uma vida estável e respeitada como esposa do professor e mãe de uma linda criança. Ela teme o encontro noturno que deve ser breve para que ninguém os descubra e ela retorne para casa ainda antes do marido. Por força do destino, pelo cocheiro levemente embriagado, que os aguardava na taberna, ou pela ventania que anuncia a virada do tempo assustando os cavalos, um acidente lança os amantes para fora do coche. Franz deita desacordado e Emma vê o sangue escorrer pelas suas têmporas. Tudo como um sonho; Emma não sabe quanto tempo passou. O cocheiro vai, por fim, buscar alguma ajuda, mas talvez seja tarde demais. Ela não suporta o corpo do amante estirado, em meio à escuridão; não sabe o que fazer, teme que alguém a veja, e quase involuntariamente começa a correr, abandonando Franz ao acaso. Ele estaria morto de qualquer forma, de que adiantaria; ela acabaria com sua vida, nada mais poderia ser feito.

⁶³ Schnitzler, Arthur (2000). *Breve Romance de Sonho*. Op. Cit., p. 61.

⁶⁴ Ibidem, p. 60.

⁶⁵ Schnitzler, Arthur (1999). “Os Mortos calam”. In: *Contos de Amor e Morte*. São Paulo: Cia das Letras.

*E se o destino tivesse determinado as coisas de forma diferente? E se ela jazesse agora lá, e ele tivesse escapado com vida? Ele não teria fugido, não... ele não. Mas ele é um homem, ela uma mulher – e tem um filho e um marido. Teve razão, é o seu dever, sim, o seu dever. Sabe muito bem que não agiu por senso de dever... Mas, mesmo assim, fez o correto. Sem querer... como... sempre as pessoas boas... Agora ela já teria sido descoberta. Agora os médicos lhe perguntariam. E o seu marido, minha senhora? Oh, Deus! E os jornais amanhã, e a família, estaria aniquilada para todo o sempre e nem poderia tê-lo ressuscitado dentre os mortos.*⁶⁶

Emma retorna cautelosamente para casa. E se ele estivesse ainda vivo? E se precisasse de ajuda? E se ele descobrisse que ela o abandonara sozinho? Ele revelaria seu nome. Na manhã seguinte, logo todos saberiam então da misteriosa mulher. Não, não, Franz está morto e os mortos calam. Emma retorna com todos os cuidados; sente a respiração novamente se acalmar; pega dois coches para disfarçar seu trajeto; entra em casa sem ser vista pela empregada; separa a roupa suja de sangue e lama que ela mesma limpará no dia seguinte e aguarda a chegada do marido. No conto “Os Mortos Calam” o riso desfigura-se e congela no espelho como uma imagem de horror:

*E a sua frente, no espelho, ela vê um rosto que sorri, cruel e com os traços contorcidos. Sabe que é o próprio rosto, mas, mesmo assim, estremece ao vê-lo... E percebe que vai ficando rijo, não mais consegue mexer a boca; sabe: este sorriso vai ficar em seus lábios durante toda sua vida. E ela tenta gritar. Sente então que duas mãos pousam em seus ombros e vê como entre seu próprio rosto e aquele do espelho se interpõe o do seu marido; os olhos dele, interrogativos e ameaçadores, submergem nos dela. Ela sabe: se não suportar esta última prova, tudo estará perdido. E sente como torna a ficar forte; volta a dominar os seus braços, os seus membros; neste instante pode fazer com eles o que quiser; mas precisa aproveitá-lo, antes que passe; e ela pega com as duas mãos as do marido, que estão ainda sobre seus ombros, e o aproxima de si; olha para ele alegre a carinhosa.*⁶⁷

Referências Bibliográficas:

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

⁶⁶ Ibidem, p. 77.

⁶⁷ Ibidem, p. 81.

Bader, Wolfgang (1999). “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.

Bakhtin, Mikhail (1987). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec / Editora Universidade de Brasília.

Benjamin, Walter (1991). *Charles Baudelaire: um lírico no auge do Capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense.

_____ (1994). *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Cerqueira, Gisálio (2005). *Autoritarismo Afetivo: a Prússia como sentimento*. São Paulo: Ed. Escuta.

Febvre, Lucien (2009). *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais*. São Paulo: Companhia das Letras. A primeira edição data de 1942.

Freud, Sigmund (1974). *O Mal-Estar na Civilização*. Rio de Janeiro: Ed. Imago.

Galeano, Eduardo (1998). *Patas arriba: la escuela del mundo al revés*. Madrid: Siglo XXI.

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

Ginzburg, Carlo (2006). *Medo, Reverência e Terror: relevar Hobbes Hoje*. Conferência realizada do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Brasil.

Hoffmann, E.T.A. (1993). *Contos Fantásticos*. Rio de Janeiro: Imago.

Koselleck, Reinhart (2006). *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora PUC-Rio.

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

Maramao, Giacomo (1995). *Poder e Secularização: as categorias do tempo*. São Paulo: EdUNESP.

Morse, Richard (1988). *Espelho do Próspero: cultura e ideias nas Américas*. São Paulo: Companhia das Letras.

Neder Cerqueira, Marcelo (2010). *A modernidade vienense na virada para o século XX: relações de poder e subjetividade na obra de Arthur Schnitzler (1862/1931)*. Dissertação (Mestrado em Ciência Política). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia (ICHF), Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói.

Ribeiro da Silva, Ana Paula Barcelos (2011). *Discurso Jurídico e (des)qualificação moral e ideológica da pobreza urbana: Evaristo de Moraes (1871-1939)*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco.

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

____ (2005). *As Representações dos Intelectuais: as conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras.

Santiago, Silviano (2006). *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco.

Scharzw, Roberto (1990). *Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades.

Schnitzler, Arthur (2004). *Años de Juventud: una autobiografía*. Barcelona: Acantillado.

____ (2000). *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Companhia das Letras.

____ (1999). *Contos de Amor e Morte*. São Paulo: Companhia das Letras.

____ (1985). *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.

____ (2001). *Aurora*. São Paulo: Editora Boitempo.

____ (1999). *O Retorno de Casanova*. São Paulo: Companhia das Letras.

____ (2002). *Doutor Grásler: médico das termas*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

Schorske, Carl (1989). *Viena Fin-de-Siècle*. São Paulo: Companhia das Letras.

____ (2000) *Pensando com a História: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Sterne, Laurence (1984). *A vida e as opiniões de Tristam Shandy*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

Recebido para publicação em maio de 2011.