UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS
LETRAS MODERNAS
DEPARTAMENTO DE ALEMÃO

LORENA ANDREA GARCIA PEREIRA VICINI

APOCALIPSE ALEGRE: CONFIGURAÇÕES DO INDIVÍDUO
MODERNO EM *LEUTNANT GUSTL*

São Paulo
2011

LORENA ANDREA GARCIA PEREIRA VICINI

APOCALIPSE ALEGRE: CONFIGURAÇÕES DO INDIVÍDUO
MODERNO EM *LEUTNANT GUSTL*

Dissertação apresentada para a Faculdade de
Letras da Universidade de São Paulo sob a
orientação da Prof^a. Dra. Claudia Dornbusch para a
obtenção do título de mestre em Letras.

São Paulo
2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Vicini, Lorena Andrea Garcia Pereira
Apocalipse alegre: configurações do indivíduo
moderno em Leutnant Gustl / Lorena Andrea Garcia
Pereira Vicini ; orientadora Claudia Dornbusch. – São
Paulo, 2011.
125 f. ; il.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua e Literatura Alemã.

1. Literatura austríaca. 2. Literatura de expressão
alemã - Áustria. 3. Schnitzler, Arthur, 1862-1931. 4.
Monólogo. 5. Modernidade. I. Título. II. Dornbusch,
Claudia.

Nome: VICINI, Lorena Andrea Garcia Pereira

Título: “Apocalipse alegre: configurações do indivíduo moderno em *Leutnant Gustl*”

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas para obtenção do título de mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

São Paulo, _____ de _____ de 2011.

Dedicatória

Ao Daniel, amor e sempre companheiro, que, à sua maneira quieta, se preocupou com as coisas grandes e pequenas. Obrigada, entre tudo o mais, por insistir na importância de uma boa cadeira (“assim vai acabar com as suas costas...”).

Aos meus pais, minha gratidão sem tamanho. Por sempre me incentivarem intelectualmente. Por sempre fomentarem minhas escolhas. Por serem, como eu, germanófilos de coração (todas as conexões devem passar por Frankfurt).

Agradecimentos

A Claudia Dornbusch, minha orientadora, pelos comentários e sugestões.

A Layla, amor profundo. A Letícia, companheira essencial da nossa *Bildungsreise*: pela Wurst na Ringstrasse e pelo descanso às margens do Danúbio. A Maria de Lourdes (Santa) que nem sabe como me ajudou com o envio periódico de sopas congeladas. Ao Hélio e Carmen Porto, que, com um inesperado gesto, mostraram apoio verdadeiro.

Aos leitores atentos e atenciosos Marcela de Paolis, Douglas Pompeu, Ana Paula Bianconcini e Helmut Galle, que, entre comentários e sugestões, me incentivaram a seguir o caminho.

Ao Helmut Galle, por, na iniciação científica, pacientemente me instruir sobre os procedimentos acadêmicos. Ao Tercio Redondo, pelas contundentes (porém necessárias) sugestões na banca de qualificação. Segui-las certamente tornou este trabalho mais verdadeiro. Ao George Sperber, pelos comentários sobre a tradução dos trechos também na banca de qualificação. A Edite, da secretaria do Departamento de Letras Modernas, que sempre me atendeu pacientemente.

A Eva Glenk, sobre as explicações sobre o dialeto vienense. Ao Irineu Perpétuo, pelos esclarecimentos sobre a ópera, o oratório e por levantar a suspeita de que o tenente Gustl certamente era afeito a operetas.

Ao Arquivo Nacional Austríaco, que me proporcionou a consulta a valiosos documentos, uma imersão no mundo de Schnitzler. Ao Arquivo Literário de Marbach, que, com seu corpo de funcionários incrivelmente gentil, me conduziu a cartas e objetos de Schnitzler.

Aos gestores: Arlete Alonso e Luciane Ortiz (editora Globo), Maria Tereza Arruda Campos e Izabel Gonçalves (edições SM) e Claudia Morales, Fabrício Watrick e Anna Angotti (editora Ática) por me permitirem jornadas flexíveis para cumprir os créditos das disciplinas.

A Mariana Ribeiro de Souza, schnitzleriana e preciosa aquisição: pela revisão da dissertação e pelos deliciosos cafés ao fim de tarde em Pinheiros, onde passávamos horas falando das nossas recentes descobertas sobre nosso escritor austríaco. A querida Adriana Bertolla, pela criação do marcador de livros.

A Marina Bedran, que, quando precisei fazer uma opção doída em relação ao tema, me encarajou entre *ceviches*. A Laura Prado, responsável pelo carregamento de livros importados da Alemanha em sua mala. A Roberta Saviano, por se preocupar em entender o que eu estudava para poder contar para aos outros. Ao amigo Christian Pahlke, que, além de me receber carinhosamente em sua casa, ouvia atentamente os resultados diários das minhas pesquisas em Marbach, enquanto me dava um carona para o arquivo. A Ana Teresa Gavião, *fratella di cuori*, sempre presente.

Resumo

Este trabalho se propõe a analisar a novela *Leutnant Gustl* (1900), de Arthur Schnitzler. A obra, o primeiro monólogo interior em língua alemã, foi escrita no *fin-de-siècle* em Viena, período conhecido por sua alta produtividade intelectual e artística. Como consequência de uma política mesclada entre a monarquia e burguesia, a regência da cidade era caracterizada por um hibridismo de valores, *a priori*, paradoxos. Esse composto heterogêneo se reflete na sociedade e na classe artística, resultando em uma produção na qual elementos modernos e pré-modernos díspares convivem. Nesse sentido, sempre considerando o objeto como ponto de partida da análise, será observado em que medida a novela representa a pré-modernidade, com traços como a defesa da honra e a prática do duelo, e outros tipicamente modernos, como a ascensão do lazer, o consumo massificado e a valorização do individualismo. É nesse cenário que examinaremos o tenente Gustl, personagem-narrador, por muitos teóricos considerado um tipo representante do indivíduo da sociedade vienense daquela época. Tomando sua personalidade e sua trajetória como eixo norteador desse estudo, tentaremos mostrar em que medida ele se configura como um indivíduo moderno, apesar de sustentar, externamente, uma fachada de valores pré-modernos, os quais, por meio do monólogo interior, o leitor sabe não se tratar nada além de uma imagem. Assim, tomando Gustl como um representante de seu tempo, contraditório e zeloso das falsas aparências, será investigada a sua inserção como indivíduo no seu tempo.

Palavras-chaves: *Leutnant Gustl*, Viena, modernidade, *fin de siècle*, Schnitzler, monólogo interior

Abstract

This dissertation aims to analyze the novel *Leutnant Gustl* (1900), by Arthur Schnitzler. The novel, the first to employ the "stream-of-consciousness" technique in German, was written in *fin-de-siècle* Vienna, a period known for its high intellectual and artistic productivity. Owing to a merged policy between the monarchy and the bourgeoisie, the city's government was characterized by a hybridization of values, paradoxical *a priori*. This heterogeneous compound is reflected in society and the artistic community, resulting in a production in which modern and pre-modern different elements coexist. Thereby, always considering the object as a starting point of analysis, there will be seen to what extent the novel represents the pre-modern – with traits like the defense of honor and the practice of dueling –, and other typically modern, as the rise of leisure, the massive consumption and the awareness of individualism. It is in this background that we examine the lieutenant Gustl, character and narrator, by many experts considered a representative of the individual type of Viennese society at the time. Taking his personality and his career as a core line, this study attempts to show the extent to which he is configured as a modern individual, in spite of sustaining, externally, an artificial appearance of pre-modern values, which, through interior monologue, the reader knows it is nothing but a façade. Hence, taking Gustl as a representative of his time, contradictory and earnest of false appearances, it will be investigated his inclusion as an individual in his time.

Keywords: *Leutnant Gustl*, Vienna, modernity, *fin de siècle*, Schnitzler, stream-of-consciousness

Zusammenfassung

Diese Arbeit besteht in der Analyse des Romans *Leutnant Gustl* (1900) von Arthur Schnitzler. Das Werk mit dem ersten, in deutscher Sprache verfassten inneren Monolog stammt aus der Zeit des Fin de Siècle in Wien, einer Epoche, die für ihre intensive intellektuelle und künstlerische Produktionen bekannt ist. Sie zeichnete sich politisch durch eine Verbindung von Monarchie und Bürgertum aus, was zu einer Vermengung *a priori* paradoxer Werte führte. Diese heterogene Struktur spiegelt sich in der Gesellschaft und den Künstlergruppen wider und führte in der künstlerischen Praxis zu einer Koexistenz moderner und vormoderne Elemente. Mit dem Werk als Ausgangspunkt für die Analyse gilt es zu untersuchen, in welchem Maße die Novelle einerseits der Vormoderne – Verteidigung des Ehrenkodex' und Duellen – verschrieben ist, und andererseits typisch moderne Merkmale, wie die wachsende Bedeutung der Freizeit, des Massenkonsums und Individualismus aufweist. Vor diesem Hintergrund wird die Erzählerfigur Leutnant Gustl betrachtet, für viele Theoretiker der Prototyp der damaligen Wiener Gesellschaft. Seine Eigenschaften und seinen Werdegang als Leitfäden betrachtend, soll er hier als modernes Individuum gezeigt werden, dessen Fassade traditioneller Werte dem Leser durch den inneren Monolog als bloßes Trugbild offenbart wird. Durch diese Deutung Gustls als Repräsentant seiner Zeit, voller Widersprüche und stets um die Bewahrung des Scheins bemüht, wird seine Einbindung als Individuum in seine Zeit herausgearbeitet.

Schlüsselbegriffe: *Leutnant Gustl*, Wien, Moderne, Fin de Siècle, innerer Monolog, Schnitzler

Lista de figuras

Figura 1 Hofburg	12
Figura 2 Looshaus	13
Figura 3 Cartaz de abertura da Looshaus na Michaelerplatz.....	13
Figura 4 Menção a locais da cidade de Viena nas obras de Schnitzler	21
Figura 5 Os integrantes da <i>Jung Wien</i>	25
Figura 6 Caricatura de Karl Lueger “Eu pareço um devorador de judeus?” (1892) ..	27
Figura 7 Panorama da área da Ringstrasse (1873).....	29
Figura 8 A Ringstrasse e seus edifícios.....	30
Figura 9 Wiener Musikverein	39
Figura 10 Transeuntes checam programação do Burgtheater (1910).....	51
Figura 11 Cartões-postais da cidade de Viena feitos pelo artista Moriz Jung.....	54
Figura 12 Presença de oficiais do exército nas ruas de Viena (1904).....	60
Figura 13 Caminho percorrido por Gustl.....	86

Lista de quadros

Quadro 1 Modelo divisório de <i>Leutnant Gustl</i> , por Braun	23
Quadro 2 Semiologia das personagens schnitzlerianas	84

Sumário

APRESENTAÇÃO	12
INTRODUÇÃO	25
Capítulo 1 – Sozinho na multidão: o indivíduo moderno em <i>Leutnant Gustl</i>	34
1.1 Oratório: mensagem de paz a ouvidos moucos	36
1.2 Sexo e desejo: temáticas familiares	41
1.3 Jogo: o destino em uma cartada	47
1.4 Lazer como identificação: os lugares e suas marcas	50
1.5 Insegurança e manutenção: a agressividade contra a ameaça do status	58
1.6 Identidade pela coletividade: quando a farda acoberta o vazio	66
Capítulo 2 - A multidão dentro de si: polifonia que desloca a máscara	73
2.1 Honra como valor	75
2.2 Cidade: locus da angústia	79
2.3 Monólogo interior como desvelador da interioridade	86
2.4 Vislumbre do real: contato superficial com o si mesmo estilhaçado	94
Capítulo 3 – Parte da multidão: reinserção e eterno retorno	99
3.1 Despertar e retorno para a cidade	99
3.2 Missa: estrutura circular e esboço da não-redenção	102
3.3 Café: elementos surreais e sustentação da fachada	108
3.4 Expectativa pelo duelo e eterno retorno	112
Conclusão	115
Referências bibliográficas	118

APRESENTAÇÃO

Viena: modernidade que teimava no antigo

Entre os guias turísticos vienenses é frequente a anedota: o Imperador Francisco José, quando soube que o arquiteto Adolf Loos mesmo levaria a cabo o projeto da Looshaus na Michaelerplatz 3, em 1908, bem na frente das janelas de seus aposentos reais no Hofburg, ordenou aos empregados que mantivessem as cortinas sempre fechadas. Para o Imperador, aquela construção de funcionalismo estético, que fugia totalmente aos padrões do historicismo de sua Ringstrasse e até mesmo dos florais da Secessão, era considerada uma aberração.

A anedota, que os próprios vienenses admitem ter muito de pilhéria, é representativa, no entanto, das contradições e co-habitações dos anacronismos em um mesmo espaço: em uma calçada situava-se o poder imperial, a imponente residência com seus inumeráveis aposentos e carruagens. Mas bastava atravessar a rua para que se avistassem as novas formas do século XX com a arquitetura de Loos, que dava as costas ao ornamento e se concentrava na finalidade do edifício, com suas linhas retas e cômodos, que variam suas características de acordo com as funções a que serviriam.

Figura 1 Hofburg

Fonte: Site oficial do Hofburg. Disponível em: <http://www.hofburg.at>. Acesso em: 12 abr.2011

Figura 2 Looshaus
 Fonte: (BRANDSTÄTTER, 2006, p.302)

Figura 3 Cartaz de abertura da Looshaus na Michaelerplatz
 Fonte: BRANDSTÄTTER, 2006, p.303

O eixo norteador da pesquisa foi justamente a tentativa de entender como se deu a transição de valores entre um passado que hesitava em partir e o futuro que

chegava a todo o vapor; de que maneira valores ainda medievais – como a honra – e modernos – como o sentimento de estar na metrópole – coexistiam na capital do Império Austro-Húngaro. Sobre a convivência de valores tão contraditórios no mesmo período, Schorske comenta:

O caráter socialmente circunscrito da elite cultural vienense, com sua rara mescla de provincianismo e cosmopolitismo, tradicionalismo e modernismo, gerou um contexto mais coeso do que em outras grandes cidades. [...] Em Londres, Paris ou Berlim [...] os intelectuais [...] praticamente não se conheciam entre si. Viviam em comunidades profissionais relativamente segregadas. Em Viena, pelo contrário, até cerca de 1900, era sólida a coesão entre toda a elite (SCHORSKE, 1988, p.22).

Sobre essa situação pendular chamada por Schorske de “mescla de provincianismo e cosmopolitismo”, Le Rider observa também que uma das características mais peculiares aos modernos vienenses é que, embora buscassem o “novo”, reconheciam a autoridade dos antigos. A classe artística vienense, hesitante entre o passado e o vindouro, “se embrenha na vida da modernidade com a consciência de uma necessidade que sente quase como fatalidade”. Nesse sentido, a modernidade vienense se revela, sob muitos aspectos, antimoderna¹. Sobre esse fenômeno, Munk ressalta:

Tanto na ciência quanto na política e nas artes, o questionamento da tradição – e não a derrubada desta, como muitos poderiam pensar – significou não apenas uma ânsia de modernidade, mas, acima de tudo, a firme convicção de resistir não somente ao avanço desenfreado do capitalismo e da incontável difusão da ideia de progresso – esta vista como um instrumento de desumanização do homem e consequentemente compreendida como um forte indício da decadência da alta cultura europeia – mas principalmente de criticar as ranhuras e falhas do intocável onisciente *eu* burguês, cuja avançada hegemonia já se fazia sentir (MUNK, 2008, p. 21).

No que concerne ao seu aspecto moderno, o desprezo pelas formas artísticas já consolidadas converteu-se em uma atitude de experimentação, uma “busca por empreendimentos pouco ortodoxos”².

Os romancistas começaram a investigar insolitamente as ideias e sentimentos de seus personagens. Os dramaturgos colocaram no palco os conflitos psicológicos mais sutis. Os pintores começaram a

¹ LE RIDER, 1993, p. 40

² GAY, 2009, p.34

voltar as costas ao veículo da arte, a natureza, para procurar a natureza dentro de si mesmos. Para o ouvinte comum, a música em sua versão modernista se tornou mais interiorizada, menos imediatamente satisfatória do que nunca. (GAY, 2009, p. 21)

Foi considerando esse contexto de quebras e permanências com o passado que a obra escolhida para a análise foi a novela *Leutnant Gustl*, de Arthur Schnitzler, publicada em 25 de dezembro de 1900 pelo jornal vienense *Neue Freie Presse*.

Leutnant Gustl

Arthur Schnitzler fez uma pequena viagem à estância termal de Puchberg am Schneeberg em maio de 1900 acompanhado por seu amigo, o também escritor Felix Salten, que lhe contou sobre um incidente ocorrido com um conhecido seu no saguão do Musikvereinsaal, em Viena. Schnitzler tomou essa história como ensejo para a novela que escreveu durante a sua estada na estância entre 13 e 17 de julho de 1900. De lá, em uma carta para seu amigo Hugo von Hofmannsthal, relatou que estaria “ocupado com uma novela realmente muito especial”³. Em 17 de julho de 1900, Schnitzler anotou em seu diário: “Gustl finalizado à tarde, com a impressão de que é uma obra-prima”⁴.

A primeira edição de 1900 carrega o título *Lieutenant Gustl. Novelle*. A designação literária da novela caracteriza o texto como uma obra inserida na tradição da prosa literária: a novela não tem nenhum episódio que desvia a narrativa, é concentrada em poucos personagens e se apresenta em uma linha de tempo contínua; como Goethe expressou na famosa correspondência com Eckermann, a novela se caracteriza por um “fato inédito”⁵ na vida de uma pessoa⁶.

Braun enfatiza o perfeito encaixe de *Leutnant Gustl* no modelo de novela: o ápice do enredo concentrado em uma “unerhörte Begebenheit” (de acordo com a clássica definição de Goethe [...]), a redução em poucas personagens e uma espécie de ponto-chave, às vezes dotado de certo humor no final. A obra de

³ TIEMANN, 2009 p. 14..

⁴ Segundo Tiemann (2009, p.14) e Polt-Heinzl (2009, p.38) Schnitzler era muito crítico em relação ao próprio trabalho e uma impressão positiva sobre o mesmo era rara.

⁵ “eine sich ereignete unerhörte Begebenheit”. Tradução nossa.

⁶ Goethe apud WASSMANN, 2009.

Schnitzler se concentra em uma situação elementar (a mácula da honra) e um personagem (Gustl)⁷.

Em resposta à carta de Schnitzler, Rilke escreve:

A forma é muito bem escolhida, ou melhor, não é escolhida, mas intimamente ligada à matéria [...]. Por meio da forma escolhida [...] a proximidade e limitação do herói atingiu, em seu melhor sentido, o resultado que poderia atingir, no qual um cenário limitado no qual tudo deve ser executado: o externo e o interno, de modo que todos os acontecimentos devem parecer como manifestações de uma determinada vida interior que ali se encontram (Rilke apud POLT-HEINZL, 2009, p.55).

Do ponto de vista da inovação literária, já citada como uma das características dos escritores da Viena fim-de-século, *Leutnant Gustl* obedece ao critério de maneira dupla: foi a primeira obra literária em língua alemã a usar a técnica do monólogo interior como estrutura narrativa⁸ e pintou um retrato em nada laudatório sobre o exército do Império Austro-Húngaro, dando início a uma grande polêmica na imprensa, que teve fim apenas com a cassação do título de militar da reserva de Schnitzler. Jäger⁹ aponta que o estudo de Gustl não pode ser feito a partir de uma psicologia individual, mas de uma psicologia social. “Gustl é perfeitamente adequado para a forma de vida do apocalipse alegre em Viena: a localidade da cidade e atmosfera de sua vida social são sem dúvida inseridas no monólogo”.

O escopo inicialmente pensado para esta dissertação era uma análise intermediária, que traçaria as semelhanças e diferenças entre o afresco de Gustav Klimt, *Medizin*, e a novela de Arthur Schnitzler *Leutnant Gustl*. As duas obras seriam analisadas sob o espírito da época da última década do século XIX. Porém, seguindo a recomendação da banca de qualificação, optou-se por centrar a análise na obra literária. A decisão de excluir a leitura do afresco, embora bastante dolorida, mostrou-se acertada: *Leutnant Gustl*, considerada pelo próprio Schnitzler, conhecido pela rigidez com que tratava seus próprios escritos, uma “obra-prima”¹⁰, pôde ser estudada em toda a sua complexidade.

⁷ BRAUN, 2010, p.47

⁸ KAISER, 1997, p.27

⁹ Jäger apud DOPPLER, 1971, p. 59

¹⁰ POLT-HEINZL, 2009, p.38

O enredo, à primeira vista, pode parecer banal. No início em *media res*, evocando a estrutura épica, o tenente Gustl encontra-se na apresentação de um oratório na Wiener Musikverein, bastante entediado com o espetáculo. Desfia pensamentos sobre os mais variados assuntos – mulheres, diversão, dívidas, jogos, duelos – chegando até mesmo a duvidar que alguém naquela sala esteja fruindo o oratório. Quando o evento chega ao fim, Gustl sai apressado e impaciente para correr atrás de um flerte com quem trocou olhares na escada. Na correria, empurra e é mal-educado com um senhor entre a multidão que se apinha no saguão para pegar seus casacos na chapelaria. Quando este reage e se vira para Gustl, o tenente o reconhece: é o padeiro Habetswallner, os dois frequentam o mesmo café. Em meio à horda, o padeiro discretamente agarra o sabre que Gustl sustenta em sua cintura e o ameaça, chamando-o de “dummer Bub” [menino tolo]. O tenente permanece inerte, catatônico, sem reação. Quando Habetswallner parte, fazendo questão de manter as aparências como se nada tivesse acontecido, Gustl, entorpecido pelo ocorrido, sai às cegas pelas ruas de Viena e se dá conta que infringiu o Código de Honra do exército Austro-Húngaro: não pode convocar um duelo, porque o padeiro é um civil, com quem um militar como Gustl não pode duelar. Só há dois caminhos para reparar essa vergonha: abandonar o exército e procurar uma nova existência ou o suicídio. O tenente então opta por se suicidar às 7 horas da manhã seguinte.

Nessa ronda, Gustl caminha enumerando locais públicos símbolos da capital. Por fim, se isola no Prater, parque nas redondezas do rio Danúbio, onde pensa, sempre de modo superficial, em sua família e nas experiências que viveu. Acaba por adormecer no banco do parque. Acorda aturdido e volta para a cidade. Para em uma igreja, ouve um pouco de missa, e, sem interesse, continua a andar. Decide tomar café da manhã e entra no café que costumava frequentar. Depois de fazer seu pedido, o garçom lhe pergunta, casualmente, se ele já ficara sabendo que o padeiro Habetswalner morrera aquela noite. Contendo sua alegria, Gustl pergunta mais detalhes, para se certificar da veracidade da informação. Após verificar que o padeiro de fato morrera de apoplexia logo depois de deixar o teatro, e por isso não poderia ter contado o ocorrido para ninguém, o tenente jubila internamente: o padeiro morrera e com ele o episódio vergonhoso da sua honra perdida. Ele morreu e por isso Gustl decide que pode continuar a viver.

De alguma maneira pode-se dizer que a forma do monólogo interior já vinha sendo fomentada por alguns escritores e teóricos. Além da leitura da obra de Edouard Dujardin *Les Lauries sont coupés* (1888)¹¹, e do conhecimento de uma novela *Uma criatura dócil*, de Fiódor Dostoiévski¹² que teria feito uso da mesma técnica. Também Hermann Bahr, em sua coletânea de ensaios *A superação do naturalismo* [*Die Überwindung des Naturalismus*] (1891), em seu ensaio “Crítica ao moderno” (1890) apoia uma “nova psicologia”, que seja “decompositiva” e “[...] reconduza os sentimentos à sua forma original da consciência”¹³ Bahr ainda fala da *Ich-Form*: “O que se declara sobre uma alma não nos afeta; mas o conhecimento que uma alma declara sobre si mesma está propenso a obter nossa confiança”¹⁴.

Esse espírito de um eu fragmentado por ideias e sensações já é abordado pelo fisiologista e filólogo Ernst Mach em sua *Análise das Sensações* [*Analyse der Empfindungen*], em que afirma que o “Eu é apenas uma unidade ideal, econômica para o pensamento, mas não real”¹⁵. Sobre essa dissolução do “eu” como unidade, diz Tavares:

O homem é pelo menos dois; dividido entre o seu ser consciente e inconsciente (Freud), ou atual e latente (Schnitzler) ele não se reconhece uno enquanto pensante e atuante. Para esse sujeito que já não é mais a unidade pensante, o racionalismo cartesiano não terá mais resposta, esta passará a se buscar pela via do estético. Essas conclusões, assim parece ser, não poderiam se dar em outra época que não a da virada do século dezenove para o século vinte ou em nenhum outro lugar que não Viena. (TAVARES, 2007, p. 69-70)

O foco narrativo sem mediação, centrado diretamente no *Ich-Erzähler* sem a intromissão do *Er-Erzähler* traz o processo da consciência direto para a linguagem, forma se aproxima do discurso psicanalítico, teoria científica por Sigmund Freud. A novela, em sua forma fragmentada do monólogo interior, dialoga ainda diretamente com os métodos psicanalíticos nos quais Freud vinha trabalhando em seus textos publicados como *Estudos sobre a histeria* (1895) e *Interpretação dos sonhos* (1899). As semelhanças entre Schnitzler e Freud não são novidade: é de amplo

¹¹ O próprio Schnitzler relatou, em correspondência trocada com a sua amante Maria Reinhard, sobre a sua leitura do romance de Dujardin em 1898. Três anos mais tarde, em troca de cartas entre o escritor austríaco e o ensaísta dinamarquês Georg Brandes, ele novamente cita a obra de Dujardin como um modelo. Cf. POLT-HEINZL, 2009, p.35

¹² POLT-HEINZL, 2009, p.36. Cf: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Uma criatura dócil*. São Paulo. Cosac Naify, 2009.

¹³ Bahr apud POLT-HEINZL, 2009, p.33.

¹⁴ Idem, p.34

¹⁵ Mach apud TAVARES, 2007, p.69

conhecimento a carta que Freud escreveu para Schnitzler em 1922, na qual admite evitar a companhia do escritor para não ser diretamente influenciado pelas suas ideias, tamanha a afinidade que o psicanalista encontrava entre os dois. Freud escreve: “Ficou-me a impressão de que o senhor sabe por intuição — realmente, a partir de uma fina auto-observação — tudo que tenho descoberto em outras pessoas por meio de laborioso trabalho”¹⁶.

Adorno, posteriormente, comenta em relação ao monólogo interior que este, como forma, seria “uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva”¹⁷ (ADORNO, 2003, p. 60).

O crítico Carl Schorske foi o primeiro a reconhecer no trabalho de Schnitzler um interessante balanço entre o psicológico e o histórico¹⁸. Por meio do monólogo interior em *Leutnant Gustl*, o contexto sócio-histórico é criado por uma série de alusões, em vez de ser descrito diretamente. Para Bader:

Schnitzler mergulha nos abismos que estão por trás da consciência, ali onde não há mais nenhum controle social, nenhuma responsabilidade nem escrúpulo. Ele tenta sondar as profundezas que se instalam entre a verdade e a mentira, o jogo e a seriedade, o sonho e a realidade, denunciando a superfície da sociedade em sua total aparência. Preso inteiramente ao projeto literário da Modernidade Vienense, Schnitzler se transforma em um “sondador da alma” (Bahr) que antecipa o que Freud posteriormente irá elaborar como uma teoria científica: a psicanálise (BADER, 1999, p. 20).¹⁹

O escândalo²⁰ causado pela publicação de *Leutnant Gustl*, para Roosen, é o fato de o personagem não ser um produto da fantasia, mas de uma representação detalhada emprestada como resultado de cuidadosa pesquisa, quando não de um

¹⁶ KON, Noemi. Sigmund Freud e o seu duplo. Revista Bravo, ago. 2008. Disponível em:

<http://bravonline.abril.com.br/conteudo/literatura/livros/materia_292526.shtml>. Acesso em: 07 fev 2011.

¹⁷ ADORNO, 2003, p.60

¹⁸ apud FOSTER, 1991, p. 232

¹⁹ BADER, 1999, p. 20. A semelhança entre a literatura de Schnitzler e as teorias de Freud já foram amplamente explorada pela mídia, com a famigerada carta escrita por Freud a Schnitzler em 1922, na qual o psicanalista se refere ao escritor como “seu duplo”. Cf KON, Noemi. Sigmund Freud e seu duplo. **Bravo online**. Disponível em: < http://bravonline.abril.com.br/conteudo/literatura/livros/materia_292526.shtml>. Acesso em: 3 fev. 2011.

²⁰ Schnitzler, já na época da publicação de *Leutnant Gustl*, era considerado um autor polêmico: *Reigen* (1896) já havia sido censurada. Em uma carta, Schnitzler escreve que sabia que *Lieutnant Gustl* seria um novo escândalo. Cf. Renate Tebbel, *Süddeutsche Zeitung* n. 34 “Keiner Weiss was – und nichts ist geschehen”. 10-11.02.2001 p.II. O escândalo foi chamado pela imprensa de “Leutnant Gustl-Affäre” e consta ampla documentação sobre o processo. Cf: RENNEN, Ursula. Dokumentation eines Skandals. Arthur Schnitzlers “Lieutnant Gustl”. IN:Neumann, Gerhard, RENNEN, Úrsula (ed.) Hoffmannsthal. Jahrbuch zur Europäischen Moderne 15/2007. p. 33 – 216. A peça *Freiwild* (1898), por conta de sua natureza provocativa também foi impedida de estrear no Burgtheater no ano do lançamento da obra, só sendo aceita em 1905, quando o sentimento hostil ao duelo, tema que aborda, já era generalizado em Viena. Cf: THOMSON, Bruce. Schnitzler’s Vienna: image of a society. Nova Iorque: Routledge, 1990. p.135

modelo real²¹. Nesse sentido, os próprios contemporâneos de Schnitzler reconheciam na figura do tenente um personagem que representava os valores norteadores da época [*Leitfigur*].

Se para todas as sociedades existir um caráter social que, sem que exista a intenção ou a percepção, sirva de modelo para os elementos daquela sociedade, então para a sociedade austríaca [...] do fim do século esse personagem é o jovem tenente (Laermann apud FOSTER, 1991, p.249, tradução nossa).

Outra característica que indica o uso do contexto real é o hábito de Schnitzler citar em suas obras locais que de fato existiam e eram frequentados por ele e seus conhecidos. A imagem abaixo fornece uma ideia da menção a estabelecimentos e locais da época em diversas obras do escritor.

²¹ Cf. ROOSEN, 1994, p. 71

Schnitzler's Vienna: Key to Map

PUBLIC PLACES AND BUILDINGS

Stadt

1. Stefansdom D5
2. Hofburg D4
3. Hotel Sacher E5
4. Kapuzinergruft E5
5. Volksgarten D4

Ring Area

6. Schwarzenbergplatz E5
7. Karlsplatz E5
8. Börse (Stock Exchange) C5
9. Stadtpark E6
10. Hotel Imperial E5
11. Karlskirche F5
12. Secession E4
13. Opera House E5
14. Kunsthistorisches Museum E4
15. Reichsrat D4
16. Rathaus D4
17. Burgtheater D4
18. University C4
19. Votivkirche C4

Vorstadt

20. Carltheater C6
21. Nordbahnhof B8
22. Schwarzenberg Garten F6
23. Belvedere F6
24. Theater an der Wien E4
25. Westbahnhof F2
26. Josefstadttheater D3
27. Allgemeines Krankenhaus C3
28. Franz Josefsbahnhof A4

SCHNITZLER'S LIFE

29. Praterstraße (birthplace) C6
30. Schottenbastei 3 C5
31. Giselastraße 11 (now Bösendorferstraße) E5
32. Burgring 1 E4
33. Frankgasse 1 C4
34. Sternwartestraße 71 A3
35. Poliklinik C3
36. Eschenbachgasse (Franziska Reich) E4
37. Zimmermannngasse (Jeanette Heger) C2
38. Gentzgasse (Olga Schnitzler) A3
39. Café Central D5
40. Café Griensteidl D5

SCHNITZLER'S WORKS

Liebelei

41. Strohgasse (Fritz) F6

Reigen

42. Augartenbrücke (Prostitute/Soldier) C5
43. Schwindgasse (Young Gentleman/Married Woman) F5
44. Singerstraße (Süße Mädel/Husband) D5
45. Strozgasse (Süße Mädel's sister) D3
46. Schiffgasse (Prostitute) B5
47. Spiegelgasse (Prostitute) D5

Leutnant Gustl

48. Café (by Volksgarten) D4
49. Gußhausstraße (Steffi) F5
50. Aspernbrücke C6

Die Toten schweigen

51. Nepomukkirche C7

Die Nächste

52. Wollzeile D6

Frau Berta Garlan

53. Riemerstraße (Cousin) D6

Spiel im Morgengrauen

54. Alserkaserne (Willi Kasda) C3
55. Planstengasse (Bogner) D3
56. Helfersdorferstraße (Konsul) C4

Traumnovelle

57. Schreyvogelgasse (Hofrat) C4
58. Buchfeldgasse (Prostitute) D3
59. Wickenburgstraße (Gibiser) C3

Der Weg ins Freie

60. Stadtpark (Georg von Wergenthin) E6

61. Paulanergasse (Anna Rosner) F5
62. Schwarzenbergpark (Ehrenbergs) F6
63. Rembrandtstraße (Therese Golowski) B5
64. Florianigasse (Heinrich Bermann) C3
65. Fleischmarkt (Nürnberger) D6

Komtesse Mizzi

66. Mayerhofgasse (Lolo) F5

Fink und Fliederbusch

67. Schiffamtsgasse (Fliederbusch) C5

Figura 4 Menção a locais da cidade de Viena nas obras de Schnitzler
Fonte: THOMPSON, 1990, p. viii

Foi por conta da publicação de *Leutnant Gustl* que Schnitzler perdeu seu título de oficial médico do exército: a obra foi considerada uma ofensa para a honra do exército Austro-Húngaro, por ter exposto a nulidade do código militar.²²

²² KUNA, 1989, p.98

No entanto, embora as características político-sociais da época transpareçam em sua obra, o tom não se confunde com a denúncia. Ao contrário, como assinala Pedro Tavares, ela se mescla com a subjetividade. “O que se dá a ver não são os efeitos da política na sociedade ou vice-versa, mas sim como estas se manifestam em suas incongruências com o indivíduo”²³ (TAVARES, 2007, p.63).

No entanto, apesar do mal-estar que sucedeu à sua publicação, não se pode dizer que Schnitzler não viveu para vivenciar o êxito obtido por *Leutnant Gustl* no meio literário. Além do incentivo e elogios de vários literatos como Rainer Maria Rilke, do berlinense Otto Brahm²⁴ e Hermann Bahr, em menos de dez anos a novela já estava traduzida em vários idiomas.²⁵

A recepção de *Leutnant Gustl* em uma chave cômica também é usual. Em uma adaptação da peça para o teatro é comum ouvir as risadas da plateia, mesmo quando não é a intenção do autor provocar o riso. Em uma versão cinematográfica, dessa vez propositalmente em tom cômico, o renomado ator de comédias alemão Ernst Lothar é quem faz o papel principal ²⁶.

Segundo Swales, esse efeito de comédia é resultado de uma tensão na narrativa, que deriva, por um lado, da tentativa de controle do herói de disciplinar seus pensamentos frente à perspectiva de seu suicídio próximo, e, por outro, de como o seu estúpido devaneio pula de uma trivialidade para outra. “A discrepância entre a tentativa de um monólogo consciente e a total falta de propósito e confusão na mente de Gustl é [...] uma das fundamentais fontes de comédia na história” (SWALES, 1971, p. 92-93, tradução nossa).

A análise da obra foi estruturada em partes seguindo a divisão da novela elaborada por Braun, que propõe a divisão da novela em 5 momentos: 1) de seu início até a ofensa do padeiro; 2) saída do oratório 3) chegada ao Prater; 4) volta para a cidade, ida à missa e ao café; 5) descoberta da morte do padeiro e conclusão de que não precisa mais cometer o suicídio²⁷.

²³ TAVARES, 2007, p.63

²⁴ SEIDLIN, Oskar (ed.). Der Briefwechsel Arthur Schnitzler – Otto Brahm. Niemeyer, 1975, Tübingen. P.89. Die eigene Form und die ulkige Psychologie haben mich wieder erfreut; und die leichte Art, wie hier ein Stand und ein Einzelwesen festgehalten sind, fesselte mich über den Augenblick hinaus

²⁵ Consta documentação, por exemplo, de um pedido de Nikola Andrić, em 28.11.1913, em pedido para a tradução de *Lieutenant Gustl* e *Liebelei* para uma seleção de novelas para o croata.

²⁶ Cf **Filmarchiv Austria**. Disponível em:

<http://filmarchiv.at/show_content.php?action=showsingle&pr_id=445&pr_filter_monat=12&pr_filter_jahr=2006&pr_such_jahr=0&pr_such_begriff=>. Acesso em: 3 dez.2010

²⁷ Braun apud DAHMEN, 2009, 46

Quadro 1 Modelo divisório de *Leutnant Gustl*, por Braun
 Fonte: Braun, 2010, p.46

Seguindo essa proposta divisória, o primeiro capítulo, aqui denominado “Sozinho na multidão: o indivíduo moderno em *Leutnant Gustl*”, tratará do momento que abrange a presença de Gustl no Wiener Musikvereinsaal e o atrito com o padeiro no saguão deste mesmo prédio, o que se mostrará o *turning point* para o enredo.

Procurou-se, nesse capítulo, entender a trajetória do tenente, desde a sua cidade natal no interior da Áustria até chegar à capital do Império Austro-Húngaro. Gustl, como indivíduo moderno alienado dos outros homens, dos indivíduos e das coletividades²⁸, busca sentir-se parte de determinados grupos sociais, como a alta burguesia e o exército. Sentindo-se parte integrante, ele espera, assim, por meio das características do grupo, ganhar uma identidade própria. Mas a sua qualificação como membro de uma coletividade servirá, em grande parte, apenas como artifício para mascarar a sua falta de identidade própria.

O segundo capítulo, que neste trabalho ganhou o título “A multidão dentro de si: polifonia que desloca a máscara”, compreende o momento em que Gustl sai do espetáculo, vagueia às cegas por Viena e termina por se isolar no parque Prater para ali, fora da efervescência da metrópole, tentar resgatar a sua subjetividade, até então tomada pela máscara social. (2º e 3º momentos na figura)

O terceiro capítulo da dissertação, denominado aqui “Parte da multidão: reinserção e eterno retorno”, refere-se ao 4º e 5º momentos da imagem, quando o tenente volta para o ambiente urbano e se reconcilia com os valores dessa civilização, que o moldam como indivíduo moderno. Gustl, assim que percebe que

²⁸ ADORNO, 2003, p.58

não precisará mais ser banido dessa sociedade da qual se sente parte e embevecido por isso, rapidamente se esquece da brecha de sua consciência que se abriu na noite anterior, que o fez confrontar-se com sua própria existência: continua a vida como se, naquela noite, nada tivesse lhe alterado o ritmo. Apesar de *Gustl*, em dado momento da novela, assinalar para uma possível redenção, ela por fim é negada. Tudo permanece como sempre esteve: a experiência em nada o modificou.

Assim, *Leutnant Gustl* será aqui analisada sob a mesma perspectiva utilizada pelo crítico Wolfgang Bader para caracterizar a obra de Arthur Schnitzler:

[...] Schnitzler escreve a história da enfermidade social de uma classe social que causa nos seus membros mais sensíveis justamente aquele sofrimento que ela tenta convulsivamente ocultar de si mesma. Mas ele não escreve como educador moralizante do mundo, ele escreve com prazer, com um olhar satírico e com aquela serenidade que, apesar de toda a concentração sobre o problema, não perde de vista a tensão da história. (BADER, 1999, p. 16)

INTRODUÇÃO

Apocalipse alegre: o contexto político, social e cultural na Viena do final do século XIX

A expressão cunhada pelo crítico e escritor austríaco Hermann Broch, “apocalipse alegre”²⁹, que pode parecer conter em si dois elementos paradoxais, era, no entanto, a síntese perfeita para descrever a capital do então Império Austro-Húngaro: se por um lado, no cenário político, após mais de meio século de crise Viena parecia estar à beira de um colapso, no âmbito cultural e intelectual a cidade prosperava como nunca. Pintores, escritores e teóricos lançavam mão da crise política para, nas respectivas áreas, introduzirem mudanças significativas.

O espírito moderno podia ser observado na mudança de perspectiva em todas as esferas artísticas, tal como a exploração da vida instintiva e subjetiva, o que Schorske chama de cultura dos sentimentos [*Gefühlskultur*]. Os artistas da Secessão, grupo artístico fundado por Gustav Klimt em 1897, e da *Jung Wien*, ao qual pertenciam Schnitzler, Hofmannsthal, Felix Salten e Richard Beer-Hoffmann, estavam interessados em diluir as “fronteiras entre o ‘eu’ e o mundo, entre pensamento e sentimento” (SCHORSKE, 2000, p. 184).

Figura 5 Os integrantes da *Jung Wien*

[Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler (de pé), Richard Beer-Hofmann e Felix Salten (sentados)], com suas süßen Mädeln em uma excursão ao Prater (1894)
Fonte: BRANDSTÄTTER, 2006, p.320

²⁹ Broch apud JOHNSTON, 1972, p.31

O cenário político em Viena na segunda metade do século XIX possuía peculiaridades que iam na contramão da situação pela qual passavam os outros países europeus. Ao contrário da França, por exemplo, que havia deposto a monarquia para instaurar um regime inteiramente calcado nos ideais burgueses, o Império Austro-Húngaro não traçou a mesma trajetória ao tentar derrubar a aristocracia. Basicamente, o fato que diferenciava a burguesia austríaca da francesa e da inglesa é que ela não havia nem rompido, nem se fundido com a aristocracia e seus valores e se manteve dependente e leal ao imperador.

Depois de batalharem contra a aristocracia e o absolutismo, os liberais chegaram ao poder em 1849; não sobrepujaram, porém, a liderança aristocrática, mas dividiram o poder com os que tanto haviam combatido para depor. “[...] devido à sua fragilidade, ela [a burguesia] se manteve dependente e profundamente leal ao imperador, como um protetor paterno, distante, mas indispensável” (SCHORSKE 1987, p. 28-29).

Dividindo o controle com uma classe cujos valores eram diametralmente opostos aos seus, a burguesia estabeleceu seu primeiro regime constitucional em 1860. Logo, novos grupos sociais, como camponeses, artesãos, operários urbanos e os povos eslavos também reivindicaram sua participação na política e em 1880 formaram partidos de massa para confrontar os liberais, até então hegemônicos. Em 1895 a cidade de Viena foi tomada pela onda social-cristã. Em 1897, depois de ter resistido por dois anos, o imperador Francisco José ratificou o antissemita Karl Lueger como prefeito. A gestão de Lueger deu início a uma década que combinou muitos fatores que iam contra o liberalismo clássico: antissemitismo, clericalismo, socialismo municipal. Em 1900 os liberais foram derrotados no parlamento e nunca mais se recuperaram.

Figura 6 Caricatura de Karl Lueger
 “Eu pareço um devorador de judeus?” (1892)
 Fonte: BRANDSTÄTTER, 2006, p.30

O controle dividido por grupos de interesses opostos não por acaso provocava sentimentos difusos. Um exemplo bastante ilustrativo dessa situação é a própria figura do imperador Francisco José. Ao mesmo tempo em que governava uma cidade onde a modernização era um fenômeno galopante, o imperador demonstrava profunda antipatia em relação a todas as manifestações da “vida moderna”: sua aversão ao telefone, ao automóvel, aos elevadores, aos banheiros, à luz elétrica, como também pela arquitetura e pintura contemporâneas, é lendária e simboliza as contradições desse estado em que a menor mudança parecia ameaçar³⁰.

Com a derrota dos liberais em 1900, a política foi dominada por partidos de massa, como o social-cristão e o social-democrata. O fracasso do plano liberal teve profundas repercussões psicológicas na sociedade vienense, já que havia suscitado o espírito de impotência e de fim do progresso. “O sentimento de impotência havia adquirido um lugar central, em uma sociedade onde a crença liberal vinha ano a ano perdendo o seu espaço” (LE RIDER, 1993, p. 37).

³⁰ LE RIDER, 1993, p. 37

A derrocada do projeto democrático se expandiu para além do âmbito da política e se embrenhou em outras esferas, como a da arte. A situação pendular pela qual Viena passou na segunda metade do século XIX não passou incólume pela geração de artistas que por volta de 1890 atingia seu ápice profissional.

Mas não era apenas no âmbito político que Viena passava por profundas alterações. O crescimento demográfico foi uma das principais razões que mudou a face da cidade. A população total passa de 842.951 habitantes em 1869 para 1.927.606 em 1910. Isto representa um aumento de 80,3% de habitantes para os bairros mais centrais e de 253,3% para os subúrbios. Este amplo movimento de imigração, proveniente dos territórios situados ao leste da monarquia, provoca a renovação da população vienense e de suas culturas populares. O movimento migratório explica também o fato de Viena, como também Paris e Londres, passar a concentrar alguns dos melhores talentos de todo o Império.³¹

Os imigrantes não eram, porém, atraídos apenas pelas oportunidades de trabalho decorrentes do processo de industrialização: o luxo da corte e a atmosfera cultural também exercia um poder magnetizante sobre os povos distantes do Império. Entre 1900 e 1910, a porcentagem de nascidos vienenses que moravam na capital do Império era de menos de 50%.³²

Para Kuna, esse ambiente poliglota e miscigenado gera uma atmosfera cultural especialmente efervescente: “As pressões, as novidades, os debates, o lazer, o dinheiro, a alta rotatividade das pessoas, o afluxo de visitantes, os sons de muitas línguas” (BRADBURY, 1998, p. 76), ou seja, toda a efervescência que a urbanidade traz consigo, também influencia na forma literária, já que “[...] o caos cultural alimentado pela cidade populosa, é reproduzido como análogo caos, contingência e pluralidade nos textos literários modernos, no desenho e na forma da pintura modernista” (Kuna in BRADBURY, 1998, p.78). Esse é um dos fatos que propiciou o advento de formais experimentais, tais como *Leutnant Gustl*, contendo o primeiro, e segundo Kuna, o único monólogo interior de alguma qualidade, na literatura alemã.

³¹ LE RIDER, 1993, p. 34-35

³² Cf. TOMANDL, 2008, p.27

Figura 7 Panorama da área da Ringstrasse (1873).

Fonte: BRANDSTÄTTER, 2006, p.8

A mudança patrocinada em termos de infraestrutura também marcou a gestão dos liberais. A canalização do rio Danúbio e do rio Viena, a renovação da rede de abastecimento de água potável, a construção de uma rede ferroviária urbana, a distribuição de gás e eletricidade colocaram Viena no mesmo nível de desenvolvimento que capitais europeias como Londres e Paris.³³

Outro marco da gestão liberal foi a construção da Ringstrasse, que teve início em 1857, como uma substituta para o antigo cinturão que contornava o centro da cidade. A existência desse espaço, um espaço de terra livre no centro de Viena, ironicamente, era uma consequência do atraso histórico da cidade. Viena mantivera suas fortificações muito tempo depois de terem sido demolidas em outras capitais europeias. Segundo Schorske, o que dominou a construção da Ringstrasse não foi sua utilidade, mas sim a sua autoprojeção cultural. “O termo mais comumente empregado para descrever o grande panorama de 1860 não era ‘renovação’ nem ‘redesenvolvimento’ e sim ‘embelezamento da imagem da cidade’” (SCHORSKE, 1993, p. 45)

³³ Cf. LE RIDER, 1993, p. 36

Figura 8 A Ringstrasse e seus edifícios
Fonte: BROOK, 2003.

O projeto previa a união de centro e subúrbio, o que, é claro, acabou abrangendo apenas as regiões mais próximas; as zonas periféricas mais distantes continuaram isoladas. O centro e a região mais próxima ao antigo cinturão foram divididos em nove distritos.³⁴ A rua foi projetada como uma artéria larga que cercaria totalmente o centro antigo. Considerações militares e desejos civis ainda coincidiram na escolha de um imponente bulevar que daria à Ringstrasse sua forma circular e sua escala monumental ³⁵.

A empreitada dos liberais previu que fossem construídos edifícios públicos, cada qual no estilo que fosse mais adequado à função que cumpria. A prefeitura, com o intuito de evocar o seu passado de comuna medieval livre, foi erguida ao estilo gótico maciço. O teatro, para remeter ao lugar em que as diferentes classes se uniram para a fruição estética, em estilo barroco inicial. A universidade, como um símbolo inequívoco da cultura liberal, foi construída em estilo renascentista. E o edifício mais imponente do quadrilátero, o parlamento, seguiu o estilo grego clássico, o mais apreciado pelo arquiteto que o erigiu, o dinamarquês Teophil Hansen.

Schorske observa que os edifícios, embora estivessem próximos, não interagiam entre si e tinham como único ponto de convergência e princípio de coesão organizativa a própria Ringstrasse.

A universidade à centro-direita não faz face ao parlamento à esquerda, do qual está separada por um parque. Como o próprio

³⁴ Cf. DÜRIEGL, 1984, p.10

³⁵ Cf. SCHORSKE, 1993, p. 49

parlamento e a Rathaus [prefeitura] que aponta à centro-esquerda, a universidade dá de frente para Ringstrasse, de modo totalmente independente da pesada presença de seus vizinhos. [...] As diversas funções representadas pelos edifícios – a política, a educação e a cultura – são expressas como equivalentes na organização espacial. Centros alternados de interesse visual, não se relacionam entre si de nenhuma forma direta, mas apenas em seu confronto solitário da grande artéria circular [...]. Os edifícios públicos flutuam desorganizados num meio espacial cujo único elemento estabilizador é uma artéria de homens em movimento (SCHORSKE 1993, p. 54).

O anel que cercou a cidade histórica passou a funcionar como um cordão de isolamento. A ampla avenida e seus edifícios historicizados, frutos de um projeto artificial lançado por uma classe política, cumpriam o mesmo papel de um museu. Foi derrubada a muralha medieval, mas o centro histórico permaneceu apartado como uma ilha.

A transformação da cidade em uma rede de sistemas de serviço, bem como a transformação das artes visuais em urbanismo, é apontada pelo historiador da arte Giulio Argan como um sinal da modernidade extravasando os limites da arquitetura urbana ³⁶.

Considerada a crise política, a arte passa a cumprir um papel ideológico. Segundo Schorske, na última década do século XIX, os heróis da classe média alta não eram mais os políticos, mas os atores, artistas e críticos³⁷. O crítico ainda comenta a alteração da função da arte para a classe média vienense:

Se os burgueses vienenses tinham começado por sustentar o templo da arte como um sucedâneo da assimilação à aristocracia, terminaram por encontrar nele uma válvula de escape, um refúgio fora do desagradável mundo da realidade política cada vez mais ameaçadora (SCHORSKE 1988, p. 30).

Essa relação problematizadora com a metrópole em ascensão decerto se reflete nos movimentos artísticos. Entre 1890 e 1910, surge e se consolida em Viena aquilo que se convencionou chamar de *Wiener Moderne* [modernidade vienense]. Ao longo dessas duas décadas, observa-se a coincidência de novos movimentos em vários campos: na filosofia (positivismo e epistemologia em Ernst Mach; fenomenologia e filosofia da linguagem em Franz Brentano), nas ciências humanas (a psicanálise de Sigmund Freud; a história da arte, em Alois Riegl e Franz Wickhoff), nas ciências sociais (a renovação da economia política em Carl Menger e seus

³⁶ Cf. ARGAN, 1995, p. 212

³⁷ Cf. SCHORSKE, 1988, p.30

discípulos; do direito em Hans Kelsen), na literatura (com o movimento *Jung Wien*), nas artes plásticas (Gustav Klimt e a Secessão; artes decorativas e *Wiener Werkstätte*; erupção do expressionismo em Oskar Kokoschka e Egon Schiele), na arquitetura (em Otto Wagner e Adolf Loos), na música (de Gustav Mahler, Arnold Schönberg), como também na política (nascimento do antissemitismo moderno e do sionismo; formação do austromarxismo)³⁸.

O conceito de “modernidade” já vinha sendo discutido na capital do Império Austro-Húngaro desde os anos 1880, e, como enaltece Bader, “transformou-se rapidamente num programa, o que pode ser observado a partir da fundação de revistas importantes como a *Moderne Dichtung* (Poesia Moderna, 1890) e a *Moderne Rundschau* (Panorama Moderno, 1891) [...], mas principalmente a partir de uma série de escritos programáticos que estilizaram o conceito de Modernidade como o brasão da nova literatura”.³⁹

Assim, a literatura vienense passa a cultivar “a verdade como é sentida por cada um” (Hofmannsthal apud BADER, 1999, p.14), em vez do naturalismo, com sua profusão de detalhes do mundo externo. “A verdade objetiva é relativizada na subjetiva, e esta ancorada em sensações que abrem um espaço inteiramente novo, para o qual ainda deveriam ser encontradas as denominações adequadas: o interior, a alma, o sistema nervoso, o inconsciente” (BADER, 1999, p. 14).

Não se pode, no entanto, incorrer em uma leitura ingênua do aumento da circulação de produtos artísticos, como se a modernidade como movimento fosse motivada e sustentada por vontade própria. Muito do desenvolvimento desse conceito de modernidade está diretamente ligado à prosperidade social dos Estados em fase de industrialização e urbanização. Foi a volumosa circulação de capital propiciada pela produção e consumo em massa, que também viabilizou a produção das belas-artes em grande escala, como foi o caso da Viena *fin de siècle*. “Novos mecanismos financeiros e vastos impérios bancários forneceram o capital para a formação de um mercado de riqueza inédita”. (GAY 2009, p. 34)

O *fin-de-siècle* em Viena foi marcado por um movimento conjunto de toda a sua *intelligentsia*, na tentativa de descobrir qual era a natureza do indivíduo, que se considerava então estar em desintegração. Os trabalhos que resultaram dessa preocupação foi uma contribuição austríaca para uma nova concepção do homem,

³⁸ Cf. LE RIDER, 1993, p. 24

³⁹ BADER, 1999, p.14

entendido como homem psicológico, que seria então amplamente adotada pelos movimentos artísticos do século XX.

A nova concepção de homem elaborada pela intelectualidade vienense consiste em encará-lo não como um ser racional, que havia desenvolvido plenamente o seu conhecimento científico e com esse conhecimento dominava a natureza. Esse novo homem, por mais que lutasse contra e não se apercebesse muitas vezes disso, era um indivíduo dominado pelos sentimentos e instintos.

Capítulo 1 – Sozinho na multidão: o indivíduo moderno em *Leutnant Gustl*

A mente moderna se tornou mais e mais calculista
Georg Simmel

Mas quanto tempo isso ainda vai durar? Tenho que olhar para o relógio... ,mas não deve ser adequado em um concerto tão sério. Mas quem é que vai me olhar? Se alguém estiver me olhando, deve estar prestando tanta atenção quanto eu, e por isso não preciso me preocupar... Só quinze para as dez?...Parece que já estou sentado há três horas neste concerto. É que eu não estou acostumado... De que se trata, afinal?⁴⁰

No trecho acima, que se refere às linhas que abrem a novela *Leutnant Gustl*, podemos acompanhar um espectador impaciente que se certifica no relógio se a sensação de que o tempo naquele tedioso oratório passa a conta gotas confere com a realidade⁴¹. O breve excerto pode ser tomado como ponto de partida para determinar *de que posição* fala esse narrador-personagem. Embora conciso, os aspectos sobre os quais joga luz são diversos e nos permite mapear a situação histórica e social em que está inserido.

Se o leitor considerar apenas esse curto trecho da obra para tirar algumas conclusões, poderia dizer que a personagem: 1. Não demonstra ter repertório ou afinidade com a alta cultura. 2. Conhece as regras que vigoram naquele ambiente social. 3. Preocupa-se com a opinião alheia. 4. Está entediado e impaciente.

Essas quatro afirmações, que em um primeiro momento podem parecer precipitadas, comprovam-se verdadeiras ao longo da narrativa, na medida em que o

⁴⁰ Wie lang' wird denn das noch dauern? Ich muß auf die Uhr schauen... schickt sich wahrscheinlich nicht in einem so ernsten Konzert. Aber wer sieht's denn? Wenn's einer sieht, so paßt er gerade so wenig auf, wie ich, und vor dem brauch' ich mich nicht zu genieren... Erst Viertel auf zehn? ...Mir kommt vor, ich sitz'schon drei Stunden in dem Konzert. Ich bin's halt nicht gewohnt... Was ist denn eigentlich? . In: **Leutnant Gustl**. Frankfurt a.M.:Fischer, 2005. p. 9. As citações em alemão ao longo da análise vão sempre se referir a essa edição da novela e suas traduções foram feitas pela autora da dissertação.

⁴¹ Poderemos perceber que a principal preocupação do narrador é a duração do evento e que olha no relógio em busca de uma marcação temporal que o situe melhor. Assim, notamos que a duração do tempo físico, na novela, é diferente da do psicológico. Segundo Nunes, a primeira característica do tempo psicológico é a sua descoincidência com o tempo objetivo. "Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora de nos entediamos" (NUNES, 1988, p. 18). No entanto, esse trabalho não se aprofundará na questão do tempo narrativo em *Leutnant Gustl*. Schnyder trabalha bastante com a questão do tempo em *Leutnant Gustl*. "Die Zeit hat in der Erzählung also gleichsam zwei Erscheinungsformen, eine innere und eine äussere, eine psychische und eine physische Cf: SCHNYDER, 1992, p.44

tenente desenrola seu pensamento, e, simultaneamente, o leitor acompanha o desenvolvimento do enredo.

Em certos aspectos, a personagem desta novela poderia perfeitamente ter saído de uma poesia de Charles Baudelaire, como um representante do caos, da desumanização, do vazio, típico da vida moderna parisiense tão retratada pelo poeta francês. Porém, Gustl vai além e se mostra como um indivíduo da modernidade vienense, que compactua de forma vacilante ora com valores modernos, como a sociedade do consumo, ora com pré-modernos, como o valor da honra e a importância do duelo.

Nesse contexto, as características de Gustl, elucidadas por seus próprios pensamentos, podem ser tomadas como “sintomas” de um sentimento maior que permeia a narrativa: a vontade de pertencimento, de inserção em uma sociedade.

O sentimento de solidão em meio à multidão da cidade grande é traço comum no homem moderno. O tenente sente a solidão de estar no meio da multidão, já que, como afirma Adorno, “[...] quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros” (2003, p.58).

Gustl está apartado de seus semelhantes: a vida e os sentimentos dos indivíduos que lhes cercam simplesmente não lhe tocam. Sua inquietação consiste em uma egoísta tentativa de preencher sua vida com experiências hedonísticas, que possam lhe fornecer prazeres instantâneos, ou construir uma identidade coletiva na falta de uma própria⁴², na expectativa que as experiências-relâmpago lhe forneçam individualidade e identidade.

O personagem anseia por sentir-se parte de algo, seja a alta burguesia vienense, por meio da frequência a espetáculos, jantares e outras instituições que possam identificá-lo como membro, ou do exército, onde por mais que seus pensamentos denunciem que, em um nível mais profundo, não compactua com os ideais da instituição, age como se fosse o porta-estandarte de seus valores, para que assim possa ser identificado como membro. Assim, a personagem lança mão de seu conhecimento sobre o *modus operandi* da sociedade que o circunda para que, mesmo não obedecendo aos pré-requisitos que facilitariam essa manobra, possa obter êxito e cravar sua posição.

⁴² Cf. BEHRINGER; GROSS, 2009, p. 96

1.1 Oratório: mensagem de paz a ouvidos moucos

A olhada no relógio para conferir as horas, já nas primeiras linhas da novela, se revelará um *Leitmotiv*, repetindo-se frequentemente, revelando a sensação de monotonia do personagem.

Feita a pergunta retórica, “Mas de que se trata, afinal?”, Gustl, após olhar no programa, descobre que se encontra em um oratório.

Sim, certo: oratório. Bem q'eu pensei: missa. Oratório é coisa de Igreja! A Igreja tem pelo menos a vantagem de que se pode ir embora a qualquer momento – se eu pelo menos tivesse um assento no canto! – Então paciência, paciência! Até os oratórios têm um fim!⁴³

Se o tenente atendesse ao próprio pedido, certamente a resignação seria um estado de exceção. Por um momento, ele chega a admitir uma tênue possibilidade de fruição. “Talvez até seja bem bonito e eu que não esteja com vontade”⁴⁴, mas o foco rapidamente se volta do ambiente externo para a interioridade de Gustl e o leitor descobre o que, afinal, levou o personagem até a sala de concertos: ele ganhou o ingresso de seu amigo Kopetzky, cuja irmã faz parte do coro, e não pode recusar por medo de ofender o amigo.

Os pensamentos de Gustl, nesse início narrativo, oscilam entre uma tentativa de apreciação do espetáculo e distrações: reconhece que as moças cantam bem, mas em seguida comenta que o seu vizinho de poltrona aplaude como um louco (e o tenente se questiona se o espetáculo terá realmente lhe agradado tanto quanto suas palmas parecem indicar); questiona-se se a bela moça no camarote estaria olhando para ele ou para o rapaz de barba loira, e imediatamente tenta identificar de quem é o solo. Incapaz de ver valor em coisas que não lhe concedam o prazer imediato, Gustl até tenta, mas não consegue se concentrar no espetáculo.

Esses movimentos vacilantes, entre a apreciação externa e a divagação, podem ser observados ao longo de toda a novela e fornecem uma interessante cadência entre o interno e o externo: o que é percebido no ambiente serve como pretexto para disparar os pensamentos da personagem, que, no entanto, nunca se aprofundam,

⁴³ Ja, richtig: Oratorium! Ich hab' gemeint: Messe. Solche Sachen gehören doch nur in die Kirche! Die Kirche hat auch das Gute, daß man jeden Augenblick fortgehen kann. – Wenn ich wenigsten einen Ecksitz hätt! – Also Geduld, Geduld! Auch Oratorien nehmen ein End'! (p.9)

⁴⁴ Vielleicht ist es sehr schön, und ich bin nur nicht in der Laune (p.9)

mas giram em círculos viciosos, abordando sempre as mesmas questões, da mesma maneira, sem evidenciar qualquer tipo de dialética em seu raciocínio.

Gustl se recorda então de que há muito não vai à ópera e que na ópera ele sempre se entretém, até mesmo quando ela é monótona⁴⁵. Tomando o conceito de monólogo interior, no qual “[...] [o monólogo interior] sintoniza a palavra com o pensamento fluente, espontâneo, reflexivamente encadeado, do personagem, seja o encadeamento intelectual e lógico, seja afetivo e ilógico no rastilho de imagens ou ideias associadas” (NUNES, 1988, p. 64), a associação livre feita por Gustl entre a ópera e o oratório não é aleatória. Podemos tomá-la como uma conexão que permite colocar o oratório e a ópera como elementos opostos no gosto da personagem: se na ópera ele se diverte sempre e à qual vai pouco, por que afinal está naquele oratório? O oratório se configura como uma imagem associada à religião e à igreja, portanto local da antiversão.

As estruturas da ópera e do oratório revelam bastante sobre esse fato. Embora ambas façam parte do repertório da música erudita e mantenham grandes semelhanças estruturais, o oratório não dispõe de figurinos ou cenografia. Pela ausência de encenação, requer uma atitude contemplativa e audição concentrada para a sua fruição, posturas as quais o tenente não manifesta. A principal distinção que aponta para as diferenças de níveis entre o oratório e a ópera é o coro. No oratório, o coro tende a ser mais longo e aparecer em maior número do que na ópera e frequentemente é mais complexo, incorporando fugas. Foram raros também os oratórios que, como a ópera, lançaram mão do teatro, figurino e cenário⁴⁶. Nesse sentido, a ópera se apresentava como um gênero mais palatável, que com o apoio de uma trama, roupas e cenografia oferecia mais suporte para a sua compreensão.

Posteriormente Gustl ainda se declara fã da opereta, já que já vira *Lohengrin* (1850), de Richard Wagner, mais de uma dúzia de vezes. A opereta, musicalmente, é considerada um gênero de mais fácil fruição até mesmo do que a ópera, portanto mais fácil ainda que um oratório. Por meio dos comentários da personagem sobre a educação musical de seu companheiro Benedek em tom de admiração (“afinal ele mesmo toca violino”), acrescidos por sua falta de conhecimento e interesse sobre o gênero, pode-se aferir que ele não possui educação musical. Por isso, mostra

⁴⁵ Lang’ war ich schon nicht in der Oper. In der Oper unterhalt’ ich mich immer, auch wenn’s langweilig ist. (p.9-10)

⁴⁶ Cf HOWARDER, 2000, p.29

preferências pela ópera e opereta, que se identificam mais com a esfera do entretenimento que com a sacra.

Assim, o gosto musical da personagem fornece indícios a respeito dos valores com os quais Gustl compactua. Segundo o teórico musical da época Anton Thibaut, em sua obra *Reinheit der Tonkunst*, o autor fala de um estilo sacro, dedicado à piedade: seria o estilo do oratório, que abordava a grandeza e seriedade humanas; já o estilo da ópera lidaria com os sentimentos e com as paixões⁴⁷. Daí não é de se admirar a preferência de Gustl pela ópera, que tinha uma temática hedonista da qual ele também era partidário.

Para Donahue, o oratório oferece uma “estrutura ideológica” [*ideological framework*] para a análise da vida mental de Gustl. No texto em que analisa a importância do papel do oratório na novela *Leutnant Gustl*, o crítico ausculta como a presença do tenente no oratório oferece material para notável tensão ideológica. O oratório, que como Gustl acertadamente observa (“Oratório é coisa de igreja”), tem historicamente uma função religiosa e didática: “A apresentação musical com enredo virtuoso e exemplos intimidadores devem contribuir para aprimorar os fieis e prepará-los para obras de penitência e amor” (Riemann apud DONAHUE, 1990, p.32).

O distanciamento da personagem para com a religião é indicado pela falta de familiaridade com suas formas estéticas: é incapaz de distinguir de que se trata sem a ajuda do programa e não reconhece a voz da soprano.

A ligação entre o gênero e a capital do Império Austro-Húngaro datam do século XVIII. Leopold I apreciava oratórios e os compunha, tanto que o primeiro oratório apresentado na cidade era de sua autoria. Joseph I (1705-1711) e Charles VI (1711- 1740) também foram patronos do gênero e auxiliaram Viena a ganhar o rótulo de “o mais proeminente centro de cultivação do oratório das áreas falantes de alemão da Igreja Católica Romana” (Grove apud DONAHUE, 1990, p. 29). O fato de o oratório se realizar em uma sala de concertos e não em uma igreja é também indicativo de um fenômeno social: a secularização da população no século XIX. Com a crescente urbanização e novas formas de lazer, restava pouco tempo para ir à igreja.

⁴⁷ Cf Thibaut apud Howarder, 2000, p.6

A presença de Gustl no oratório é simbólica por dois vieses, que se mostram paradoxos e simultaneamente complementares: o primeiro se refere à tensão entre os valores do tenente e os propagados pela música; o segundo é o oratório em si, que promulga valores já anacrônicos para o final de século em Viena.

O estabelecimento em que se passa o oratório, embora não se expresse claramente na novela, é o Wiener Musikverein, na Karlsplatz, situado no primeiro distrito, zona mais nobre da cidade.

Figura 9 Wiener Musikverein
Fonte: BRANDSTÄTTER, 2006, p.343

Pelas datas e dados fornecidos pelo narrador ao longo da novela, podemos verificar que o dia em que se passa a novela é 4 de abril (conforme elucidado por Gustl posteriormente⁴⁸), é quarta-feira da semana santa, e o coral evangélico [*Evangelischer Singverein*] cantava o *Paulus. Oratorium nach Worten der heiligen Schrift*, de Felix Mendelssohn Bartholdy.

Embora o título do oratório permaneça oculto na obra de Schnitzler, é certo que sua escolha pelo altamente erudito Mendelssohn não foi aleatória. Essa obra potencialmente oferece um adicional para os comentários de Gustl em seu papel de espectador de um concerto, já que a sua indiferença e falta de atenção à

⁴⁸ Lançando mão do monólogo interior como recurso narrativo, Schnitzler faz uso de estratégias para comunicar ao leitor o dia em que se passa a história: “Was riecht denn da so eigentümlich?...Es kann doch noch nichts blühen? Was haben wir denn heut’? – Den vierten April... freilich, es hat viel geregnet in den letzten Tagen...” (p. 25)

apresentação indicam que ele se aborrece com as mensagens de paz da obra de Mendelssohn. (Coro: “Como são adoráveis as oferendas que anunciam a paz”). Os versos pacificadores vão de encontro aos sentimentos de ódio e à agressividade da personagem ⁴⁹.

O conteúdo da peça, que retrata as paixões de Paulo à imitação de Cristo, deixa transparecer um claro paradoxo em comparação com a imagem de um tenente lascivo, solitário e ansioso pelo duelo que se aproxima. O espírito de redenção e salvação em que o oratório é celebrado, bem como a promessa de um ser humano cultivado, que é vitorioso e reconciliador na morte, se perde em meio aos frenéticos pensamentos de luxúria e vingança de Gustl.

Como essas palavras caem nos ouvidos surdos e a otimista concepção de ser humano da Igreja Católica parece tão distante do tenente preparado para o combate revela-se o medidor de Schnitzler para a tensão ideológica e a hipocrisia do fim de século na Áustria. (DONAHUE, 1990, p. 34)

Mas se Gustl não se identifica com as mensagens pacificadoras do oratório, tampouco esse gênero se adapta à época em que está sendo executado. Schnitzler não apresenta uma versão com ingênua moralização, mas sim problematiza um e o outro. Se os valores do tenente não casam com os propagados pelo gênero, a demonização dos impulsos sexuais no final do século XIX, que estava no bojo do gênero sacro, também soava bastante anacrônica. Resultado de um longo processo de secularização, a irrelevância da religião católica crescia em diversos segmentos sociais da capital austríaca. Dessa maneira, “apesar de ser repositório de valores humanos, o oratório é simultaneamente uma instância ideologicamente e esteticamente em decadência” (DONAHUE, 1990, p. 38).

Por meio desse paradoxo, entre uma impossível combinação dos valores propagados pela religião, que sugere um homem bondoso, caridoso e preocupado com as boas ações, Schnitzler, em vez de sugerir com isso um homem “menor”, retrata uma imagem mais racional e condizente com seu tempo.

Assim, o oratório nem estrutural e nem tematicamente interessam à personagem. Nem a paz nem o conhecimento religioso lhe interessam: o que almeja é a satisfação do seu desejo imediato, daí sua preferência, que se explica tematicamente e

⁴⁹CF POLT-HEINZL, 2009, p. 6

estruturalmente, por gêneros como a opereta e a ópera. Após elucidar sua preferência pela ópera em detrimento do oratório, Gustl continua:

Depois de amanhã, eu poderia ir de novo à “Traviata”. Sim, depois de amanhã talvez eu já seja um cadáver morto! Ah, bobagem, nem eu mesmo acredito nisso! Espere só, doutor, o senhor vai se arrepender de ter feito essa observação ⁵⁰.

Novamente tomando a associação livre como recurso empregado, a lembrança sobre *La Traviata* e sua relação com a possibilidade de estar morto não é aleatória.

La Traviata [a transviada] (1853), de Giuseppe Verdi, é uma ópera baseada em *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas. O enredo aborda a relação da cortesã Violetta Valéry e de Alfredo Germont. Impossibilitados pela posição social de Violetta de viverem essa relação amorosa na cidade, o casal ruma para uma casa de campo nos arredores de Paris, custeada pelos bens de Violetta, que vão sendo gradativamente vendidos. A trama possui ainda elementos como a jogatina, uma família envergonhada e um duelo não realizado. Violetta tem uma morte trágica.

Seguindo o raciocínio da associação livre, o fato de Gustl ter encadeado o pensamento de *La Traviata* com a sua suposta futura morte, novamente não se trata de coincidência. Assim como Violetta, que acaba morta na ópera, Gustl, imagina ele, pode ter o mesmo fim. Sobre sua preferência por óperas e o próprio fato de se encontrar em um estabelecimento que é adequado à encenação de música mais erudita, Simmel observa que nos ambientes urbanos a atividade visual tem notória preponderância sobre a auditiva ⁵¹.

A temática da morte trágica de Violetta bem como a lembrança do duelo fazem transparecer uma forte agressividade, que vai na contramão do oratório.

A preferência do tenente por *La Traviata* é explicável, também, pela sua personalidade: mundano, esbanjador, hedonista e com certo gosto pela tragédia, como será pormenorizado a seguir.

1.2 Sexo e desejo: temáticas familiares

⁵⁰ Übermorgen könnt'ich eigentlich wieder hineingeh'n zur 'Traviata'. Ja, übermorgen bin ich vielleicht schon eine tote Leiche! Ah, Unsinn, das glaub'ich selber nicht! Warten S'nur, Herr Doktor, Ihnen wird's vergeh'n solche Bemerkungen zu machen! (p.10)

⁵¹ Cf Simmel apud BENJAMIN, 1997, p. 36

A temática apresentada por *La Traviata* é familiar a Gustl, o que certamente lhe propiciou certa identificação com a obra.

A ligação entre os acontecimentos e pensamentos expressos na ópera e sua própria opinião sobre as mulheres é óbvia. Considerando todas como objetos de possível conquista, Gustl, em um trecho pouco adiante, reflete sobre as meninas do coral: “Será que são mesmo todas moças decentes, todas as cem? Ulala!”⁵². Para Gustl, que tem como referencial o mundo retratado pela obra de Verdi, dos prazeres imediatos satisfeitos, e da vida noturna vienense, certamente é difícil acreditar. Para Geissler, o personagem flerta de maneira irrefreável ao longo do concerto como forma de compensar a decepção de não conseguir compreendê-lo: a frustração é compensada por meio do prazer erótico⁵³.

Como bem assinalado pelo teórico Peter Gay e confirmado pelo comportamento de Gustl, esses locais de entretenimento, as salas de concertos, teatros, óperas e exposições satisfaziam outras necessidades que não a fruição estética.

Os burgueses do século XIX frequentavam a ópera, as salas de concerto, os teatros e as exposições públicas ou privadas a fim de satisfazer diversas necessidades. Consideravam esses lugares adequados para distender-se ou para flertar, para serem vistos neles ou para passar algum tempo em companhia de colegas de negócios. [...] Nos grandes teatros, alguns mais interessados nos prazeres físicos do que nos espirituais procuravam prostitutas nos balcões superiores (GAY, 2002, p. 248).

As mulheres, para a sociedade machista da capital do Império Austro-Húngaro na Viena fim de século, podiam ser divididas em dois grupos: as decentes e as cortesãs. Essas categorias estavam ligadas uma à outra pela completa oposição, já que para a existência de uma categoria de mulheres decentes, as cortesãs são indispensáveis.

Como elucida T.J. Clark:

[as cortesãs] faziam parte da ordem normal das coisas: eram um termo necessário ao mito do “social”, um termo que definia, por oposição, a categoria mais difícil da *femme honnête* [mulher decente]. [...] Cortesã e *femme honnête* são classificações que dependem uma da outra para se revestir de algum grau de clareza, em áreas de conduta e percepção que a maioria das coisas é incerta.

⁵² Ob das lauter anständige Mädeln sind, alle hundert? O jeh!... (p.10)

⁵³ Cf. GEISLER, 1982, p. 128

São faces da mesma moeda, embora seja preciso que não percebam o fato (CLARK, 2004, p.165).

Embora Steffi, a amante de Gustl, não possa ser considerada uma cortesã ao pé da letra, é evidente que não se encaixa na categoria de *femme honnête*. Não chegando ao extremo de se prostituir⁵⁴, ela faz uso do jogo social para seduzir um judeu banqueiro e com isso garantir seu futuro financeiro, o que não a impede de manter um relacionamento paralelo com Gustl. Quando o tenente relata o encontro que se deu na Gartenbaugesellschaft entre ele (que estava na companhia de seu companheiro de exército Kopetzky) e Steffi (e seu par judeu), pensa:

Ah, foi engraçado há oito dias quando ela foi com ele na Gartenbaugesellschaft e eu e o Kopetzky ficamos frente a frente com eles; e ela sempre me fazendo sinais com os olhinhos, para marcar um encontro. E ele não percebeu nada, incrível!⁵⁵

Assim, Steffi é qualificada por Gustl como todas as suas outras mulheres ao longo da novela, com exceção de sua mãe e Klara, sua irmã, pertencendo Steffi portanto à categoria das cortesãs, facilmente descartáveis.

Gustl tenta se convencer de que sua relação com Steffi só lhe oferece benefícios, já que possui uma amante, sem nenhum custo. Mas Foster argumenta que o triângulo amoroso formado pelo amante judeu de Steffi, a moça e Gustl preenche várias funções. Primeiramente, Gustl não tem dinheiro para manter uma amante [*mistress*] e a ideia de que está colocando em competição a sua performance sexual com um homem mais abonado reafirma o seu status social. Em segundo lugar, tendo um affair com a concubina de um suposto judeu, ele está simultaneamente reafirmando para si mesmo sua potência masculina. Foster finaliza afirmando: “A relação de Gustl com o sexo feminino é assim mais um meio que um fim: de garantir para si mesmo que não é sexualmente e nem socialmente inferior.” (FOSTER, 1991, p. 256)

Essa distinção entre a *femme honnête*, que em Viena se confunde com a categoria das “süßen Mädels”⁵⁶, e a cortesã é anunciada claramente por Gustl em

⁵⁴ Segundo Pollak (apud Polt-Heinzl, 2009, p.17), a prostituição na Viena do final do século era um fenômeno bastante intenso. Em 1910 a estimativa era de 40.000 prostitutas.

⁵⁵ Ah, das war komisch vor acht Tagen, wie sie mit ihm in der Gartenbaugesellschaft gewesen ist, und ich vis-à-vis mit'm Kopetzky; und sie hat mir immer die Zeichen gemacht mit den Augerl, die verabredeten. Er hat nichts bemerkt – unglaublich! (p.11)

⁵⁶ Como nota Thompson, é importante ressaltar que contrariamente ao que pregam alguns críticos, a liberdade sexual praticada por Schnitzler (como constam as anotações em seu diário) e suas personagens não era

um trecho que se segue pouco depois, quando declara que Klara não é ainda tão velha para arrumar um marido:

Vinte e oito anos, também não é tão velha assim... A Steffi com certeza não é mais nova... Mas é estranho: mulheres *daquelas* aguentam-se novas durante mais tempo. Pensando bem: a Maretta há tempos na *Madame Sans-Gêne* – trinta e sete anos ela tem certamente, e tem uma aparência... Ah, eu não dizia que não! – Pena que ela não me perguntou...⁵⁷

Seja Steffi, Etelka ou a moça de Belgrado, Gustl se mostra insaciável na conquista. Considerando os exemplos por ele citados, pode-se observar que não há predileção por uma classe social específica. Steffi, a costureirinha, proveniente da pequena burguesia, que dependia dos favores e dos serviços encomendados pela aristocracia e alta burguesia para melhorar de condição social. Etelka, a imigrante que trabalhava no campo e não entendia uma palavra sequer do alemão, o que, segundo o tenente, em nada impediu que se entendessem sexualmente, afinal, “não eram preciso palavras”⁵⁸. Para Gustl a intimidade é forjada, apenas com o objetivo de realizar a relação sexual. Não há envolvimento, afinal, como ele mesmo diz quando pensa em passar 15 dias no campo nas terras do tio: “Ora, não vai ser nada mau, quinze dias de ar do campo e quinze noites com Etelka ou qualquer outra”⁵⁹.

O tratamento do tenente para com as mulheres não era como indivíduos, mas como objetos sexuais não identificados⁶⁰. Esse comportamento consumista em relação às mulheres também é elucidado pela maneira subvalorizada como as trata.

Outro documento que nos fornece interessante chave de interpretação da novela é uma paródia⁶¹ não publicada de *Leutnant Gustl*, escrita pelo próprio Schnitzler, anterior à escrita da obra propriamente dita. Como aponta Barbara Surowska⁶², nessa versão o mundo todo parece ser do agrado do tenente: no

padrão em Viena, como os trabalhos do autor podem sugerir.

⁵⁷ Achtundzwanzig Jahr', das ist doch nicht so alt... Die Steffi ist sicher nicht jünger... Aber es ist merkwürdig: die Frauenzimmer erhalten sich länger jung. Wenn man so bedenkt: die Maretta neulich in der "Madame Sans-Gêne" – siebenunddreißig Jahr' ist sie sicher, und sieht aus... Na, ich hätt' nicht Nein g'sagt! – Schad', daß sie mich nicht g'fragt hat... (p.12)

⁵⁸ Como pode ser observado em *Anatol e Reigen*, o sexo serve como ferramenta emancipadora, funcionando nas obras de Schnitzler como um ato que transcende as barreiras entre as classes sociais.

⁵⁹ Ja, es wird ganz gut sein, vierzehn Tage Landluft und vierzehn Nächte' Etelka oder sonstwer... (p.12)

⁶⁰ Cf. DOPPLER, 1994, p.249

⁶¹ A leitura de *Leutnant Gustl* pela via cômica não é incomum. Além de o próprio Schnitzler apontar para essa característica, a obra foi encenada em 2004 no WLB em Stuttgart sob a direção de Jürgen Lingmann. A apresentação foi criticada pelo jornal *Stuttgarter Zeitung* que alega que como a maioria do público não conhece a obra de Schnitzler, passa a impressão de que o próprio autor é antisemita. 04.10. 2004 Kultur und Medien, p.12

⁶² apud POLT-HEINZL, 2009, p. 29

concerto, ele se entretém e está de ótimo humor; Steffi, amante do tenente, se nega a sair com ele para sair com o noivo, mas diferentemente da versão definitiva, na qual ele a chama pejorativamente de algo como “criatura” [*Mensch*], ele a ama verdadeiramente, apenas não encontra as palavras para dizê-lo. Nesse texto, Gustl não tem relações sexuais com Steffi por “motivos morais”, já que, como militar, não pode flertar com Steffi. Gustl como representante do kaiserliche und königliche (k.u.k.) Armee é naturalmente antissemita. Mas nessa versão ele afirma que “cristãos ou judeus lhe são igualmente bem-vindos”⁶³ Tomando a paródia como as características de Gustl negativas por Schnitzler, o texto revela, pelo seu oposto, muitos traços do personagem na novela em questão.

Para Tiemann, o menosprezo demonstrado pelo personagem para com suas companheiras amorosas mostra que se trata de garotas pelas quais ele não tem de fato interesse; apenas são objetos de sua vontade de conquista [*Eroberungslust*] e como afirmação de sua masculinidade⁶⁴. Zenke também reforça a ideia de que o tratamento de Gustl para com as mulheres apresenta aspecto de “total reificação”. “Para Gustl o sexo é o ‘único prazer puro’ e nisso a presença da mulher é supérflua. Para Gustl as mulheres são totalmente descartáveis” (apud DONAHUE, 1990, p.36).

No entanto, Tiemann afirma que a volúpia conquistadora de Gustl se restringe ao grupo das *süße Mädels*. O tenente não tem esperanças de conquistar uma mulher atraente que possua posição social, papel que na novela ocupa a Frau Mannheimer. Ainda para o teórico, no que se refere à sua relação com mulheres, Gustl nutre ilusões de que possui grande beleza. Para ele, as mulheres para Gustl desempenham apenas três funções: como objeto sexual (como Steffi⁶⁵), como um adorno social doméstico (como Frau Mannheimer e, se fosse o caso, uma futura esposa⁶⁶) e como provedoras [*Versorgerin*] (sua mãe e Klara)⁶⁷.

Já Dixon classifica esse interesse exagerado em sexo descrito por Gustl como a tipificação do homem encontrado nas instituições militares com “virilidade bem-comprovada” ⁶⁸[*virility-proving ground*]. ou simplesmente: comprovação de virilidade.

⁶³ “Christen oder Juden vollkommen gleich lieb”. Idem.

⁶⁴ TIEMANN, 2009, p. 34

⁶⁵ Para Donahue, Steffi se encaixa no grupo da Süße Mädels. (1990, p.37)

⁶⁶ Hat schon was für sich, so immer gleich ein hübsches Weiberl zu Haus vorrätig zu haben. (p.14)

⁶⁷ TIEMANN, 2009, p. 38

⁶⁸ apud FOSTER, 1991, p. 256

O fato de Gustl se esquecer com facilidade dos nomes das mulheres que já conquistou também pode ser considerado um traço de sua personalidade e que está presente em outras obras de Schnitzler, como *Anatol* (1893). Nessa obra, as dificuldades específicas de lembrança são como “amnésia de dominador” para que ele pudesse garantir a fruição total de seu direito ao presente. Leutnant Gustl, como seu sucessor, representa um esquecimento banal, que se refere ao seu comportamento consumista quando o assunto é mulheres ⁶⁹.

As relações de Gustl com as mulheres são caracterizadas pela sua brevidade e falta de envolvimento pessoal. Essa dificuldade de firmar relações também se evidencia quando expressa sua falta de vontade em um dia se casar. “Será que um dia eu também não vou pensar a sério em casar? O Willy não era mais velho do que eu quando foi apanhado” ⁷⁰. A expressão depreciativa com que se refere ao casamento (“foi apanhado”) reflete a sua falta de vontade de se vincular a alguém, de ter uma relação monogâmica e estável. A esposa, para Gustl, assim como em seu tratamento para com todas as mulheres, não passa de uma mercadoria ⁷¹.

Em outra chave, o esquecimento também pode ser tomado como uma dificuldade de viver o momento, que coloca o presente sempre como passado e o deixa viver em memórias. A dificuldade de viver o presente de Gustl também se evidencia por sua constante incredulidade em relação ao que se passa no presente, que se evidencia em enunciações como “Parece que estou sonhando” [*“Mir scheint, ich träum!”*]⁷². Ou ainda quando ainda está presente o concerto e diz: “É verdade, deveria se vir mais vezes ao concerto... Foi uma maravilha, é o que eu vou dizer ao Kopetzky... Será que o encontro hoje no café?”⁷³. Mas nem três linhas depois ele já muda de ideia: “No fundo, o Ballert é que é o culpado de eu ter de vir a este concerto idiota”⁷⁴.

A experiência do presente vivenciado como futuro pode ser visto como uma decorrência da massificação, “a multidão vive o instante, o imediato, como se a vida fosse um flash passageiro, enfraquecimento da experiência com o passado”

⁶⁹ Fliedl apud POLT-HEINZL, 2009, p.7

⁷⁰ Ob ich nicht doch mal ernstlich Heiraten denken soll? Der Willy war nicht älter als ich, wie er hineingesprungen ist. (p.14)

⁷¹ Hat schon was für sich, so immer gleich ein hübsches Weiberl zu Haus vorrätig zu haben (p.14)

⁷² p.16

⁷³ Es ist wirklich wahr, man sollt' öfter in Konzerte gehen...Wunderschön ist's g'wesen, werd'ich dem Kopetzky sagen...Werd' ich ihn heut' im Kaffeehaus treffen? (p.11)

⁷⁴ Der Ballert ist eigentlicih schuld, daß ich in das blöde Konzert hab' geh'n müssen... (p.11)

(MEDEIROS, 2009, p. 71). Devido a essa comunicação débil com o passado, valores como a experiência são diluídos e o potencial do presente, do agora como realizador de desejos ganha força. Como elucida Clark, o desejo estava presente em todas as esferas da burguesia, que clamavam por sua satisfação:

A burguesia acreditava no Desejo. Os jornais e as ruas supostamente estavam repletos dele, e imaginava-se sua força operando e transformando o corpo social como um todo – com o rompimento das velhas distinções entre urbanidade, tolerância sexual, *galanterie* [galanteio], adultério, devassidão e a prostituição propriamente dita (CLARK, 2004, p. 163).

A impaciência de Gustl, mais do que ser um traço particular a ele e seus contemporâneos, diz muito sobre a sua vontade sempre imediata da realização do desejo. Enfadado por estar ali, procura vias de distração em vez de se entregar à fruição estética e inveja Kopezty por, no mesmo momento em que ele estava preso ao oratório, ele “já há tempos está no café a fumar seu Virginia”⁷⁵.

Bem como o flerte e o sexo cumprem esse papel de satisfação imediata do desejo, o jogo é outra representação desse traço, pois sintetiza a possibilidade de ganho, simbólico e material, rápido e sem esforço.

1.3 Jogo: o destino em uma cartada

Bravo, Bravo! Será que está terminando? [...] Ah, estou sem a menor vontade de ir ao café; ontem eu fiquei furioso! 160 Guldens perdidos em uma só jogada – que burrice! E quem foi que ganhou tudo? O Ballert, justo ele que não precisava. No fundo, o Ballert é que é o culpado de eu ter de vir a este concerto idiota. Senão hoje eu poderia jogar novamente e recuperar algum dinheiro. Mas foi muito bom que eu tenha dado a palavra de honra a mim mesmo, um mês sem tocar nas cartas.⁷⁶

O narrador-personagem continua a desfiar seus pensamentos, enfadados pelo concerto que tarda a ter seu fim. Suas reflexões se encaminham, dessa vez, para suas dívidas de jogo e assim o leitor descobre o terceiro verdadeiro motivo para Gustl estar ali: impedido de ver Steffi por conta do encontro da moça com o judeu⁷⁷ e

⁷⁵ Der Kopetzky hat's gut, der sitzt jetzt längst im Wirthaus und raucht seine Virginia!... (p.10)

⁷⁶ Bravo, bravo! Jetzt wird's es doch bald aus sein? [...] Ah, ich hab' gar keine Lust, ins Kaffeehaus zu geh'n; hab' mich gestern so gegifftet! Hundertsechzig Gulden auf einem Sitz verspielt – zu dumm! Und wer hat alles gewonnen? Der Ballert, grad' der, der's nicht notwendig hat... Der Ballert ist eigentlich schuld, daß ich in das blöde Konzert hab' geh'n müssen... Na ja, sonst hätt'ich heut' wieder spielen können, vielleicht doch was zurückgewonnen. Aber es ist ganz gut, daß ich mir selber das Ehrenwort gegeben hab', einen Monat lang keine Karte anzurühren... (p.11)

⁷⁷ O Steffi, Steffi, Steffi! – Die Steffi ist eigentlich schuld, daß ich dasitz' und mir studenlang vorlamentieren

sem poder jogar, por já ter contraído dívidas no dia anterior, não sobram muitas alternativas ao tenente senão aceitar ao convite de Kopetzky. Para Doppler, o desvio da culpa funciona como um movimento de reflexo, que é feito de maneira tão automática, que não deixa espaço para nenhum outro pensamento. Para o teórico, a olhada no relógio e o desvio da sua culpa para terceiros são dois motivos recorrentes na obra e fornecem uma posição fundamental para a estrutura formal do texto: “[os motivos] fornecem às frases, formuladas de maneira involuntária e inconsciente, um valor de posicionamento fixo e uma calculada estrutura narrativa. Assim, pode-se perceber claramente a presença do narrador ausente” (DOPPLER, 1971, p. 56)

Segundo Doppler, dívidas eram uma “doença típica dos oficiais”: passavam os dias não no quartel, mas em jogos de sorte, nas corridas de cavalos ou nos cafés e viam o casamento como uma solução para saldar as dívidas⁷⁸. Doppler ainda afirma que saldar essas dívidas por meio de um matrimônio bem sucedido era a saída mais comum praticada pela classe. Sobre isso, Gustl confirma essa posição ao pensar: “Depois de Steffi ainda viriam mais algumas e por fim uma que tivesse valor, uma jovem moça, de boa família, com dote – teria sido muito bom”⁷⁹. Para Swales, a vida de façanhas sexuais e jogatinas faz parte do *ethos* de um jovem oficial, muito embora o salário não permitisse esse estilo de vida⁸⁰.

A possibilidade oferecida pelo jogo de azar, de ser contemplado pelo destino, em uma mesa em que todos os que estão sentados e se dispõem a arriscar, em tese, têm a mesma chance, permite a não-necessidade de se renunciar ao princípio do prazer, onde o princípio de realidade não oferece nenhuma vantagem em relação ao princípio do prazer. Segundo Bergler, “o jogador persegue essencialmente desejos narcíseos e agressivos de onipotência” (Bergler apud BENJAMIN, 1997, p. 265).

Na mesa de cartas, o destino estava indeterminado, assim como acontecia com o seu próprio destino. A jogatina, em tese, propiciava a Gustl o que ele mais valorizava: prazer, dinheiro, reconhecimento, o domínio sobre os outros. E tudo isso

lassen muß. – Ah, diese ewige Abschreiberei von der Steffi geht mir wirklich schon auf die Nerven! Wie schön hätt’ der heutige Abend sein können [...] sie kann nicht kommen, weil sie mit “ihm” nachmahlen gehen muß... (p.10)

⁷⁸ Cf. DOPPLER, 1994, p. 241

⁷⁹ Nach der Steffi wär, já noch manche andere gekommen, und am End’ auch eine, die das wert ist – junges Mädel aus guter Familie mit Kaution – es wär’ ganz schön gewesen.

⁸⁰ SWALES, 1971, p. 107. Na própria obra de Schnitzler, Karinski, personagem de *Freiwild* (1896), também é um oficial com temperamento agressivo e dívidas de jogo.

de maneira muito rápida, sem lhe valer esforço, contando apenas com as cartadas da sorte. É o que Benjamin chama de “um abraço completamente bem-sucedido do destino” (BENJAMIN, 1997, p. 269).

Benjamin, que dedicou um capítulo inteiro às facetas assumidas pelo jogo no século XIX em seu livro sobre Charles Baudelaire⁸¹, credita, além do caráter de novidade, outras razões pela prática disseminada do jogo no século XIX, que mostram que a relação que o tenente mantém com o jogo também não era exceção aos jovens burgueses daquela época. Como observa Benjamin, é só no século XIX que o burguês passa a jogar⁸².

A aposta é uma forma de emprestar aos acontecimentos um caráter de choque, de destacá-los do contexto da experiência. Não é por acaso que se aposta nos resultados das eleições, na deflagração de guerras etc. Especialmente para a burguesia, os eventos políticos assumem ligeiramente a forma de casos à mesa de jogo. Para o proletário as coisas não funcionam assim. Ele está mais predisposto a reconhecer as constantes nos acontecimentos políticos. (BENJAMIN, 1997, p. 269)

Sobre o poder do jogo de operar mudanças instantâneas na vida dos homens, France observa que

[...] o que é o jogo senão a forma de provocar, num segundo, as modificações que o destino, de ordinário, só produz em muitas horas e mesmo em muitos anos, a forma de reunir apenas num instante as emoções esparsas da lenta existência de outros homens, o segredo de viver toda uma vida em alguns minutos [...] O jogo é um corpo a corpo com o destino. (France apud BENJAMIN, 1997, p. 249)

Certamente o salário de tenente não era suficiente para a ostensiva pose que o tenente ostentava, regada a café, concertos e jogos. Para arcar com as dívidas, contava com frequentes remessas de dinheiro enviadas pela sua mãe sempre que se encontrava em dificuldades. A dívida contraída na partida com Ballert do dia anterior, 160 Guldens, equivale ao salário médio de um trabalhador das indústrias daquele tempo, ou ainda, à metade do salário de um funcionário como o pai de Gustl⁸³. Quando se refere à carta que vai escrever para a sua mãe pedindo dinheiro para cobrir sua dívida de jogo adquirida na noite anterior, ele pensa:

⁸¹BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**, 1997, Brasiliense.

⁸²BENJAMIN, 1997, p. 239

⁸³Cf. POLT-HEINZL, 2009, p. 8

A mamãe quando receber a minha carta vai fazer aquela cara outra vez! – Ah, ela que vá ter com o tio, que tem dinheiro como esterco, umas centenas de Guldens nem lh’ajuda nem faz falta. Se ao menos eu conseguisse que ele me desse uma pensão certa... , mas não, é preciso pechinchar centavo por centavo⁸⁴.

A postura de Gustl para a reação de sua mãe quando receber a sua carta pedindo mais dinheiro, mesmo ciente de que sua família não é abastada, para cobrir dívidas de jogo, é de indiferença em relação ao desconforto que poderia trazer á sua mãe indo pedir dinheiro novamente ao tio para resgatar suas dívidas de jogo; pelo contrário, se tem comentário a fazer é seu desejo de conseguir que aquela ajuda fosse frequente⁸⁵. Pouco lhe importa a situação constrangedora pela qual a mãe deve passar. O importante é que ele continue sustentando a sua aparência de um pactuário dos códigos sociais da cidade.

O mundo do jogo é possibilitado pelo dinheiro, que é pré-requisito para o consumo, motivo primeiro de sua existência. Consumo e descartabilidade, sempre estimulados [...] são necessários porque claramente ele não consegue se relacionar com o mundo, porque o tenente é vazio. Schnitzler faz essa relação entre o consumo e a falta de matéria (GEISLER, 1982, p. 127).

1.4 Lazer como identificação: os lugares e suas marcas

Como pudemos deduzir já do trecho inicial da novela, Gustl se encontra em uma sala de concertos, o que, em meados do século XIX, com raríssimas exceções, significava que se encontrava em uma grande cidade, em uma capital, era o mais provável. O tenente se situava em uma metrópole.

O simples fato de *poder* estar ali presente é por si um indicativo de uma mudança histórica. Até o século XVIII não havia a possibilidade de se pensar em música erudita para outra classe que não fosse a aristocracia, mas agora as salas de concerto estavam abertas não apenas para a alta burguesia, mas também para a média e a baixa. Gay sinaliza para a popularização desses ambientes, acessíveis no fim do século XIX à pequena burguesia (com variada diferenciação de preço

⁸⁴ Die Mama wird wieder ein G'sicht machen, wenn sie meinen Brief bekommt! Ah, sie soll zum Onkel geh'n, der hat Geld wie Mist; auf die paar Hundert Gulden kommt's ihm nicht an. Wenn ich's nur durchsetzen könnt', daß er mir eine regelmäßige Sustentatio gibt... aber nein, um jeden Kreuzer muß man extra betteln!... (p.11)

⁸⁵ A difícil situação financeira pela qual passavam os oficiais, com baixos salários e muitas dívidas de jogos, também pode ser encontrada em *Spiel im Morgengrauen* (1926). O tenente Willi Kasda vive modestamente, já que seu tio deixou de enviar dinheiro regularmente. Por isso, teve que cortar suas visitas aos cafés e despesas com cigarros.

dependendo do lugar que se ocupasse), amplamente patrocinada pelo governo, que encarava esses eventos como uma instituição educativa⁸⁶.

Desse modo, embora teatros e óperas não fossem uma criação recente, se multiplicaram ao longo do século XIX. Aquilo que até o final do século anterior havia sido monopólio dos nobres tornou-se um substituto público para o lar, exibindo objetos que a família burguesa não podia comprar, mas podia pagar para contemplar⁸⁷. O oratório em si, como afirma Donahue, é claramente um evento que até o momento era reservado para a nobreza e foi invadido pela classe média.

Figura 10 Transeuntes conferem a programação do Burgtheater (1910)

Fonte: BRANSTÄTTER, 2006, p. 308

O fato de o oratório se realizar em uma casa de concertos alude para uma transformação de sua intenção inicial. Em latim, oratório significa “lugar de quem reza”, ou seja, Gustl está certo quando afirma que, para ele, oratório é coisa de igreja. A realização do oratório em uma sala de concertos aponta para uma mudança em duas frentes: a primeira para o fato de o oratório realizar-se em uma sala de concertos não descarta a contemplação espiritual, mas, de certa maneira, a torna opcional⁸⁸, já que se trata, em essência, de uma peça musical; a segunda para

⁸⁶ Cf. GAY, 2002, p.246

⁸⁷ Cf. GAY, 2002, p.248

⁸⁸ Cf. DONAHUE, 1990, p. 39

a apropriação de um evento religioso pela indústria do entretenimento, já que a época em que a novela se passa é a quaresma, quando, por ordens da Igreja, é vedada a apresentação de óperas e operetas.

A transformação do oratório em um evento de entretenimento percorreu a mesma trajetória que a ópera italiana, da qual Gustl se declara um fã, tendo *La Traviata* como representante. Assim, Grove afirma que em 1900 ninguém mais enxergava a função do oratório como “atrair pessoas para o exercício espiritual”⁸⁹

Desejando sentir-se parte da alta burguesia vienense, estrato que tem seu crescimento coincidente com o surgimento das metrópoles (apesar de representarem de 3% a 7% de toda a população do Império, mais de um terço se encontrava em Viena), com a expansão da industrialização e com a consolidação do capitalismo como sistema econômico⁹⁰, Gustl passa a frequentar os mesmos lugares que são caros a essa classe, mesmo que esses não sejam especialmente de seu agrado.

Assim, a presença de Gustl em um concerto é significativa se olharmos pelo viés do pertencimento. Embora não possua os referenciais que permitiriam sua fruição e entendimento, Gustl quer ser visto ali, como pertencente ao círculo que frequenta esses eventos, tipicamente urbano.

O lazer como fenômeno de consumo tem ligação direta com a expansão do capitalismo e da industrialização. O tempo livre passou a ser pautado pela oposição ao tempo de trabalho, mas não como exceção ao sistema do capital: o indivíduo, se não estivesse produzindo, deveria estar consumindo, sem parar de fomentar a engrenagem produtiva. Sobre a mudança do caráter da utilização do tempo livre, comenta Gaspar:

Nas sociedades arcaicas, não é possível diferenciar precisamente o tempo de trabalho do tempo dedicado às festas e jogos comunitários, assim como às funções religiosas e mágico-ritualistas, as quais possuíam, muitas vezes, seu significado intimamente vinculado ao próprio ritmo das atividades produtivas (por exemplo, os ciclos de plantio e colheita em função da posição do sol, a organização dos trabalhos respectivos e a simbologia que os justificavam). Nesse sentido, o tempo livre propriamente dito, por oposição ao tempo de trabalho, possui traços específicos, característicos da civilização nascida da revolução industrial, e a evolução da sua trajetória reflete o movimento das lutas sociais ocorridas desde então, centradas no

⁸⁹ DONAHUE, 1990, p. 39

⁹⁰ Cf TOMANDL, 2008.

estatuto do trabalho, dentro da sociedade capitalista ou no horizonte de sua superação (GASPAR, 2003, p.105).

Não é aleatório o fato de que a reforma da cidade de Viena coincidiu com a ascensão do lazer. O abandono dos velhos padrões de bairro urbano para a inserção dos novos padrões de metrópole consiste em compreender que essa nova cidade vai abastecer um público de massa, movimentado pelo capital. Esse, por sua vez, conseguido por meio do trabalho. Assim, como assinala Clark, a cidade deve ser constituída de unidades de residências, trabalho e distração⁹¹.

Como um fenômeno tipicamente urbano, o lazer estava ligado às duas condições que propiciaram a formação da metrópole: uma economia produtiva *industrial* e uma economia de consumo *comercial*. Luxo e conforto, que até então eram privilégios restritos à corte e à aristocracia, foram gradualmente ampliados a outros círculos de consumidores⁹².

Gustl simboliza de maneira intensa um universo em que o tempo livre aparece associado ao fenômeno da urbanização em massa e ao momento em que a família deixa de atuar como o centro físico da economia e do lazer, por consequência.⁹³ Sua participação na vida pública de Viena, ou melhor, na vida boêmia, é indicada a todo momento por seus comentários. Lembra-se das “cantoras bailarinas de Viena⁹⁴”, do estabelecimento Zum Grünen Tor⁹⁵, onde conheceu uma moça de Belgrado (da qual não se lembra do nome), Madame Sans-Gêne⁹⁶. A vida noturna em Viena era digna de nota de vários críticos da época. Nos subúrbios, essa vida noturna era tomada pelas tavernas, com destaque para a lendária Heurigen, onde reles cantores de baladas eram glamurizados. O centro era tomado pelos cafés, com destaque para o Griensteidl, o mais antigo café literário de Viena, bem como o Museum e o Central⁹⁷.

⁹¹ CLARK, 2004, p.314. No texto em questão, Clark faz suas observações em relação à urbanização de Paris, mas como o processo urbanizador de Paris e de Viena é extremamente semelhante, é possível utilizar Paris como anáfora de Viena.

⁹² Cf. MUNFORD, 1991, p. 573

⁹³ Cf. GASPAR, 2003, p. 104

⁹⁴ “Wiener Tanzsängerinnen”(p.10). Tratava-se de mulheres, com pesada maquiagem, que cantavam canções populares em francês, inglês e mesmo em alemão. Ao mesmo tempo em que cantavam, davam saltos e cantavam. In: FRITZ, Elisabeth; KRETSCHMER, Helmut (Hrgs.). Wien Musik Geschichte: Volksmusik und Wienerlied. LIT Verlag, Münster. P. 253 tradução nossa.

⁹⁵ p.10

⁹⁶ p.12. Madame Sans-Gêne é uma peça de comédia de Victorien Sardou e Emile Moreau (1893)

⁹⁷ Cf. Opel in POWELL, 1974, p.18

Figura 11 Cartões-postais da cidade de Viena feitos pelo artista Moriz Jung.

I Importância do Café como instituição

Fonte: BRANDSTÄTTER, 2006, p. 338

Sobre a importância dos cafés como instituições, frisa Schorske:

O salão e o café conservavam sua vitalidade como instituições nas quais vários tipos de intelectuais partilhavam ideias e valores e se misturavam a uma elite de profissionais liberais e homens de negócio, orgulhosa de sua cultura geral e artística (SCHORSKE, 1988, p.22).

O tenente, no intuito de uma imitação do comportamento burguês, gasta muito mais do que a sua renda de soldado permite. Clark, em sua análise da sociedade parisiense na época de Manet, observa que grande parte das cidades europeias estava “[...] mais cheia que o habitual de pessoas que faziam de conta que eram

melhores ou piores do que sua renda permitia” (CLARK, 2004, p. 279). Essa admiração pela alta burguesia pode ser identificada no trecho em que Gustl elogia um jantar na casa dos Mannheimer, pertencentes a essa classe:

Os Mannheimer mesmo devem ser judeus, batizados, é claro... mas no caso deles quase nem se percebe – especialmente a senhora... tão linda figura... Foi muito agradável, no geral. Comida extraordinária, charutos sensacionais.. Enfim, quem tem o dinheiro?...⁹⁸

Sua identificação com a classe superior também pode ser observada quando demonstra admiração para com os Mannheimer, judeus da alta burguesia. Sendo da alta burguesia, até mesmo a condição de judeu é relevada.

A partir dos anos 1890, pode-se falar de uma classe trabalhadora e de uma burguesa, classes que se constituíram por oposição e interação de valores⁹⁹. Como forma de imprimir a marca de sua gestão na sociedade, a burguesia também desempenhava um papel vital na cultura, atuando não apenas como mecenas, mas também como modelo de comportamento e de gosto¹⁰⁰.

A cultura burguesa também construiu símbolos de atividades e comportamentos que concediam status. Frequentar cafés noturnos, sociedades e teatros eram sinônimos de reputação. Esse capital simbólico determinava a posição do burguês e também da nobreza dentro da sociedade. Bourdieu aponta que quando o estilo e as maneiras apresentam uma manifestação simbólica, cujo sentido e valor daquele que age sabe como será recebido pelo outro, como uma marca representativa de determinada classe como um modo de apresentação de distinção¹⁰¹.

A vida social de Gustl e sua participação nos espaços públicos é caracterizada pela permanente encenação de uma *persona*. Espelhado nos hábitos de uma classe superior com quem deseja se assemelhar, nunca se deparar com seu verdadeiro “eu”. Sua vida é vivida em público, o que Clark denominou de “espetacularização da vida privada”.

⁹⁸ Die Mannheimer selber sollen ja auch Juden sein, getauft natürlich...denen merkt man's aber gar nicht an – besonders die Frau, bildhübsch die Figur... War sehr amüsant im ganzen. Famoses Essen, großartige Zigaretten... Na ja, wer hat's Geld?... (p.11)

⁹⁹ Cf. TOMANDL, 2008, p. 33

¹⁰⁰ TOMANDL, 2008, p.34

¹⁰¹ Cf. TOMANDL, 2008, p. 54-55

As maneiras como a cidade (e a vida social em geral) eram apresentadas como uma unidade no final do século XIX, como algo específico feito para ser olhado – uma imagem, uma pantomima, um panorama [...]. Chamar a cidade de “espetacular” não é o mesmo que dizer que ela possui ou improvisa entretenimentos, como todas as metrópoles fazem, nem tampouco ficar impressionado com o fato de ela eleger tempos e lugares para que as pessoas elegantes se reúnam e examinem umas às outras. [...] Quando uma cidade tem uma vida pública nesse sentido – quando se organiza com regularidade em torno de entretenimentos – o que mais impressiona o observador é a densidade dos sinais emitidos e compreendidos, e a natureza altamente codificada da comunicação. [...] Tudo depende da habilidade da dama e do cavaleiro com os signos de classe, sexo, idade, caráter individual: não há caminho mais garantido para o ridículo ou o ostracismo do que o de não compreender, em tais lugares, como as espécies de prévias de pertinência modulam a comédia de costumes (CLARK, 2004, p.111).

A necessidade de Gustl sustentar um estilo de vida para o qual não tinha dinheiro também se comprova quando diz: “O mais fácil seria se eu fosse logo jantar no Leidinger”¹⁰². O Leidinger era um restaurante elegante, frequentado pela alta sociedade vienense, no primeiro distrito¹⁰³. Posteriormente Gustl, após o incidente com o padeiro, aponta que poderia simplesmente se dirigir para uma Beisl, uma taverna simples e popular, onde não conhecesse ninguém¹⁰⁴. Isso mostra que, embora Gustl não fosse proveniente de uma classe superior, todas as suas escolhas apontam que ele queria ser identificado com outra classe que não a sua de origem.

A falta de engajamento, a falta de fruição do espetáculo por parte de Gustl não é justificada apenas pela falta de refinamento e de uma educação musical: também seu tempo livre, seu tempo de lazer está contaminado pela mesma alienação.

Seu tempo fora do trabalho vê-se ameaçado por uma fadiga, amiúde mais psíquica que física, que pesa, até destruí-la, sobre a capacidade que têm de divertir-se e mesmo de recuperar-se. Sejam agressivas ou depressivas, as reações afastam o trabalhador das promessas de uma vida de lazer ao mesmo tempo divertida e enriquecedora, orientada no sentido de um nível de cultura mais elevado. Seu papel de consumidor padronizado dos produtos do sistema, de que constitui uma engrenagem, aumenta seu bem-estar material, porém não faz senão acentuar nele o desequilíbrio, as tensões entre a vida de trabalho e a existência fora do trabalho (Friedmann apud GASPAR, 2003, p.111).

¹⁰² Das Einfachste wär', ich ging gleich zum Leidinger hinüber nachtmahlen... (p.15)

¹⁰³ O restaurante era inclusive frequentado pelo próprio Schnitzler. Cf. POLT-HEINZL, 2009, p.13

¹⁰⁴ Cf. POLT-HEINZL, 2009, p. 15

O lazer, no entanto, era visto como uma válvula de escape das tensões, recurso que promovia a recuperação da força do trabalho, diminuição das tensões e do tédio, *zu zerstreuen*, como ele ressalta. Nesse sentido, o lazer se configurava como o tempo da ausência de trabalho, mas que existia em função do trabalho. Para Geissler, também o trabalho militar é, na novela, o símbolo do trabalho como um todo: cada vez mais improdutivo, mais sem propósito e mais alienado¹⁰⁵.

O tempo livre, assim como o tempo de trabalho, é absorvido pelo consumo, pelas falsas necessidades que a indústria do entretenimento cria para preencher o tempo ocioso. Dumazedier aponta que as características imanentes do lazer seriam as seguintes: caráter liberatório (o lazer resultar de uma livre escolha, opondo-se às obrigações institucionais), caráter desinteressado (a não submissão do lazer a qualquer fim lucrativo, utilitário, ideológico ou de proselitismo), caráter hedonístico, marcado pela busca de um estado de satisfação, tomado como um fim em si e caráter pessoal, vinculando-se primordialmente às necessidades do indivíduo¹⁰⁶.

Nesse sentido, podemos falar que a posição de Gustl não se identifica com nenhuma das características puras do lazer: ele não está ali por vontade própria, mas está interessado em agradar a seu amigo e pela oportunidade de ver e ser visto. As motivações para estar ali presente são alheias à sua vontade, nada têm de espontâneas: primeiramente, ganhou o bilhete de graça de seu companheiro de exército Kopetzky; juntou-se a isso a negativa de sua amante, a costureirinha Steffi, para o encontro daquela noite.

Para Doppler, o fato de o tempo de Gustl estar esvaziado de sentido é outro fator que fomenta a sua agressividade e impaciência:

O sentimento da monotonia será sobreposto pelo propósito de conservar as aparências, por meio do esforço de se portar de maneira elegante, assim as atitudes de Gustl podem ser tomadas como totalmente clichês. Ele depende de ser considerado um tenente, que logicamente frequenta concertos e que obrigatoriamente e frequentemente considera os concertos como belos e “muito elevados”. O esforço que lhe custa considerar algo como belo e elevado, porque é assim que ele deve ser considerado, o irrita. Mas ele não procura os motivos pela sua indisposição em si mesmo, mas sim no mundo externo, tornando o ambiente e seus amigos culpados (DOPPLER, 1971, p.56)

¹⁰⁵ Cf. GEISLER, 1982, p. 127

¹⁰⁶ Cf. Dumadizier apud GASPAR, 2003, p. 119

Essa sociedade de aparência também se evidencia quando Gustl, na saída do oratório e antes de chegar ao foyer, tem pensamentos sobre os passantes: “Mas que aperto! É melhor deixar passar as pessoas... Que elegância, os brilhantes serão autênticos?”¹⁰⁷ Em meio a uma multidão de todas as classes sociais misturadas e se tratando de um narrador falacioso, que usa do embuste para se destacar, é de se imaginar que questionamentos sobre uma postura enganosa da parte dos outros possa surgir. Como vimos, a cidade de Viena, no posto de capital do Império Austro-Húngaro, era o destino de toda a massa do leste europeu. A explosão demográfica foi notável. E como Walter Benjamin ressalta em seu ensaio sobre Baudelaire, não há outro objeto senão a multidão que tenha se imposto com tanta autoridade aos escritores do século XIX¹⁰⁸.

Assim, podemos inferir que o tenente não toma o lazer como uma possibilidade de espairecer das tensões advindas de seu trabalho e muito menos como modo de enriquecimento pessoal. Pelo contrário, lança mão das opções de lazer nascentes na metrópole capitalista como possibilidades de inserção nessa nova sociedade e como uma simulação de pertencimento a outra classe.

Gustl, como sujeito social, não apresenta sua subjetividade marcada por valores próprios; seus valores passam a ser aqueles que são caros aos militares¹⁰⁹, classe com a qual passa a compactuar sem restrições ou sem maiores questionamentos. Compactua assim, como veremos ao longo da análise, com valores que são caros à ética burguesa, tais como a importância do bom desempenho, da autonomia, da orientação para o mercado e do raciocínio da concorrência¹¹⁰, assimilando essas características como máscara.

A seguir será analisada a posição do personagem como tenente do exército Austro-Húngaro, que se mostrará vital para o desenrolar do enredo.

1.5 Insegurança e manutenção: a agressividade contra a ameaça do status

Ficou quente aqui! Ainda não acabou? Ah, eu quero tanto tomar ar fresco! Vou dar um passeio, pela Ring. Hoje vai ser: cedo para a

¹⁰⁷ Ist das ein Gedränge! Lassen wir die Leut' lieber vorbeipassieren...Elegante Person...ob das echte Brillanten sind?...(.15)

¹⁰⁸ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: **Os Pensadores**. Vol. XLVIII. 1ª edição. São Paulo, Abril Cultural. p. 35

¹⁰⁹ Desde a derrota para a Prússia em 1866, cujo motivo foi em grande parte associado à falta de preparação dos soldados, o serviço militar passou a ser obrigatório.

¹¹⁰ TOMANDL, 2008, p. 35

cama, para estar fresco amanhã à tarde! Engraçado como penso pouco sobre isso, tanto me faz!¹¹¹

Na medida em que o concerto continua, Gustl vai indicando um crescente sentimento de claustrofobia por estar ali. O trecho que se segue na novela condensa informações por meio das quais o leitor pode esboçar a relação entre a personagem e o exército do Império Austro-Húngaro; relação esta que se comprovará fundamental para o clímax e o desenvolvimento do enredo.

O excerto acima faz referência ao duelo que Gustl tem marcado para o dia seguinte. A referência ao embate já foi feita ao longo do oratório, mas aqui o leitor consegue entender os motivos para a sua ocorrência e com isso atina com um dos principais traços da personalidade do tenente: a insegurança e a consequente agressividade pelo temor de que descubram que não é digno do lugar que ocupa socialmente.

O conflito com o doutor ocorre em um estabelecimento público em que, em meio a uma conversa sobre a escola de cadetes [*Kadettenschule*] e festas patrióticas, se dá o seguinte episódio entre o doutor e o tenente, que acompanhamos do ponto de vista da personagem:

E eu contei de alguma festa patriótica... e depois o Doutor disse – não naquela hora, mas depois chegou em – “Senhor tenente, o senhor deve admitir que nem todos os seus camaradas viraram militares apenas para defender a pátria’. Que atrevimento! Como alguém ousa dizer isso na cara de um oficial?”¹¹²

A *k.u.k Armee* era peça fundamental na sustentação do Império Habsburgo. Composto por diversos países, fazia-se necessária a exigência de um exército que o defendesse de invasões e reprimisse as insurreições internas. Gustl, novo habitante da metrópole, assume a farda do exército como única identidade e com isso todos os valores que com ela vêm implícitos, como a honra, a luta pela nação até a morte, o antissemitismo. O exército era o pilar da estrutura multirracial da monarquia Austro-Húngara: os soldados vinham de todo o Império para adentrar

¹¹¹ Heiß wird's! Noch immer nicht aus? Ah, ich freu' mich so auf die frische Luft! Werd' ein bißl spazieren geh'n, übern Ring... eut' heißt's: früh ins Bett, morgen Nachmittag frisch sein! Komisch, wie wenig ich daran denk', so egal ist mir das! (p.12)

¹¹² Und ich hab' von einem patriotischen Fest erzählt...und dann hat der Doktor gesagt – nicht gleich, aber aus dem Fest hat es sich entwickelt – ‘Herr Leutnant, Sie werden mir doch zugeben, daß nicht alle Ihre Kameraden zum Militar gegangen sind, ausschließlich um das Vaterland zu verteidigen!’ So eine Frechheit! Das wagt so ein Mensch einem Offizier ins Gesicht zu sagen (p.13)

a instituição. “Todos os cidadãos eram obrigados a servir pelo menos uma vez em suas vidas. Em troca, chances de promoção eram oferecidas a todos, o que se apresentava como um contraste na hierárquica sociedade do Império Habsburgo” (Opel in POWELL, 1974, p. 17). A lealdade como um valor fulcral do exército era uma tradição há mais de cinco séculos e pode-se dizer que ele fornecia mais coesão à instituição.

A figura do oficial, principalmente dos tenentes do antigo Exército Austro-Húngaro, aparece em diversos romances e contos por meio de heróis, sempre conforme o mesmo esquema: depois de uma educação espartana na escola de cadetes ou na academia militar, eles seguem com seus bonitos uniformes e baixos salários para uma vida cheia de aventuras¹¹³. Nas representações oficiais sancionadas pela Coroa¹¹⁴, os soldados aparecem sempre como modelos de comportamento, belos, bravos, contentes e ansiosos pelas aventuras da guerra, que lhes trazem a tranquilidade e a honra. Era esse o modelo almejado por Gustl e que ele tentava representar.

Figura 12 Presença de oficiais do exército nas ruas de Viena (1904)
Fonte: BRANDSTÄTTER, 2006, p. 234

O tom de agressividade adotado por Gustl, como já elucidado na análise da função do oratório da novela, também se justifica pela sua posição no contexto histórico: no longo período de paz que antecedeu o fim do império Habsburgo, os militares tinham que manter seu potencial agressivo alto, mas ao mesmo tempo

¹¹³ Cf. DOPPLER, 1994, p.241

¹¹⁴ apud DOPPLER, 1994, p. 242. **Ehrentage Österreichs**. Blatter aus dem Ruhmeskranz des österreichisch-ungarischen Heeres ou ainda Gedenkblätter aus der Kriegsgeschichte der k.u.k. österreichischen Armee.

controlá-lo, o que gerava uma profunda tensão entre o sentimento de superioridade e o adestramento mental¹¹⁵. Para Doppler, a agressividade, ora em maior grau ora em grau menor, demonstrava uma ânsia pela legítima agressividade; “a vida só poderia ser preenchida com uma guerra de verdade” (DOPPLER, 1971, p. 59).

O fomento à agressividade é também, por alguns críticos, encarado como uma consequência do industrialismo, que possibilitou a destruição em massa mecanizada. A fabricação em grande escala de armas e a necessidade de um público que fosse delas consumidor trouxe os soldados de volta para a cidade. Sobre esse fenômeno, Munford comenta que

[...] [os soldados] refluíram para a metrópole, vestindo os alegres uniformes dos Guardas e dos Escudeiros. Parte alguma da vida podia escapar a essa generalizada regimentação. Debaixo da pacífica superfície e ordeira rotina da metrópole, todas as dimensões da violência haviam subitamente ampliado. À medida que essas forças se desenvolviam, a metrópole tornava-se cada vez mais, um artifício para aumentar as variedades de experiência violenta, e cada cidadão passava a ser um *connoisseur* das artes da morte (MUNFORD, 1991, p. 574).

Gustl sente falta da guerra e almeja participar de uma grande campanha, como a da Bósnia em 1878. Assim, encontra no duelo a oportunidade de extravasar a agressão, o que se realizaria com o doutor na tarde seguinte seria o seu terceiro duelo.

O exército, no entanto, era uma instituição que vinha em um movimento decadente desde a década de 1850, quando os liberais derrotaram a aristocracia, mas a crise foi agravada em 1866, pelo serviço obrigatório instituído. A imagem do oficial como um jovem aristocrata parecia preencher um papel ideológico, mas em 1900 a maioria dos militares não era mais da nobreza, mas sim membros da classe média.¹¹⁶ “Como a maioria deles era produto do sistema educacional militar, *Leutnant Gustl* levanta a questão sobre que tipo de indivíduo pode resultar de uma configuração histórica e social focada no treinamento de oficiais medíocres” (FOSTER, 1991, p. 249). Nesse sentido, Gustl pode ser considerado o produto resultante da educação militar¹¹⁷. O personagem, depois de alguns anos de serviço na província, foi transferido para Viena.

¹¹⁵ Cf. POLT-HEINZL, 2002, p.70

¹¹⁶ Cf. FOSTER, 1991, p. 249

¹¹⁷ Cf. Dethlefsen apud FOSTER, 1991, p.251

Wilpert aponta ainda que a frase proferida pelo doutor em si não traz nenhuma afronta, apenas uma constatação com base em um juízo: o próprio tenente faz parte do grupo que o doutor chama de “camaradas”, daqueles que não adentraram o exército por acreditar em seus ideais patrióticos, mas sim se aproveitando de uma brecha do sistema como uma forma de ascensão social¹¹⁸.

A razão da reação furibunda de Gustl frente à frase proferida pelo Doutor contém em sua raiz uma ameaça, que, no seu entendimento, pode vir a provocar a queda de sua máscara:

“Mas eu estava muito furioso! É que o Doutor disse aquilo num tom, como se estivesse se referindo diretamente a mim. Só faltou dizer que fui expulso do liceu e que por isso é que m’enfiaram na escola de cadetes”¹¹⁹

Gustl toma a sentença como ofensa pessoal, porque no seu caso corresponde à verdade: ele não pôde fazer seus estudos em economia e foi colocado na escola de cadetes. E o mais provável é que Gustl pertença à classe dos jovens cujas famílias, perante o insucesso escolar, viam na escola de cadetes um meio de ascensão social possível aos filhos menos capazes.

A humilhação causada pela sua expulsão precoce da escola e a consciência de que sua formação, perante aos outros, é deficitária podem ser compensadas pela sua condição de militar. Assim, como assinala Roosen, a frase proferida pelo doutor atinge Gustl em “seu ponto nevrálgico” (ROOSEN, 1994, p.72). Gustl, ciente de sua situação, se sente “apanhado em flagrante” com a declaração do doutor e ver assim ruir o oscilante castelo de cartas que construiu com sua identidade provisória.

A suposição de Gustl, de que o doutor soubesse de seu desempenho ginasial aquém do esperado não é improvável. Em outras obras de Schnitzler (*Das Tagebuch der Redegonga*, com Professor Bernardi e Professor Wehwald; e em *Das weite Land*, Professor Mauer), o autor coloca o médico no papel de portador da verdade¹²⁰. Como a frase do doutor enuncia, o exército era um dos modos mais acessíveis à pequena burguesia de se elevar socialmente. Gustl, proveniente dessa

¹¹⁸ A ausência de um ato nobre na servidão à pátria há muito já foi embora, senão em 1868 não haveria tido a compulsoriedade do serviço militar. Os critérios de admissão para a *Kadettenschule*, com essa queda de interesse, foram mediocrizados.

¹¹⁹ Aber ich war zu wütend! Der Doktor hat das absolute in dem Ton gesagt, als wenn er direct mich gemeint hätt'. Er hätt' nur noch sagen müssen, daß sie mich aus dem Gymnasium hinausg'schmissen haben und daß ich deswegen in die Kadettenschul' gesteckt worden bin... (p.14)

¹²⁰ Cf. POLT-HEINZL, 2009.

classe¹²¹, talvez por despeito por sua falta de familiaridade com os livros, despreza a profissão de intelectual e isso se evidencia quando os chama de “Tintenfisch”¹²² [polvo], um apelido pejorativo que faz referência a algo como “traça” [Bücherwurm].¹²³

Gustl, assim, por saber se enquadrar no grupo que o doutor aponta, fica furioso e convoca o duelo, como único modo de reparar a ofensa sofrida.

No frenesi de fazer a manutenção de sua posição conquistada na sociedade vienense, o tenente, em seu discurso mental, desmerece todos aqueles que socialmente possuem maiores chances de ascender que ele. Afinal, o que distinguia a classe burguesa das outras profissões (autônomas ou não) era a educação formal. A burguesia que havia recebido educação formal desenvolveu um subsistema autônomo nas áreas do direito, da saúde e da formação, o que ocasionou uma rápida ascensão desses profissionais na virada do século¹²⁴. Essa informação explica em grande parte o desprezo que Gustl nutre pelo Doutor, ao chamá-lo de “Tintenfisch” [polvo]. Como desde o ginásio Gustl é um fracasso e optou pela carreira militar sem uma formação acadêmica, ele não possui o conhecimento, um dos passaportes mais garantidos para ascender socialmente.

A falta de instrução pode também justificar seu ódio pelos judeus, por diversas vezes reiterado ao longo do enredo. Em 1900, mais de 25% dos estudantes universitários eram judeus¹²⁵. Sentimentos antisemitas, que dominavam a atmosfera da Viena fim de século, podem ser observados nos comentários do tenente sobre os Mannheimer, como já ressaltado, quando ele elogia a família *apesar* de serem judeus, pela sua contraposição e exercício de masculinidade perante a figura do acompanhante judeu de sua amante Steffi e novamente no oratório, quando, ao reconhecer a presença massiva de judeus por meio das características físicas, reclama sobre a presença dos mesmos no evento: “Oh, o nariz! Judia...Mais uma... É incrível, quase a metade são judias... nem mesmo um oratório se pode apreciar em paz...”¹²⁶ Nesse trecho, Schnitzler confere um elemento

¹²¹ Cf. FOSTER, 1991, p.250

¹²² (p. 14)

¹²³ (p. 14)

¹²⁴ Cf. TOMANDL, 2008, p. 36

¹²⁵ Cf. TOMANDL, 2008, p. 36

¹²⁶ O, die Nase! – Jüdin... Noch eine... Es ist doch fabelhaft, da sind auch die Hälfte Juden...nicht einmal ein Oratorium kann man mehr in Ruhe genießen... (p.15)

cômico, na medida em que, segundo Gustl, é a presença de judeus que impede que Gustl aproveite o espetáculo¹²⁷.

O mesmo tipo de desqualificação por pessoas que possuem formação acadêmica e podem ameaçá-lo é mostrado posteriormente em sua opinião sobre os milicianos [*Freiwillige*], que serviam por apenas um ano em lugar dos três anos que os outros soldados costumavam servir.¹²⁸ Esses voluntários já possuíam um curso em universidade e por isso serviam menos tempo. Em 1872 a instituição frisou a importância dos voluntários, que “disponibilizam seus valiosos conhecimentos científicos e sua capacidade de compreensão intelectual por um ano” (DOPPLER, 1994, p. 245). Os filhos da alta burguesia também eram incentivados a entrar no exército, pois esse procedimento auxiliava a instituição a abrir caminhos entre os meios mais influentes da cidade. Mas com a ascensão do capitalismo surgiam novas formas de ganhar dinheiro e o exército era cada vez menos cotado como uma opção entre as classes mais altas. Gustl considera injusto que os milicianos, que, em tese, se esforçariam menos, possam obter o mesmo status que ele.

As principais vítimas da agressividade de Gustl são aqueles que, de alguma forma, ameaçam a manutenção de sua posição de status conquistada como militar. No caso do doutor, a agressividade é por conta de uma possível descoberta de uma fissura na motivação de Gustl. A violência com que reage à suposição do doutor tem a ver com a procura por um bode expiatório, procedimento bastante corriqueiro por parte do tenente: ele culpa várias pessoas pelo seu insucesso e seu fim potencialmente trágico. “Todos são culpados, exceto ele mesmo” (FOSTER, 1991, p. 252). Mas a relutância do personagem em admitir suas responsabilidades só deixam o leitor ainda mais consciente sobre suas deficiências.

Para Foster, Gustl se encontra em um dilema: ele tem a necessidade de acreditar que é tão bom quanto qualquer outro oficial, mas por outro lado sabe que sua educação é de segunda linha. “Por isso ele culpa os intelectuais, que não conseguem reconhecer seu real valor” (FOSTER, 1991, p. 253)

Nesse movimento vacilante entre a consciência de sua situação e um certo espelhamento de como gostaria que ela fosse, a figura de Gustl se identifica com a

¹²⁷ Cf. SWALES, 1971, p. 107

¹²⁸ Manchmal sind' s ganz nette Burschen, die Einjährigen... aber sie sollten alle nur Stellvertreter werden – denn was hat das für einen Sinn? Wir müssen jahrenlang plagen, und so ein Kerl dient ein Jahr und hat genau dieselbe Distinktion wie wir... es ist eine Ungerechtigkeit! (p.22). O próprio Schnitzler foi voluntário em 1882. (FOSTER, 1991, p. 233)

imagem do mito de Narciso, uma das figuras apontadas por Jacques Le Rider como tipos de afirmação da auto-suficiência do indivíduo isolado de toda a comunidade humana. Um dos sintomas dessa figura narcísica são momentos de onipotência rapidamente desvanecidos. A tragédia de Gustl se anuncia perante esses momentos de euforia e onipotência, que serão questionados no momento de crise. “Seu desmoronamento inevitável torna a mergulhar a subjetividade num sentimento ainda mais doloroso de descontinuidade e de perda de identidade” (LE RIDER, 1998, p.12).

Sobre esse culto de narciso, Elizabeth Roudinesco explica que Narciso vem substituir a figura de Édipo. “[...] Narciso é o mito de uma humanidade sem interdito e fascinada pelo poder ilimitado do seu eu. Mas Narciso é também aquele que não pode aceitar nem a velhice, nem a transmissão genealógica, nem a identificação com o sucesso do outro” (ROUDINESCO, 2006, p.52).

Sobre o ódio de Gustl dirigido aos judeus, ele também pode ser explicado pelo narcisismo, que se traduz socialmente na “obsessão por si mesmo sempre portadora de uma rejeição do outro transformada em ódio de si e, portanto, em ódio pela presença do outro em si” (ROUDINESCO, 2006, p.52).

A autora aponta ainda que esse culto seria a forma moderna de uma consumação do declínio patriarcal. “Se Édipo é a tragédia do assassinato do pai e do confronto com a verdade, Narciso é o drama de um eu que se subtrai progressivamente a qualquer encontro com a verdade ao substituir o peso das tradições pelo deleite de si [...]”(ROUDINESCO, 2006, p.52).

Para Heinz Kohut, o mito de Narciso no mundo dominado pela fragmentação definitiva de uma família patriarcal e pela valorização da figura da subjetividade suplantava o de Édipo. Diz Roudinesco sobre a teoria de Kohut:

Os sujeitos que eram incapazes, em sua vida social, de chegar a uma relação verdadeira com seus próximos. Estavam “vazios” e, para mascarar o núcleo central de sua mutilação original, construíam para si uma armadura: um si falso, de caráter puramente defensivo. Esses sujeitos se caracterizavam por seu mal-estar relacional, sua vulnerabilidade constante, sua incapacidade de instaurar relações duradouras com os outros. Ora cediam a um excesso de arrogância, ora a um sentimento de inferioridade (ROUDINESCO; PLON, 1998, p.436).

O trecho acima nos fornece uma teoria que pode se aplicar muito adequadamente a Gustl: um sujeito que, perdido em seus pensamentos não se comunica de maneira verdadeira com o ambiente externo e que, em suas divagações, se perde entre sensações de onipotência e impotência, gerando um verniz de indivíduo, que, quando analisado por dentro, tem sua subjetividade esvaziada.

Tomando essa linha de raciocínio, vamos analisar a importância que a função militar exerce na vida do indivíduo Gustl e como ela é essencial para o desenrolar do enredo.

1.6 Identidade pela coletividade: quando a farda acoberta o vazio

Bravo, Bravo! Ah, acabou!... Oh, isso é gostoso, poder levantar e se mexer... [...] Quem é que está me cumprimentando lá em cima?... Tenha a honra, tenha a honra! Não tenho a menor ideia de quem seja...[...] Então, agora, escada abaixo: Oh, um major do 95... Agradeceu de maneira muito amável...E eu não era o único oficial que estava aqui...Onde está a garota bonita?¹²⁹

Finalmente o oratório chega ao fim, para alegria e alívio do tenente, que enfim pode sair da sala. Ele começa a deixar o recinto, sempre fazendo questão de ver e ser visto, reforçando o caráter utilitário do evento para a manutenção do seu status.

Como o leitor já pode comprovar pelos pensamentos do próprio personagem sobre o atrito que se deu com o Doutor, em um plano mais consciente, o que mais provocou a ira de Gustl foi o fato de o outro ter tido o atrevimento [*Frechheit*] de se portar daquela maneira frente a um militar.

Gustl, de fato, tem os militares, e consequentemente a si mesmo, em alta conta na sociedade vienense. Para Tiemann, a idealização de Gustl na instituição do exército ocorre em muitas frentes. Mas quando se sai da esfera da aparência, os comentários de Gustl denunciam a fastidiosa rotina dos militares: a rotina nos quartéis e nos exercícios militares é coberta de monotonia e muito esforço físico [*Schinderei*] em lugares inóspitos. “Foi um tempo terrível, lá em cima, na Galícia... na verdade, uma sorte de morte que viemos para Viena” e “A paisagem era

¹²⁹ Bravo, Bravo! Ah, aus!...So, das tut wohl, aufsteh'n können, sich rühren...[...] Wer grüßt mich denn dort von drüben?...Habe die Ehre, Habe die Ehre! Keine Ahnung ha'ich, wer das ist. [...]. So, jetzt die Treppen hinunter: Oh, ein Major von Fünfundneunzig...Sehr lebenswürdig hat er gedankt...Bin doch nicht der einzige Offizier herin gewesen... Wo ist denn das hübsche Mädel? (p.15)

desoladora e no verão era de matar... certa vez, em uma tarde três pegaram insolação”¹³⁰.

A condição de superioridade que Gustl acreditava possuir em função de seu status de militar se evidencia, por exemplo, no seu tratamento para com os civis, a quem chama de “Blödist”, em uma clara relação entre a palavra *blöd* (pessoas tolas, burras) e *Zivilist* (civil)¹³¹.

A relação de Gustl com o exército, no entanto, vai além do status. O regimento era para ele uma família, concedia-lhe segurança e confiança, que sua própria família não pode lhe dar. Nesse sentido, a figura do coronel, que nos é fornecida pelos pensamentos de Gustl, se assemelha mais a um pai. “O Coronel é sempre muito amável”¹³². Em seu julgamento, seu destino está nas mãos do seu superior hierárquico. “O que o Coronel vai dizer?”¹³³. Além de ocupar um lugar de proximidade emocional junto a Gustl, a estética dos militares também era objeto de fascínio para o tenente. Conta também a animação com as armas e com a guerra, que é retomada por diversas vezes ao longo da novela. Assim, para Tiemann, a carreira militar constituía três blocos de formação para a própria identidade de Gustl: ele considerava atraente, pois estava sempre portando armas e uniforme, lhe concedia força e superioridade, ele se sentia seguro e confiante em uma estrutura altamente hierárquica¹³⁴.

Para Keiser, Gustl é um homem cuja vida e opiniões são determinadas pelos valores militares: seu estilo de vida, suas atividades bem como um parâmetro ético que lhe permite julgar o seu comportamento e o dos outros, tudo isso lhe é concedido pelo exército¹³⁵.

A superficialidade perpassa todas as esferas de relacionamento do tenente: como já pudemos analisar, ele não se entrega verdadeiramente ao seu relacionamento com mulheres, não tem um vínculo sólido de afeto com sua família e a relação com seus amigos se restringe a jogos, idas aos cafés e outras formas de divertimento. Assim, para Tiemann, Gustl compensa a sua pobreza de relações humanas por meio de identificações secundárias, que lhe concedem poder social. O

¹³⁰ Das war eine grässliche Zeit da oben in Galizien... eigentlich ein Mordsglück, dass wir nach Wien gekommen sind”, “Die Gegend war trostlos und im Sommer zum verschmachten... an einem Nachmittag sind einmal drei von Sonnenstisch getroffen worden (0.23)

¹³¹ Ob der Blödist meine Nummer nehmen möchte? (p.15)

¹³² Der Oberst ist immer sehr freundlich. (p. 18)

¹³³ Was wird der Oberst sagen? (p.19)

¹³⁴ Cf. TIEMANN, 2009, p.48

¹³⁵ Cf. KEISER, 1989, p. 105

teórico exemplifica como o orgulho pelo próprio uniforme, a crença na ideia de uma guerra e a necessidade de defender a pátria permitem que ele, como indivíduo, partilhe da força da instituição militar¹³⁶.

As identidades de fachada assumidas por Gustl, seja o soldado leal a sua pátria, o conquistador, o jogador ou o boêmio, podem ser encaradas como uma tentativa de restauração da identidade por meio da radicalização do individualismo¹³⁷. Sua solidão e sua falta de conteúdo é mascarada por identidades efêmeras e frágeis que, face a uma crise, como a que se deu no confronto com o padreiro que o conduziu a um momento-limite, ou seja, antes de sua morte deixam cair essas frouxas máscaras. Para Doppler:

Para não ter que perceber essa solidão do seu eu, são montados cenários coloridos no palco de sua vida: o espírito corporativo para com o exército e o código de honra que o regia, o bonito uniforme, o efeito que causava sobre as mulheres, os discursos calorosos de seus superiores e a maneira como sua Majestade cavalgava pelo front. Para dar sentido a sua existência ele conhece apenas uma instância, e essa é a militar, e apenas um objetivo, e esse é a guerra (DOPPLER, 1994, p. 246).

Doppler argumenta que a exagerada identificação de Gustl com o exército pode ser vivenciada no texto em diferentes momentos: coleciona as falas de seus camaradas e superiores como citações valiosas, tem orgulho de sua aparência, deleita-se com a maneira dos cumprimentos militares e por ser por eles cumprimentado, regozija com seu triunfo sobre os civis. Porém, apesar de todos esses recursos não consegue dominar a crise de identidade, pois em todo o tempo ele está exposto ao narcisismo: sua falta de sensibilidade e compreensão frente à temática religiosa do oratório o deixa tenso e nervoso, o acadêmico intelectualmente superior, que insinua que os sentimentos de Gustl para com o exército não são tão patrióticos como parecem ser, é por ele desafiado para um duelo, sua miserável condição financeira e a baixa condição social de sua família o humilham.

No episódio do confronto com o Doutor, a frase que termina por ocasionar o duelo pode ser tomada como uma ofensa dupla para Gustl: a primeira, que o Doutor

¹³⁶ Na ocasião em que Schnitzler fez parte do exército como voluntário ele já apontara para o antissemitismo no exército. “Também no setor dos médicos militares, como em quase todas as seções de voluntários – e onde não! – encontramos uma – como chamamos aqui “divisão clara entre cristãos e judeus, ou, como é cada vez mais reforçado no cenário nacional, entre arianos e semitas.” (Schnitzler apud BEHRINGER;GROSS, 2009, p. 87)

¹³⁷ Cf. LE RIDER, 1992, p.12

saiba de seu passado e esteja falando, nas entrelinhas, estar consciente da verdadeira condição da personagem. Mas em outra frente, a sentença também foi tomada por Gustl como um desrespeito a sua condição *no presente*, de oficial. A declaração pode ser considerada um desrespeito a sua tão valorizada condição de militar, ao que o tenente reage agressivamente, para defendê-la. Assim, como se “ser militar” fosse o último elemento que concedesse algum sentido à sua existência e o mantivesse ligado a um sentimento de coletividade, até o momento o leitor entende que a personagem está disposta a tudo para defender esse último rincão.

A cena que se segue à saída da sala de concerto se caracteriza como o clímax da obra, justamente por colocar em questão a autenticidade dessa postura de defesa ao exército, custe o que custar.

Entre cumprimentos ao major e a decisão por seguir uma linda moça que avistou no meio da multidão, Gustl, como de hábito, tomado pela impaciência e pela agressividade, se irrita com a turba que se aglomera na chapelaria para pegar seus casacos antes de deixarem o local.

Meu Deus, que multidão na chapelaria!...Vamos esperar mais um pouquinho!...Sim! Será que o civilbesta vai pegar o meu número'?
 — Ei, 224! Ele está ali! Ei, por acaso é cego? Ali está ele pendurado! Ah, Graças a Deus!... Faça-me o favor!¹³⁸

Gustl, sedento por seguir a moça bonita (que a seus olhos lhe pareceu retribuir ao flerte), agoniza por ser rapidamente atendido.

E então Schnitzler inicia a montagem de uma cena grotesca, que mostra como a futura sentença de morte, dada a si mesmo pelo tenente, teve sua origem no nada, em um episódio insignificante. Ela tem início com Gustl, frêmito por pegar seus pertences e deixar o local, empurrando um sujeito na chapelaria.

“O gordo ocupa quase toda a chapelaria...
 — Por favor!
 — Paciência, paciência!
 O que o sujeito está dizendo?
 — Só um pouquinho de paciência!
 Preciso responder alguma coisa para ele...
 — Quer deixar-me passar?
 — Bom, o Senhor não vai perder a hora!
 O que ele está dizendo? Ele está dizendo isso para mim?
 Essa foi muito forte! Não posso deixar isso passar!

¹³⁸ Herrgott, ist das ein Gedränge bei der Garderobe!... Warten wir lieber noch ein bisserl... So! Ob der Blödist meine Nummer nehmen möcht'?... „Sie zweihundertvierundzwanzig! Da hängt er! Na hab' Sie keine Augen? Da hängt er! Na, Gott sei Dank!... Also, bitte!“ (p.15)

— Quietos!

—O que o senhor quer dizer?

Ah, que tom! Agora vai ter um basta!

—Não empurre!

—O senhor, cale-se!

Eu não deveria ter dito isso, foi muito rude... Ah, mas agora já foi!

—Como?

Agora ele se vira... Eu o conheço! — Meu Deus, é o padeiro, que sempre vai ao café... O que ele faz aqui? Certamente tem uma filha ou alguém que canta no coro...Sim, o que isso significa? O que ele está fazendo? Me parece... meu Deus, ele tem o punho da minha espada na mão... O sujeito é doido?

— Meu senhor...

—Sim, senhor tenente, fique bem quieto agora.

O que ele está dizendo? Meu Deus do Céu, será que ninguém ouviu? Não, ele está falando bem baixo... Sim, por que ele não larga a minha espada? Mil vezes meu Deus... sim, ele está raivoso... não consigo tirar sua mão do punho... nenhum escândalo agora!... Por fim, o major não está atrás de mim? ... Ninguém está percebendo que ele está segurando o punho da minha espada? Ele está falando comigo! Mas o que ele está falando, afinal?

—Senhor tenente, se o senhor fizer o menor movimento, saca essa espada da sua bainha, despedaça o senhor e mando os pedaços para o quartel. O senhor consegue me entender, seu garoto tolo?

O que ele disse? Parece que eu estou sonhando! Ele está falando mesmo comigo? Eu deveria responder alguma coisa... Mas o sujeito está falando sério, ele vai mesmo sacar a espada. Meu Deus, ele vai mesmo! O que ele ainda está falando?... Pelo amor de Deus, sem escândalo! ... Mas o que ele ainda está falando?'

— Mas eu não quero arruinar com a sua carreira... Então, comporte-se!... E não tenha medo, ninguém ouviu nada... Já está tudo bem... pois é! E para que ninguém ache que nós discutimos, vou ser bastante amável com o senhor! — Muito prazer, senhor tenente, uma honra encontrá-lo!

Pelo amor de Deus, será que eu sonhei?... Ele disse realmente aquilo?... Onde ele está?... Ali vai ele... Eu tinha que sacar minha espada e acabar com ele. Pelo amor de Deus, será que ninguém ouviu?... Não, ele falou bem baixo, quase no meu ouvido [...]. ...Talvez tenha sido só um sonho

Schnitzler retrata a conversação entre os dois homens sem interrupções estilísticas nos pensamentos do tenente, de modo que as ações e palavras do padeiro chegam ao leitor como Gustl as percebia.

Para Geissler, a reação violenta do padeiro pode ser encarada como uma forma de defesa, pois já conhecendo o tenente, Habettswalner previu um comportamento agressivo¹³⁹.

Após ser deixado pelo padeiro, Gustl, sorumbático, está impossibilitado de compreender a situação em toda a sua complexidade e consequências e a única coisa com que consegue se preocupar é com o fato de alguém ter ouvido esse diálogo. “Meu Deus, será que ninguém ouviu? ... Não, ele estava falando muito baixo, no meu ouvido...”¹⁴⁰. E o tenente analisa, friamente: “Se alguém tivesse ouvido, tinha que me matar na mesma hora...”¹⁴¹.

Mas Gustl não está convencido e é tomado pela paranoia. Vendo em cada rosto um sinal de que a verdade sobre o incidente foi testemunhada por alguém: “Por que aquele sujeito ali na coluna está me olhando daquele jeito? Eu vou lá perguntar para ele... Perguntar? Estou ficando louco! – Como será que está a minha cara? Será que alguém percebe alguma coisa? Devo estar bem pálido.”¹⁴²

Entre a dúvida se alguém ouviu o que ocorreu ou se vive um sonho¹⁴³, Gustl se questiona, se justificando logo na sequência, por que não reagiu à ameaça do padeiro (“... eu não conseguiria [reagir]... seu punho era firme como ferro... eu fiquei lá, como que pregado no chão...”¹⁴⁴). Para Doppler, “O tenente não tem nem a presença de espírito, nem a força nem a coragem para colocar o padeiro em seu devido lugar” (DOPPLER, 1971, p. 55).

Na despedida, o padeiro ainda se despede, de maneira cínica, a disfarçar o ocorrido: “Tenho a honra, senhor tenente, tenho a honra”¹⁴⁵. Doppler ressalta que a maneira como a palavra “honra” assume diversos significados e o modo como é reconhecida e valorizada pela sociedade também remete a uma manifestação do seu tempo: a contraposição liberalismo x antiliberalismo, movimentos democráticos x domínio da aristocracia, o antissemitismo e o antifeminismo, todos encontram suas representações na novela¹⁴⁶.

¹³⁹ Cf. GEISLER, 1982, p.128

¹⁴⁰ Um Gottes willen, es hat's doch niemand gehört? ... Nein, er hat ja nur ganz leise geredet, mir ins Ohr...

¹⁴¹ Wenn's ein Mensch gehört hätt', so müßt' ich mich ja stante pede erschießen (p.17)

¹⁴² Warum schaut mich denn der Herr dort an der Säule so an? – Hat der am End' was gehört? ... ich wird'ihn fragen...Fragen? – Ich bin ja verrückt! Wie schau'ich denn aus? Merkt man mir was an? Ich muß ganz blaß sein. (p.17)

¹⁴³ Vielleicht ist es doch ein Traum gewesen... [...] Ist es denn wirklich gescheh'n? Hat wirklich einer so zu mir geredet? (p.17)

¹⁴⁴ Aber ich hab' ja nicht können... er hat ja eine Faust gehabt wie Eisen.. ich bin da gestanden... wie angenagelt... (p.17)

¹⁴⁵ Habe die Ehre, Herr Leutnant, hat mich sehr gefreut – habe die Ehre

¹⁴⁶ Cf. DOPPLER, 1994, p. 248

No capítulo a seguir, a honra se mostrará o valor fundador dos questionamentos e próximos atos do tenente. É em nome dela, registrada oficialmente no Código de Honra, que Gustl tomará a decisão que guiará seus pensamentos pelas ruas e amplas avenidas de Viena.

Capítulo 2 - A multidão dentro de si: polifonia que desloca a máscara

O que são os perigos da floresta e da pradaria comparados com os choques e conflitos diários do mundo civilizado? Enlace a sua vítima no bulevar ou traspasse sua presa em florestas desconhecidas, não continua sendo o homem, aqui e lá, o mais perfeito de todos os predadores?

Charles Baudelaire

Como, eu já estou na rua? Como é que eu cheguei aqui? – Aqui está tão fresco... ah, o vento, como é bom... Quem são aqueles ali? Por que eles estão me olhando daquele jeito? Alguém deve ter ouvido...[...] Mas eu não podia ter feito nada, nada: fiz a única coisa que me restou: ficar quietinho, ficar quietinho! [...] Meu Deus, ele me conhece, ele sabe quem eu sou! Ele pode contar para todo mundo o que ele me disse! [...]. Quando eu o vir, vou acabar com ele... Não, isso eu não posso... eu teria que ter feito isso imediatamente.¹⁴⁷

Imediatamente ao sair do teatro, levado pelo fluxo da multidão como um sonâmbulo, Gustl percebe que se encontra na rua e exclama alívio por estar fora do ambiente claustrofóbico que o oprimia dentro da sala de concertos.

A sensação que lhe foi causada pelo incidente ainda se faz presente, mas de forma não totalmente assimilada. Perplexo pela afronta e pelo desrespeito, paulatinamente Gustl vai se conscientizando da gravidade de sua situação. Se no primeiro momento seu maior temor era que algum dos presentes no saguão tivesse ouvido a ameaça do padeiro, passado o choque, se amplia para o medo de que algum dos seus conhecidos viesse a saber da história posteriormente pelo ofensor, o que o personagem presume que não será difícil de acontecer, uma vez que não há nada que impeça o algoz de relatar o incidente.

Mil vezes pai amado, ele me conhece, ele sabe quem eu sou! Ele pode contar a qualquer um o que ele me disse! Não, não, ele não

¹⁴⁷ Was, ich bin schon auf der Straße? Wie bin ich denn da herausgekommen? So kühl ist es... ah, der Wind, der ist gut... Wer ist denn das da drüben? Warum schau'n denn die zu mir herüber? Am End' haben die was gehört Am End' haben die was gehört [...]. Und ich bin dagestanden und hab' mir's gefallen lassen, wie wenn mich einer vor den Kopf geschlagen hätt'!... Aber ich hab' ja nichts sagen können, nichts tun können; es war ja noch das einzige, was mir übrig geblieben ist: stad sein, stad sein!... [...] Und er kennt mich Herrgott noch einmal, er kennt mich, er weiß, wer ich bin! Er kann jedem Menschen erzählen, dass er mir das g'sagt hat!... [...] Wenn ich ihn seh', so hau' ich ihn zusammen... Nein, das darf ich ja nicht... gleich hätt' ich's tun müssen, gleich!... (p.18)

vai fazer isso...senão ele não tinha falado baixo comigo, ele queria que apenas eu ouvisse!...Mas quem me garante que, amanhã ou depois, ele não vai contar para a sua mulher, sua filha, seus conhecidos no café – Meu Deus do céu, amanhã eu vou vê-lo de novo! [...] Quando eu encontrá-lo, vou acabar com ele...não, isso eu não posso... eu tinha que ter feito isso na hora, na hora!¹⁴⁸

Nesse primeiro momento após a ofensa, ainda sem atinar as consequências que lhe são infligidas pela sua passividade perante a ameaça, Gustl pensa em algumas alternativas que lhe são possíveis. Contar ao major sobre o incidente, ou ainda a seus camaradas, como se tudo tivesse se passado com outra pessoa; ou, em uma atitude desesperada, cogita ainda resolver a situação pessoalmente com o padeiro: “E se eu fosse até ele agora em sua casa e o fizesse jurar que ele não vai contar para ninguém?... Ah, prefiro meter logo uma bala na cabeça do que isso!...”¹⁴⁹.

Essa fagulha de pensamento de Gustl pode ser entendida como uma espécie de anúncio que apontaria para a sua futura decisão do suicídio como a única via de saída. Essa primeira ocorrência, que aqui aparece mais como uma força de expressão do que propriamente uma hipótese, seguindo a lógica da associação livre, pode ser considerada como a primeira vez que o tenente considera a possibilidade, já que, após enunciá-la, prossegue: “Seria o mais prudente!... O mais prudente? Se não resta outra saída... não resta outra saída...”¹⁵⁰. E justifica essa prudência com a hipotética concordância de seus camaradas e superiores do exército, se ausentando assim da responsabilidade pela decisão da continuidade ou não de sua própria vida. “Se eu perguntar ao major, ou ao Kopeztky – ou ao Blany – ou ao Friedmaier: – qualquer um vai dizer: não te resta mais nada!... Como seria se eu falasse com o Kopetzky?”¹⁵¹. Essa anuência dos companheiros e superiores, como já colocado no Capítulo 1, é essencial para que o tenente se exima da responsabilidade sobre a própria vida e a terceirize para a instituição que o representa.

¹⁴⁸ Herrgott noch einmal, er kennt mich, er weiß, wer ich bin!...Er kann jedem Menschen erzählen, dass er mir g'sagt hat!...Nein, nein, das wird er ja nicht tun, sonst hätt' er auch nicht so leise geredet...er hat auch nur wollen, dass ich es allein hör'!... Aber wer garantiert mir, dass er's nicht doch erzählt, heut' oder morgen, seiner Frau, seiner Tochter, seinen Bekannten im Kaffeehaus – Um Gottes willen, morgen seh'ich ihn ja wieder! [...] Wenn ich ihn seh', so hau'ich ihn zusammen...Nein, das darf ich nicht...gleich hätt'ich ihn müssen, gleich!...(p.18)

¹⁴⁹ Wenn ich jetzt zu ihm in die Wohnung ginge und ihn beschwören möchte, dass er's niemandem erzählt?... Ah, lieber gleich eine Kugel vor den Kopf, als so was!... (p.19)

¹⁵⁰ Wär'so das Gescheiteste!...Das Gescheiteste? – Gibt ja überhaupt nicht anderes...gibt nichts anderes... (p.19)

¹⁵¹ Wenn ich den Oberst fragen möcht', oder den Kopetzky – oder den Blany – oder den Friedmaier: - jeder möchte' sagen: Es bleibt dir nicht anderes übrig!... Wie wär's, wenn ich mit dem Kopetzky spräch? (p.19)

O pensamento acima relatado reforça como toda a existência do personagem está calcada no exercício da sua função militar, bem como as relações condicionadas a ela. Na medida em que Gustl vai se apercebendo da impossibilidade de continuar sendo oficial, perante a situação da ofensa sofrida e não revidada, ele prefere a morte a ser destituído perante o Conselho de Honra¹⁵², que seria o que aconteceria com ele quando o ocorrido chegasse ao conhecimento desse órgão do exército.

A clareza sobre a delicada situação em que se encontra é expressa no texto como uma poderosa epifania:

Garoto tolo – garoto tolo... e eu fiquei lá, parado –! Meu Deus, tanto faz se outra pessoa sabe!... eu sei, e isso é o principal! Sinto que sou outra pessoa do que era há uma hora – Eu sei que não posso tirar satisfação, e por isso eu tenho que me matar...¹⁵³

A partir desse ponto o torvelinho mental do tenente passa a girar em torno da ideia de sua morte. Mas, como veremos, isso não significa que se pode esperar do personagem quaisquer reflexões mais profundas, qualquer espécie de “balanço” sobre a sua vida: até mesmo na situação-limite, Gustl é incapaz de ponderar sobre sua existência de maneira autônoma e relevante.

2.1 Honra como valor

O elemento que engatilhou a reflexão suicida do tenente foi uma possível decisão do Conselho de Honra [*Ehrenrat*], órgão ligado ao exército imperial Austro-Húngaro que avaliava as ações tidas como infringentes do Código de Honra e decidia se os réus eram passíveis ou não a continuarem a fazer parte da instituição.

O duelo constituía parte fundamental desse Código de Honra, e apesar de ser proibido por lei, era muito recorrente¹⁵⁴. A possibilidade de dar e pedir satisfações, isto é, de bater-se em duelo, estava restrita aos oficiais ou àqueles que o Conselho de Honra considerasse dignos de tal. No exército, instituição onde predominava o

¹⁵² Aber wie möchte' der Ehrenrat bei mir entscheiden? (p.19) . „Mas o que o Conselho decidiria no meu caso“.

¹⁵³ Dummer Bub – dummer Bub... und ich bin dagestanden –! Heiliger Himmel, es ist doch ganz egal, ob ein anderer was weiß! ... ich weiß es doch, und das ist die Hauptsache! (p.19)

¹⁵⁴ Podem ser encontradas referências a prática do duelo em outras de suas obras: No conto “Erbschaft” (1887) Emil e o marido traído de Annette, em *Casanovas Heimfahrt* (1918), Casanova, após se passar pelo tenente Lorenzi para passar a noite com a bela e jovem Marcolina se bate em duelo com o amante, saindo vitorioso.

ideal do heroísmo cavaleiresco, a honra do soldado era tida como “um elixir da vida oficialmente prescrito” (DOPPLER, 1994, p.245). Segundo Keiser, os três adjetivos que melhor caracterizariam o Código de Honra do final do século em Viena seriam rígido, exclusivo e prescritivo¹⁵⁵.

De acordo com a lógica interna do documento, após o confronto com o padeiro, Gustl de fato se encontrava em apuros. Ao deixar-se insultar sem reagir imediatamente, desperdiçou a única oportunidade de sair do incidente, e consequentemente, manter a honra intacta. Sendo a prática socialmente permitida apenas às pessoas do mesmo grupo social, Gustl estaria impossibilitado de duelar com o padeiro¹⁵⁶, membro da pequena burguesia¹⁵⁷ [*Kleinbürger*] e socialmente inferior.

O Código de Honra trazia, de maneira implícita, uma regra que não estava escrita quanto ao que fazer se um homem fosse desonrado por alguém com quem não pudesse tomar satisfação: ou abria mão de sua posição de militar ou deveria cometer suicídio para defender sua honra¹⁵⁸. Nesse sentido, Geissler observa que nenhuma das alternativas que Gustl possui tem origem no seu “eu”, mas sim em um elemento externo, tomando o Código de Honra militar¹⁵⁹ como paradigma e assinalando assim uma escolha de vida ou morte limitada pelas margens concedidas pelo documento. Os mesmos valores que, no dia anterior o obrigaram a convocar o doutor para o duelo, perante a impossibilidade de ficar impassível à ofensa por este proferida ao exército, o condenavam agora à morte.

Para Kann¹⁶⁰, nos trabalhos de Schnitzler o oficial é sempre percebido como fraco, raso e acorrentado a preconceitos. Mas, segundo o teórico, isso não indicaria antipatia ou resistência a essa classe: na medida em que os oficiais exerciam um papel dominante na tradição do Império Habsburgo, sua forçosa obediência a um Código de Honra anacrônico servia como uma espécie de símbolo para valores desgastados¹⁶¹.

¹⁵⁵ Cf. KEISER, 1989, p.1

¹⁵⁶ Cf. POLT-HEINZL, 2009, p. 15

¹⁵⁷ Cf. THOMPSON, 1990, p. 138

¹⁵⁸ Cf. KEISER, 1989, p. 100

¹⁵⁹ Cf. GEISLER, 1982, p. 128

¹⁶⁰ Kann apud KEISER, 1989, p. 14

¹⁶¹ Sobre a posição social dos oficiais do exército em Viena, Cf: THOMPSON, **Schnitzler's Vienna: image of a society**. Nova Iorque: Routledge, 1990

O duelo¹⁶², bem como a exacerbada valorização à honra remete, assim, aos ultrapassados valores propagados pelo exército, dando a impressão de que a instituição se prendia às glórias do passado para suportar a vacilante situação de um presente que chegava de trem, e não mais a cavalo.

Tiemann aponta dois fatores que indicam o esfacelamento da imagem pública dos militares: 1) a crescente falta de respeito por parte do público; 2) a predisposição do povo em espalhar escândalos e piadas sobre os militares¹⁶³. Nesse contexto, podemos encontrar situações que se encaixam nesses dois casos em *Leutnant Gustl*: a ofensa do Doutor, ao insinuar que o motivo pelo qual se entrava para o exército ia muito além do amor pela pátria, nitidamente coloca em dúvida os sentimentos desinteressados dos soldados para com a instituição (o que se prova verdadeiro, no caso de Gustl); logo em seguida, a postura do padreiro indica que a respeitabilidade do exército não se impõe perante aos comentários jocosos da população. A crítica ao sistema militar nas obras de Schnitzler, para Keiser, chega ao leitor em duas chaves: a questão da fibra moral dos honrados, que cegamente aderem à prática do duelo porque ela está prescrita no código de honra e revela a hipocrisia desses mesmos honrados homens que tiram vantagem das indiscrições morais dissimuladamente permitidas enquanto insistem na tradição do duelo quando suas honras estão em jogo¹⁶⁴. Como ainda coloca Foster, a imagem do oficial é exatamente o que é: apenas uma imagem¹⁶⁵.

Para Thompson, a atitude do padreiro compromete a posição de Gustl de três maneiras. Primeiramente ele se recusa a ceder seu lugar na fila e responde à provocação do tenente. Em segundo, impede Gustl de usar seu sabre por meio da força física; e terceiro, ameaça quebrar o sabre em pedaços, mas depois promete não ameaçar a carreira de Gustl fazendo isso¹⁶⁶.

Como vimos no Capítulo 1, Gustl se identifica e obedece rigidamente às regras militares, tornando-as o centro de sua vida, sem as questionar ou analisar. É essa total incorporação das convenções que o obriga a se ver face à necessidade absoluta de se matar. Como comenta Swales “[...] sua vida é governada por essa convenção, daí a quase total impossibilidade de Gustl julgar a finalidade de sua

¹⁶² Schnitzler mostra sua oposição à prática do duelo também na peça *Freiwild* (1896) e *Der Sekundant* (1932). Disponível em: < http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5684 >. Acesso em: 30 jan. 2011.

¹⁶³ Cf. TIEMANN, 2009, p. 50

¹⁶⁴ Cf. KEISER, 1989, p. 15

¹⁶⁵ Cf. FOSTER, 1991, p. 250

¹⁶⁶ Cf. THOMPSON, 1990, p. 138

morte”(SWALES, 1971, p. 105). A funcional impessoalidade que está no centro da carreira militar de Gustl infecta o modo como ele concebe a experiência humana. [...] Até sua própria morte é expressa com jargão militar [*Mordrausch, Mordsglück*]¹⁶⁷

Assim, como a função de oficial é sua única identidade, como sabe que sem ela resta apenas o vazio, não concebe a vida sem essa bengala social¹⁶⁸. Para Swales, a mente de Gustl está tão condicionada que ele não consegue pensar como indivíduo.¹⁶⁹

A força com que se agarra a esse último condão de sua existência, o exercício militar, não passa, porém, incólume pela ironia de Schnitzler. Sem perder a oportunidade de gracejar sobre a pretensa alta estima e respeito cego que Gustl teria pelos valores do Código de Honra, o autor coloca na voz do tenente a frase “Honra perdida, tudo perdido”¹⁷⁰, concretizando assim um trocadilho com uma das famosas citações do Imperador Francisco I (1494-1547), que depois da derrota na batalha de Pavia (1525) escreveu em uma carta a sua mãe: “Tudo está perdido, apenas a honra não”¹⁷¹.

Em uma chave de leitura totalmente oposta, Benjamin defende o suicídio como um ato de “resistência à modernidade”:

As resistências que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural ao homem são desproporcionais às forças humanas. Compreende-se que ele vá enfraquecendo e busque refúgio na morte. A modernidade deve manter-se sob o signo do suicídio, selo de uma vontade heróica, que nada concede a um modo de pensar hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas sim paixão heróica. É a conquista da modernidade no âmbito das paixões. Assim, o suicídio, como a “paixão particular à vida moderna”, aparece na clássica passagem dedicada à teoria da modernidade. O suicídio de heróis antigos é uma exceção (BENJAMIN, 1997, p. 75).

Assim, tomado pelo seu mais atroz temor, o de ser rebaixado socialmente por alguém que já soubesse do incidente, o personagem sai do concerto e vagueia pela cidade de Viena. Dessa vez, porém, sua relação com a cidade é pautada por um estado de espírito diferente do seu usual: se antes o tenente procurava incansavelmente oportunidades para a socialização, em cafés e mesas de carteados,

¹⁶⁷ Cf. SWALES, 1971, p. 109

¹⁶⁸ Em uma situação semelhante, Oskar, personagem de *O caminho para a liberdade*, carreirista social, querendo impressionar alguns jovens aristocratas, também participa de um duelo para salvar sua honra.

¹⁶⁹ Cf. SWALES, 1971, p. 109

¹⁷⁰ “Ehre verloren, alles verloren” (p. 22)

¹⁷¹ “Alles ist verloren, nur die Ehre nicht”. POLT-HEINZL, 2009, p.17

agora, tomado pelo medo da queda da máscara, vai procurar o isolamento, longe da cidade e de seu sistema de entretenimento.

2.2 Cidade: locus da angústia

Ainda de tarde tudo estava lindo e perfeito e agora eu sou uma pessoa condenada e tenho que me matar... Por que eu estou correndo desse jeito? Nada vai sair correndo... Quantas badaladas agora? ...1,2,3,4,5,6,7,8,9,10, 11...onze, onze... eu deveria ir cear! Para algum lugar eu tenho que acabar indo... eu poderia ir a alguma taverna onde ninguém me conhece – afinal, um homem deve comer, até mesmo quando vai se matar logo depois – haha! A morte não é brincadeira...¹⁷²

Como um morto-vivo, sem direção, em estado de semiconsciência, Gustl corre, afastando-se do ambiente urbano. Ainda desnortado, o tenente não imagina para onde seguir, mas sabe que a metrópole e seus divertimentos, nesse momento, representam uma ameaça. O mesmo ambiente que o abraça com suas opções de eventos sociais pelos mesmos motivos que o atraía, agora o afasta. Se antes o que o tenente queria era ser reconhecido nos ambientes, ir a Gartenbaugesellschaft ou ao Leidinger no primeiro distrito¹⁷³, epicentro onde a Ringstrasse demarcava os domínios, agora cogita uma afastada taverna de periferia. O medo de que sua desonra já tenha chegado ao conhecimento público faz com que tema seus conhecidos. Gustl passa pelo café Hochleitner e depois de constatar que “Provavelmente estão alguns camaradas aí dentro... talvez um ou outro que eu conheça...”¹⁷⁴, continua em movimento, deixando o estabelecimento para trás.

Assim, o leitor pode observar a configuração de um paradoxo: a metrópole que o abrigou, que lhe ofereceu tantas opções de entretenimento, de satisfação dos seus desejos, é agora o lugar que o oprime. Pelo jogo dialético que se configurou, justamente por conta de todo o círculo de conhecidos, de sua encenação do personagem do militar fanfarrão, sempre disposto a compactuar com os elementos da vida boêmia, não poderia se dirigir a nenhum dos locais que conhecia.

¹⁷² „Nachmittag war noch alles gut und schön, und jetzt in ich ein verlorener Mensch und muß mich totschießen...Warum renn'ich denn so? Es läuft mir ja nichts davon... Wieviel schlagt's denn? 1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11... elf, elf...ich sollt' doch nachtmahlen geh'n...Irgendwo muß ich doch schließlich hingeh'n...ich könn't mich ja irgendein Beisl setzen, wo mich kein Mensch kennt – schließlich, essen muß der Mensch, auch wenn er sich nachher gleich totschießt...Haha, der Tod ist ja kein Kinderspiel“ (p. 20)

¹⁷³ Cf. POLT-HEINZL, 2009.

¹⁷⁴ Das ist das Café Hochleitner...Sind jetzt gewiß ein paar Kameraden drin... vielleicht auch einer oder der andere, den ich kenn'... (p.19)

Primeiramente porque estava ainda muito abalado com o ocorrido¹⁷⁵. E depois, porque receava, acometido pela paranoia e pelo sentimento de perseguição, que alguém pudesse descobrir o ocorrido.

Embora tenha sua origem no interior, na cidade de Graz, capital da província de Steiermark, depois de servir ao exército por alguns anos no interior, devido a um período de paz, o exército é realocado na cidade de Viena¹⁷⁶. Gustl, filho de um funcionário do baixo escalão da burocracia do Império, foge da trajetória geracional que lhe é prevista: ter uma casa, ter uma família, casar com uma boa moça¹⁷⁷, se encanta com o mundo de lazer, diversão, dos prazeres imediatos da capital e passa a ser um pactuário desse modo de vida. A própria experiência do personagem em meio à multidão na saída do oratório só poderia se suceder em uma cidade moderna: a experiência da multidão. Como comenta Schorske:

A cidade apresentava uma sucessão de momentos variados, fugazes, e cada um deles deveria ser saboreado em uma passagem da inexistência ao esquecimento. Para essa visão, a experiência da multidão era fundamental: todos os indivíduos desarraigados, únicos, todos unidos por um momento antes de partirem cada um para seu lado (SCHORSKE, 2000, p. 67).

Para Baudelaire, a influência da cidade na formação do indivíduo é inegável: o enriquecimento da sensibilidade pessoal seria obtido “a um preço terrível: o afastamento dos confortos psicológicos da tradição e de qualquer sentido de participação num todo social integrado” (SCHORSKE, 2000, p. 67). A influência maléfica da metrópole profetizada pelo poeta francês pode ser facilmente detectada no tenente: sua participação social era restrita à sua função no exército.

Ao longo do enredo, o tenente lança vários comentários que demonstram seu forte desapeço pela vida no interior. Ao pensar na reação que sua mãe terá ao receber sua carta pedindo dinheiro para saldar dívidas contraídas no jogo, Gustl demonstra indiferença. Despreza a condição pequeno burguesa de sua família: lamenta que não tenha podido ir para a escola da cavalaria, porque a família não

¹⁷⁵ Ich muß ganz blaß sein (p.17)

¹⁷⁶ Gustl expressa alegria por ter sido transferido para Viena quando se lembra dos momentos difíceis que passou na Galícia. (p. 23)

¹⁷⁷ “Ob nicht alles ganz anders geworen wär’, wenn ich zu Haus geblieben wär? Ich hätt’ Okonomie studiert, wär’zum Onkel gegangen...sie haben’s ja alle wollen, wie ich noch ein Bub war...Jetzt wär’ ich am End scho verheiratet, ein liebes, gutes Mädel... [...]” (p.27)

possuía dinheiro para tal¹⁷⁸ e acusa o tio de não oferecer auxílio para que sua irmã Klara se case, já que o dinheiro da família é insuficiente até mesmo para arcar com o dote da filha¹⁷⁹ Nesse contexto, Tiemann alerta para a distância emocional e a frieza no tratamento de Gustl para com a sua família¹⁸⁰.

Outro momento em que sua opinião não favorável sobre o campo e sua família se revela é ao transmitir dúvidas sobre a sua permanência por alguns dias na fazenda do tio, no verão: “Não sei se este verão vou de novo passar quinze dias na casa do tio... É que, para falar a verdade, uma pessoa aborrece-se lá de morte”¹⁸¹. Mas Clark relata a situação de um indivíduo, bastante semelhante à do tenente:

Y, [...], admitia estar enfadado com a natureza, mas isso se devia ao fato de a ter experimentado: ele estivera em sua aldeia por longos seis dias e pudera escapar para Paris no sétimo. Paris também lhe pertencia; ele era um burguês, não um caixeiro-viajante. (CLARK, 2004, p. 273)

Lewis Munford aponta o desdém para com o campo como uma tendência daqueles que encabeçaram a “marcha da civilização” (MUNFORD, 1991, p.521). Para esses indivíduos, o campo, “morada de agricultores atrasados, rústicos, sem maneiras ou aristocratas que procuravam o prazer à custa de suas rendas e não dos lucros obtidos na indústria e no comércio” (MUNFORD, 1991, p.521), era socialmente desprezado. No final do século XIX se fazia claro que a cidade era parte de um processo global de dissolução das antigas relações de classe e obrigações feudais¹⁸².

O abandono do campo e a migração da cidade, para o teórico Ferdinand Tönnies, é não apenas uma escolha de modo de vida, mas também de valores. O teórico faz a distinção entre comunidade [*Gemeinschaft*], pertencente à era pré-industrial; e sociedade [*Gesellschaft*], como se configuraram após o advento e ascensão da industrialização. Seguindo essa conceituação, a comunidade seria regida pela tradição e pelos costumes e o controle social seria exercido em nome do

¹⁷⁸ Schad', dass ich nicht zur Kavallerie gegaangen bin...aber das hat der Alte nicht wololen – wär' ein zu teurerer Spaß gewesen (p.29)

¹⁷⁹ “Und die Klara wird schon einen Mann kriegen...Der Onkel kann schon was hergeben...Achtundzwanzig Jahr', das ist doch nicht so alt.” (p. 12). Considerando o encadeamento de ideias, entende-se que o fato de já ter 28 anos sem ter casado pode significar que até o momento não houve dinheiro para o dote.

¹⁸⁰ Cf. TIEMANN, 2009, p.33

¹⁸¹ „Ob ich heuer im Sommer wieder zum Onkel fahren soll auf vierzehn Tag'? Eigentlich langweilt man sich dort zum Sterben... (p.11-12)

¹⁸² Cf. BRADBURY, 1998, p.77-78

espírito do grupo. Como existe um vínculo emotivo, essas comunidades são por Tönnies denominadas “quentes”. Já na sociedade, as pessoas se mantêm independentes em suas ações e suas relações são reguladas pela construção de um espaço político. São as sociedades frias. “Assim a grande cidade dá início a uma era na qual os princípios frios e formais tendem a reduzir as relações quentes, do tipo familiar ou comunitária” (GOMES, 2002, p. 110).

A não-identificação da personagem com os valores-base de uma sociedade rural é decisiva para uma busca de re-identidade na massa anônima e amorfa da metrópole.

É importante ressaltar que o desprezo do personagem pelas suas origens opera na lógica inversamente proporcional ao seu deslumbre pela metrópole e seu novo modo de vida. Gustl está totalmente embebido com sua *persona* urbana, sua realidade do campo já ficou muito distante e restam somente lembranças, que se tornarão mais afetivas apenas com a suposta proximidade da morte.

Como já apontado, quando analisadas suas relações interpessoais, nada resta: não possui amigos verdadeiros, apenas companheiros do exército; não mantém um vínculo emocional profundo com a família e tampouco se relaciona de maneira verdadeira com qualquer mulher. Sua repulsa pelo ambiente familiar, no que podemos aferir aí se incluem o campo e os parentes, lhe deixa um vazio a ser preenchido, o que o faz com sua posição de tenente. Sem ela, sua permanência na cidade é impossível. Assim, se a alternativa é viver como um civil ou sair da metrópole, Gustl prefere a morte.

A nova concepção de cidade tem um papel preponderante para a compreensão do movimento rumo à modernidade que a capital austríaca traçou. No mundo feudal, e até a Revolução Francesa, a cidade era tida como a fortaleza, o local seguro. Com as revoluções ocorrendo dentro dos muros, deixa-se de idealizar a cidade como o lugar de proteção e passa-se a encará-la com o seu oposto, o lugar do amofinamento e da angústia. “A cidade que, no passado, era o lugar fechado e seguro, torna-se o lugar da insegurança, da inevitável luta pela sobrevivência, do medo, da angústia, do desespero” (ARGAN, 1995, p. 214)

A cidade, como menciona Clark, é o lugar do sufocamento, de onde se quer fugir. Esse sentimento de Viena como uma cidade claustrofóbica já havia sido

apontado por Freud e Hofmannsthal¹⁸³. Rilke comentava que se sentia preso à capital do Império Austro-Húngaro, o que lhe gerava angústia¹⁸⁴.

A atitude de Gustl de buscar conforto fora dos domínios do metropolitano acena para uma das possíveis avaliações da cidade nos últimos duzentos anos: a cidade como vício. De fato, o personagem se sente repellido pelo ambiente urbano quando, assim como considera, “em seus momentos finais”, decide refletir com calma. A oposição entre a metrópole e o campo é expressa de interessante maneira pelo teórico Lewis Mumford, que assinala que além das vantagens evidentes para a saúde e para a vida familiar “[o afastamento da cidade] era igualmente uma tentativa de conseguir a liberação ante as convenções e compulsões às vezes estéreis de uma sociedade urbana”.

Em *Leutnant Gustl*, é metaforicamente em local mais afastado da cidade, de seus conhecidos, de suas diversões, que o tenente vai fazer a tentativa de entrar em contato com a sua subjetividade. Esse ambiente “apartado” da metrópole se oferece como um local da redenção. Nesse sentido, Schmidt comenta de maneira bastante elucidativa: “É quase impossível – escreve um agente secreto parisiense em 1798 – manter boa conduta numa população densamente massificada, onde cada um é, por assim dizer, desconhecido de todos os demais, e não precisa enrubescer diante de ninguém” (MUMFORD, 1991, p. 524)

Nesse sentido, Lukas analisa de maneira interessante a possibilidade de uma existência dupla do indivíduo: a social e uma mais isolada: “Toda pessoa/personagem leva uma existência dupla potencial, uma oficial no cotidiano civil e uma não oficial em sua Psique, de modo que a primeira se comporta frente à segunda como a normalidade burguesa frente ao desvio da norma”(Lukas apud TAVARES, 2007, p. 138). O teórico divide ainda os mundos/sujeitos schnitzlerianos em duas polaridades, lançando mão da seguinte semiologia de suas personagens e ambientes de circulação:

¹⁸³ “Viena era a cidade invivível onde, não obstante, estava condenado a viver”. LE RIDER, 1992, p.29. “Os contemporâneos de Freud e Hofmannsthal sentiam sua situação vienense como um entrave, quase como um exílio.” LE RIDER, 1992, p.30

¹⁸⁴ Cf. SCHORSKE, 2000, p. 69

Sistema propriamente familiar	Sistema estranho
Normalidade burguesa	Desvio da norma
Interior/próximo	Exterior/Longe
Delimitado/estreito/fechado/em cima	Ilimitado/largo/aberto/embaixo
Constância/estática/imobilidade	Transformação/dinâmica/movimento
Monotonia	Riqueza de acontecimentos
Segurança	Perigo
[...]	[...]
Cultura	Natureza

Fonte: Lukas apud TAVARES, 2007

Quadro 2– Semiologia das personagens schnitzlerianas

Na medida em que se aproxima do parque, suas reflexões vão tomando um caráter mais sinestésico, de um olhar um pouco mais dedicado ao que o cerca e a si mesmo, conseguindo desfocar, por alguns momentos, das inúmeras vozes que mentalmente ditam a sua existência, para enfim tentar sentir a situação presente: “O que cheira assim tão bem?... Não podem já estar florescendo...”¹⁸⁵

Gustl, sufocado pela pressão das fantasmagorias da multidão metropolitana procura tranquilidade para pensar perto do Prater, um parque às margens do rio Danúbio. A oposição entre o Prater e o ambiente urbano pode ser conferida pela expressão de bem-estar mencionada pelo tenente quando chega ao parque: “[...] o ar está agradável, e aqui está calmo... [...]”¹⁸⁶

Ainda assim, é curioso pensar que o Prater, embora fosse afastado da cidade, era um lugar de entretenimento, onde as massas se reuniam aos finais de semana e feriados para observarem a nobreza passar em suas carruagens¹⁸⁷ ou assistir a espetáculos afins, como operetas e shows de humor, previamente providenciados para a baixa burguesia e proletariado¹⁸⁸.

No que tangia a estratificação social nos locais de entretenimento, como era comum no final do século XIX, o Prater possuía duas partes nitidamente segregadas¹⁸⁹: uma destinada à diversão da massa e outra à nobreza. Para o

¹⁸⁵ „Was riecht denn da so eigentümlich?...Es kann doch noch nichts blühen? [...]. O narrador lança mão dessas sentenças também como um artifício para situar temporalmente o enredo, de maneira que prossegue: „Was hane wi denn heut’? – Den vierten April... (p.25)

¹⁸⁶ [...] die Luft ist angenehm, und ruhig ist es ...[...] (p.25)

¹⁸⁷ Cf. WAISSENBERGER, 1984, p.35

¹⁸⁸ Localizado no nordeste de Viena, até 1766 o parque era uma região reservada onde a realeza praticava sua caça, quando foi transformado em área de lazer pelo imperador José II. Em 1873 o Prater também sediou a exposição mundial. Schnitzler assinala em seu diário que suas caminhadas pelo Prater eram frequentes. Cf. POLT-HEINZL, 2009, p. 18

¹⁸⁹ Para os mais abastados, havia uma parte do jardim imperial que era chamada de “Veneza em Viena”, no qual

populacho, em 1897, havia até sido construída uma roda-gigante¹⁹⁰. Sobre a distração das camadas inferiores nos subúrbios com a pretensão de uma fuga do ambiente metropolitano e um contato mais próximo com a natureza, Clark comenta:

[...] O que parecem considerar risível nas “nouvelles couches sociales” é a *aspiração* ao prazer, o grau em que afirmavam um direito à solidão, à natureza, à espontaneidade. [...] Não há dúvida que aquelas pessoas não obtinham o que demandavam, e tinham apenas a mais leve noção de como seria obtê-lo. Entretanto, a aspiração era o bastante; a aspiração era a ameaça, pois era como reivindicava fazer parte da burguesia. [...] a aspiração ao prazer nada mais era do que uma tentativa de ter acesso à natureza [...] essa era a chave da vulgaridade – e, por serem vulgares, nunca poderiam ser burgueses. Chamar alguém de vulgar é dizer que ele insiste em um status que ainda não experimentou ou que não compreendeu bem, e do qual não se apropriou em termos de forma (CLARK, 2004, p. 220).

A Aspernbrücke, na novela, desempenha uma importante função simbólica: o ato de deixar a metrópole para trás. Gustl nos dá o primeiro indício de que sua busca pela reflexão mais profunda, por um contato mais íntimo com o “eu” não logrará êxito: ainda que à beira da pretensa morte, o tenente não consegue fugir do esquema mental limitado a que está acostumado.

palácios venezianos eram alinhados em canais artificiais e a nobreza travava longas conversações em seus botes; e a grande roda-gigante, inaugurada em 1897. Já para as classes menos privilegiadas havia a parte denominada pejorativamente de Wurstelprater [algo como, “O Prater da Salsicha”], cuja paisagem era composta por árvores, tavernas e cantores populares, normalmente vestidos de criadas. (WITZMANN, 1984, p. 65) Assim, como pudemos observar no Capítulo 1, a segmentação do lazer no capitalismo moderno ascendente na Viena do final do século XIX se dá de maneira peculiar: a nobreza, os burgueses e proletários frequentam os mesmos lugares, mas o fator de diferenciação é o lugar que ocupam nesses locais.

¹⁹⁰ Cf. Opel in POWELL, 1974, p.18

Figura 13 Caminho percorrido por Gustl
Fonte: POLT-HEINZL, 2009, p.

O reconhecimento de que no Prater, longe de todos, é que ele pode refletir é dado quando pensa: “Veja, Gustl, você veio até aqui ao Prater, no meio da noite, onde nenhuma alma viva pode importuná-lo, agora você pode pensar com calma...”¹⁹¹ É afastado da cidade e de sua rede de serviços, de sua sociabilidade que Gustl, em suas últimas horas antes da morte, tentará elaborar algumas reflexões sobre a sua existência. É longe dos camaradas, dos conhecidos, que ele pode finalmente admitir seu medo. Assim, Gustl precisa sair do centro da metrópole para manter um contato mínimo, efêmero e fugidio com sua subjetividade.

2.3 Monólogo interior como desvelador da interioridade

Agora resta apenas se comportar decentemente, portar-se como um homem, portar-se como um oficial, assim o coronel vai poder dizer: ele foi um sujeito valente, vamos lembrar dele como um sujeito leal. Quantas companhias comparecem ao enterro de um tenente?... Eu deveria saber disso... Haha!¹⁹²

¹⁹¹ Schau, Gustl, Du bist doch extra da herunter in den Prater gegangen, mitten in der Nacht, wo dich keine Menschenseele stört, jetzt kannst du dir alles ruhig überlegen... (p.29-30)

¹⁹² Jetzt heißt's nur meh, im letzten Moment sich anständig benehmen, ein Mann sein, ein Offizier sein, so dass der Oberst sagt: Er ist ein braver Kerl gewesen, wir werden ihm ein treues Angedenken bewahren!...Wieviel

No parque, em um ambiente metaforicamente afastado da metrópole, Gustl tentará então dar vazão à sua subjetividade nos seus últimos momentos de vida. Na medida em que se distancia do ambiente urbano, a paranoia da descoberta de sua desonra diminui e seus pensamentos assumem um grau maior de intimismo.

Essa gradação, de um tom mais agressivo para um tom lamuriador, tem início com a percepção do ambiente que o cerca e passa então para o seu estado físico. Depois de correr a plenos pulmões¹⁹³, em um movimento inconsciente para sair da cidade, chega ao parque estafado: “Estou cansado... sim, estou cansado”¹⁹⁴. Porém, quando se trata da autoanálise, nem mesmo quando se trata dos sintomas corporais, ela é feita de maneira assertiva: o tenente reconhece que sente calafrios (um primeiro sinal do medo), formulando uma questão, e não uma afirmativa¹⁹⁵: “Será que eu estou tremendo?”.

Embora ainda fazendo parte do distrito urbano de Viena, o Prater é simbolicamente apartado da metrópole. Em outras obras de Schnitzler podemos observar a menção do Prater como um local frequentado à noite apenas para atividades escusas¹⁹⁶. É nesse ambiente que o leitor poderá testemunhar as fagulhas da embaçada noção de realidade do tenente.

Gustl admite que se tivesse tido mais paciência, esperado um pouco mais, o fatídico incidente com o padeiro poderia ter sido evitado¹⁹⁷. O leitor pode então pensar que o tenente, mesmo que de maneira parcial, admite certa culpa no incidente, mas se engana: o personagem trata sua rispidez como um estado de exceção, pois, via de regra, considera-se um sujeito bastante educado¹⁹⁸.

Na medida em que o monólogo interior indica os verdadeiros sentimentos de Gustl e, segundo Thompson, “aponta para a sua tentativa de desempenhar um papel socialmente superior como o de um oficial do exército” (THOMPSON, 1990, p. 128),

Kompagnien rücken denn aus beim Leichenbegräbnis von einem Leutnant?... Das müßt' ich eigentlich wissen...Haha! (p.23)

¹⁹³ Wie weit renn'ich denn noch? (p.22)

¹⁹⁴ “Ich bin aber müd’...nein, ich bin müd”

¹⁹⁵ Mir scheint gar, ich frösterl’?

¹⁹⁶ O Prater aparece em outros textos de Schnitzler como um lugar afastado, de alguma forma associado a um caráter mais selvagem, lugar onde o proibido e o condenável encontravam seu espaço. No conto “Os mortos calam”(1897) Franz leva sua amante Emma para um encontro amoroso em um chalé no Prater. “O coche tinha entrado pela Praterstrasse, passou pelo monumento a Tegetthoff e, após alguns segundos, entrou voando pela aleia do Prater, larga e escura. Nesse instante, Emma abraçou de repente o amante”.(SCHNITZLER, 1999, p. 65)

¹⁹⁷ „Hätt' ich nicht länger warten können?“ (p.28)

¹⁹⁸ Ich bin doch sonst ein höflicher Mensch“ (p.29)

o monólogo interior, por meio do vislumbre dos pensamentos do tenente, cumpre a função de desvelar ao leitor uma faceta do personagem que nem ao próprio é conhecida. Para Thompson,

[...] as emoções de Gustl são geralmente contrárias à imagem que ele apresenta na sociedade. Apenas seu confronto com o padeiro destrói, temporariamente, essa máscara, mas essa situação de stress é uma exceção. Em circunstâncias normais, o tenente apresenta uma imagem de oficial superior, autoconfiante e, ocasionalmente, agressivo para a sociedade (THOMPSON, 1990, p. 129).

Teoricamente, o monólogo interior, técnica narrativa usada ao longo de toda a novela, nesse momento, mais do que nunca, teria uma função a se cumprir: promover uma reflexão profunda e verdadeira do “eu” de Gustl, despido de suas máscaras sociais. Veremos, a seguir, como são feitas essas tentativas e a impossibilidade de êxito que, desde o início, se apresenta como certa.

Adorno acertadamente comentou da seguinte forma sobre o monólogo interior:

O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior – atribuiu-se à técnica de *monologue intérieur* – e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada da mesma maneira como Proust, na primeira página, descreve o instante do adormecer: como um pedaço do mundo interior, um momento do fluxo da consciência, protegido da refutação pela ordem espácio-temporal objetiva, que a obra proustiana mobiliza-se para suspender. [...] (ADORNO, 2003, p.59).

No que concerne à técnica, o monólogo interior formulado por Schnitzler cumpre de modo engenhoso a função de um narrador em terceira pessoa: caracterizar a personagem. Lançando mão do recurso da associação livre de ideias, por meio de hiperlinks é dado ao leitor ciência sobre a vida passada de Gustl. Um exemplo da estratégia pode ser conferido no seguinte trecho:

Na verdade foi a única vez em minha vida que senti medo, quando garoto, aquela vez no bosque... mas eu também não era tão pequeno...catorze ou quinze... Quanto tempo faz isso? – nove anos...claro – com dezoito eu era imediato, com vinte tenente...¹⁹⁹

¹⁹⁹ „Das ist eigentlich das einzigmal in meinem Leben, dass ich Furcht gehabt hab', als kleiner Bub, damals im Wald...aber ich war ja gar nicht so klein, vierzehn oder fünfzehn... Wie lang's ist das jetzt her? Neun

O leitor pode acompanhar os antecedentes da vida de Gustl sem que esses tenham efeito de flashback, mas inseridos nos pensamentos e correntes de emoções do presente. Desse modo, pegando como gancho um incidente do passado, o narrador simultaneamente concede ao leitor mais uma faceta da personalidade de Gustl (mesmo que ele negue, pode-se ler nas entrelinhas que não é tão valente quanto costuma bravatar) e fornece a idade aproximada do tenente (23 ou 24 anos).

Outro fato que denota o uso magistral do monólogo interior como uma forma de fornecimento indireto de informações sobre o personagem é o fato de muitas vezes os pensamentos serem formulados fazendo uso do dialeto. O primeiro exemplo de um fato que ao longo da novela é recorrente se dá quando o tenente consulta o relógio e constata “Viertel auf Zehn”²⁰⁰, o uso dialetal de “Viertel vor zehn”. Dialeto, historicamente, dão indícios sobre a origem do indivíduo. Somados a outros exemplos, as marcas dialetais denunciam que Gustl se expressa como um membro da pequena burguesia vienense, estrato mais baixo da sociedade. O uso dialetal, portanto, marca a voz de enunciação como um falante menos refinado. Para Tiemann, a linguagem de Gustl “o caracteriza regionalmente, historicamente e socialmente como um oficial da Viena do final do século XIX” (TIEMANN, 2009, p.41). O texto contém inúmeras gírias e palavras dialetais [*Hascherl*, *Gummiradler*, *Zeug’l*], expressões e ditos [*“mit Schimpf und Schand”*, *“dem wird der Knopf aufge’n”*]. Ainda no que tange a linguagem, Tiemann acrescenta que o linguajar de Gustl é “uma expressão de sua escolaridade limitada e sua forma simples de concatenação de pensamentos, que se expressa em sintaxe repleta de construções estereotipadas (TIEMANN, 2009, p.42-43).

A maneira pela qual o monólogo interior é montado faz com que a voz narrativa seja abafada, sem que o enredo caia na subjetivação trivial de Gustl. “[...] O abafamento da posição do narrador não traz perda: por meio de uma cuidadosa estruturação é possível elucidar os depoimentos implícitos que colocam ‘o caso Gustl’ em um contexto muito mais amplo” (TIEMANN, 2009, p.42-43).

Sobre a intrincada relação narrador-personagem na novela, Geissler disserta que em *Leutnant Gustl* emancipam-se, simultaneamente, a personagem do

²⁰⁰ Jahr’...freilich – mit achtzehn war ich Stellvertreter, mit zwanzig Leutnant... „(p.25)
(p.9)

narrador e o narrador da personagem, o que confere ao leitor uma nova visão, não intermediada, que fornece um conhecimento objetivo²⁰¹. Nesse sentido, podemos vislumbrar o monólogo interior como única *forma* possível como representação da matéria a ser tratada na obra: a condição *sine qua non* para a existência da presente novela é o sigilo sobre o incidente. Gustl, certamente, não o teria contado a nenhum narrador que pudesse relatá-la, já que isso iria contra o que teme ao longo de toda a trama: que alguém soubesse de sua desonra. Também nenhum narrador que não fosse o próprio personagem poderia narrar o fluxo dos pensamentos fazendo um simulacro do real, eliminando a distância temporal entre o ato de narrar e a consciência do vivido do personagem, já que a consciência se torna a própria voz da narração²⁰². Como constata Behringer e Gross, Schnitzler escolhe a forma do monólogo interior para que seus leitores possam vivenciar de maneira imediata os pensamentos, sentimentos e experiências do protagonista²⁰³.

Consequentemente, o monólogo interior demonstra ser a única maneira possível para dar conta do conteúdo e, ao mesmo tempo, traz um paradoxo: na medida em que o monólogo vai tomando corpo, o propósito do tenente, de deixar o incidente cair no esquecimento, perde a sua validade, pois o leitor passa a ser a testemunha da desonra sofrida.

Sobre a particularidade do monólogo interior em *Leutnant Gustl*, Doppler comenta:

No monólogo interior o mundo externo aparece como mundo interno, isso significa que ele só se apresentará sob a forma da reflexão. Em *Leutnant Gustl* não existe a distância temporal entre quem narra o narrado, a lembrança não tem o efeito de algo do passado, mas sim como consciência do presente (DOPPLER, 1971, p.54).

O caráter paradoxal do “estar relatando sem querer relatar” invoca para a principal particularidade da obra: a estrutura do monólogo interior na novela permite que as constatações de Gustl sejam arranjadas de modo que o tenente seja desmentido. O que a ele permanece inconsciente, os fatos em si sobre os quais ele permanentemente se contradiz, fica claro para o leitor. Desse modo, como reforça Doppler, “as enunciações em distanciamento se convertem em uma estrutura linguística satírica e irônica” (DOPPLER, 1971, p. 57).

²⁰¹ Cf. GEISLER, 1982, p.127

²⁰² SWALES, 1981, p.430

²⁰³ BEHRINGER; GROSS, 2009, p. 99

Assim, embora o personagem reconheça a importância de sua autorreflexão nos momentos imediatamente anteriores à sua morte, quando pensa “Tudo deve ser refletido... pelo menos uma vez na vida”²⁰⁴, o próprio Gustl admite que pensar sobre sua vida não é uma atitude comum. Mesmo na situação em que o tenente se refere ao duelo marcado com o doutor, em que, por mais que ele a considere remota, existe a possibilidade de ser abatido, não são feitas quaisquer considerações ou um balanço sobre a sua existência. Para Demeter, quando um homem está face a um duelo, é natural que ele se faça perguntas como: “Você tem coragem física de arriscar sua vida pela honra?”, “O que é a honra?”. Para o teórico, essas questões são das mais difíceis de serem enfrentadas, pois envolvem a vida do homem, sua existência e sua família²⁰⁵, razões pelas quais o tenente as deixaria de canto, pela incapacidade de encarar a existência. Como comenta Swales, a morte à sua espreita não lhe propõe reflexões mais profundas.²⁰⁶

Mesmo ao apelar para a sua subjetividade, o personagem ao usar o vocativo a si mesmo emprega a expressão “Senhor tenente”²⁰⁷: não é seu nome próprio, mas sim seu cargo ocupado no exército que é expresso. Dessa maneira, pela contradição dos termos, dissolve-se a responsabilidade pela sua matéria subjetiva²⁰⁸, pois às questões formuladas não é o indivíduo quem responde, mas sim o membro da coletividade. Em relação a esse fato, podemos observar que sempre quando as recordações do personagem se insinuam para uma maior emotividade, evocando sua mãe ou sua irmã, ele as reprime imediatamente²⁰⁹, possivelmente porque poderiam sobressaltar seus sentimentos e o tirar da posição de um oficial que se comporta de maneira digna até o momento da morte [*anständig benehmen*].

Ah, Klara, você nunca mais vai me ver – é o fim! – Você podia imaginar, irmãzinha, que quando me acompanhou até a estação no 1º de janeiro seria a última vez que me veria? – e a mamãe... Meu Deus, a mamãe... não, não posso pensar nela... quando eu penso, parece que estou prestes a fazer uma crueldade²¹⁰.

²⁰⁴ “Überlegt muß ja alles werden... so ist es schon einmal im Leben“. (p.26)

²⁰⁵ apud KEISER, 1989, p.121

²⁰⁶ Cf. SWALES, 1981, p.430

²⁰⁷ Nein, so beuam wird's Ihnen nicht gemacht, Herr Lieutenant... (p.25) ou ainda „Herr Leutnant, Sie sind jetzt allein, brauchen niemandem einen Pfanz vorzumachen... (p.25)

²⁰⁸ Cf. Lindken apud POLT-HEINZL, 2009, p.18

²⁰⁹ An Zuhause wird nicht gedacht, Gustl, verstanden? – Nicht mit dem allerleisesten Gedanken. (p.24)

²¹⁰ Já, wirst mich nimmer seh'n Klara – aus! Was, das hast du dir nicht gedacht, Schwesterl, wir du mich am Neujahstag zur Bahn begleitet hast, dass du mich nie wieder seh'n wirst? (p.27)

Assim, a impressão que fica é que quando seus pensamentos se aproximam de uma carga mais subjetiva ele os recalca, sob o subterfúgio de que em função da emotividade, o fariam perder a compostura. Pois se os pensamentos mais íntimos revelam fraqueza, por consequência ela é um traço da personalidade do tenente, embora ele evite o confronto com essa realidade. Gustl não é capaz de suportar o embate com as questões reais, daí se ocultar sob a identidade de militar. Todo o monólogo de Gustl, em tese, teria o propósito de realizar um balanço de sua vida. Mas o personagem é incapaz de traçar qualquer relação com o passado ou presente.

A mesma falta de coragem se dá quando se trata de refletir sobre o assunto que seria mais óbvio nesse momento: sua própria morte. Apenas ocasionalmente há rastros de confronto existencial com a morte, mas o pensamento é imediatamente recalcado²¹¹. “Parece que a morte faz ficar estúpido”. Quando se trata de pensar sobre seu óbito, o ponto máximo que o personagem consegue alcançar diz respeito à logística e às últimas providências práticas a serem tomadas antes de partir:

[...] eu não consigo pensar ordenadamente... Ah... bom! Então, vamos lá, vamos colocar ordem nisso, Gustl... vamos tomar as últimas providências! Então, amanhã de manhã, às 7 horas... 7 horas é um belo horário! Haha, então quando as aulas começarem às 8 horas, tudo já terá terminado...[...] Há! – Então amanhã às 7h!... sim, o que tem mais a ser pensado? ... Não há mais nada a ser pensado. Vou me matar em meu quarto e isso é o fim! Segunda-feira encontrarão o cadáver...²¹²

Suas frequentes tentativas de ordenar seus pensamentos em suas últimas horas de vida implacavelmente acabam em um vago devaneio. Até o próprio Gustl reconhece certa incongruência cômica na situação de um homem que, faltando apenas algumas horas para a morte, não consegue pensar nela mais que alguns segundos.²¹³ Em meio ao desfile de imagens despropositadas, o tenente ainda nota o absurdo da situação, de estar frente à morte e só conseguir pensar em outras coisas de menor importância. “Alguém já ouviu falar disso, de um sujeito que em

²¹¹ Cf. SWALES, 1971, p. 111

²¹² Ich kann ja gar nicht ordentlich denken... Ah! ...so! Also jetzt Verstand zusammennehmen, Gustl... letzte Verfügungen treffen! Also morgen früh wird Schluß gemacht... morgen früh um sieben Uhr... sieben Uhr ist eine schöne Stund'. Haha! – Also um acht, wenn die Schul' anfängt, ist alles vorbei [...]Ha! – Also um sieben Uhr! Ja... na, was denn noch?... Weiter ist ja nichts zu überlegen. Im Zimmer schieß' ich mich tot, und dann ist basta! Montag ist die Leich'...! (p.26)

²¹³ Cf. SWALES, 1971, p. 109

algumas horas tem que meter uma bala na cabeça e pensa em todas as coisas possíveis que não lhe dizem mais respeito?²¹⁴.

Um dos motivos que podem explicar o fato de Gustl não fazer um balanço existencial pode ser atribuído à falsa aderência aos valores do exército. A morte é para ele apenas um ato de efeito, pelo qual por meio da projeção obtida ele poderá obter o reconhecimento que não obteve em vida. Esse anseio pela admiração póstuma pode ser entendido, por exemplo, quando ele imagina a sua morte estampada no jornal: “No jornal também vai aparecer... ‘Suicídio de um jovem oficial’... Como é que eles escrevem sempre?...’Os motivos ainda são desconhecidos’...Haha!”²¹⁵. Ou ainda, como relatado acima, quando pensa em quantas guarnições acompanhariam seu funeral.

Em vez de se confrontar com a morte, Gustl projeta cenários futuros, questionando-se obsessivamente sobre como o mundo vai reagir à sua ausência. “Eu queria saber quem vai sofrer mais? A mamãe ou a Steffi? A Steffi, Meu Deus, a Steffi... ela não vai poder nem demonstrar, senão “ele” vai dispensá-la... Pobre criatura! No quartel, ninguém vai fazer a menor ideia do porquê eu fiz isso.”²¹⁶ Considera ainda fugir para a America “[...] onde ninguém me conhece... Na América ninguém sabe do que aconteceu aqui hoje, lá ninguém se preocupa com isso”²¹⁷.

Porém, pouco antes de adormecer no banco é possuído por um leve senso de realidade sobre a sua situação. Gustl posteriormente reconhece a sua falta de perspicácia quando cogita outras opções para que possa não cometer o suicídio “[...], você [Gustl se referindo a si mesmo] é muito burro para começar qualquer outra coisa”²¹⁸

A reflexão, então, em um sinal de reconhecimento de sua falha, é substituída pela pilhéria sobre a situação. “Minha nossa, mais parece que estou de pileque! Haha! Um belo pileque! Um pileque de morte! Um pileque da própria morte!! Há! Estou fazendo piadas, isso é muito bom.”²¹⁹ Ou ainda “agora vem aí umas longas

²¹⁴ Ist das schon je erhört worden, daß sich einer in ein paar Stunden eine Kugel durch’n Kopf jagen muß, und er denkt an alle möglichen Sachen, die ihn gar nichts mehr angehn? (p.23)

²¹⁵ In der Zeitung möchte’s auch steh’n... “Selbstmord eines jungen Offiziers”... Wie schreiben sie es immer?... Die Motive sind in Dunkel gehüllt“ Haha (p.21)

²¹⁶ Ich möcht’ wissen, wer sich am meisten kräken möcht’?... Die Mama, oder die Steffi?... Die Steffi... Gott, die Steffi... die dürft’ sich ja nicht einmal was anmerken lassen, sonst gibt „er“ den Abschied... Arme Person! – Beim Regiment –kein Mensch hätt’ eine Ahnung, warum ich’'s getan hab’... (p.20)

²¹⁷ Nach Amerika, wo mich niemand kennt... In Amerika weiß kein Mensch davon, was hier heut’ abend gescheh’n ist... da kümmert sich kein Mensch d’rum... (p.28)

²¹⁸ Das ist ja lauter Unsinn mit Amerika und quittieren, und Du bist ja viel zu dumm um was anderes anzufangen. (p.30)

²¹⁹ Meiner Seel’, mir ist gradeso, als wenn ich einen Rausch hätt’! Haha. Ein schöner Rausch! Ein Mordrausch!

férias – com salário e décimo terceiro – haha!”²²⁰ Para Swales, a morte só consegue produzir uma risada nervosa em Gustl, pelo fato de que ele simplesmente não consegue admitir a morte acontecendo com ele.²²¹

A única reflexão verdadeira a que o leitor é conduzido é que Gustl, na verdade, não quer morrer. No fundo, o tenente não acredita na instituição e nem no código²²². Isso pode ser presumido tanto pelo claro menosprezo com que ele se refere ao padeiro²²³, quando ele diz “eu **tenho** que me matar”²²⁴. Gustl quer continuar a viver, mas para ele é impensável viver sem a proteção das convenções²²⁵.

2.4 Vislumbre do real: contato superficial com o si mesmo estilhaçado

Na medida em que vai se embrenhando no parque, seu tom vai gradativamente tornando-se mais melancólico e sombrio. Sempre tomando como gancho as questões práticas que precisam ser providenciadas, o leitor presencia os cacos de reflexão existencial do tenente:

Ah, os 160 guldens de Ballert – isso é tudo – afora isso não preciso tomar mais nenhuma providência – Escrever cartas? Para quê? Para quem?... Despedir-se? [...] Se as pessoas soubessem o quanto essa história me é indiferente, elas não lamentariam – não é uma pena para mim! Afinal, o que eu tive da vida? Uma coisa eu ainda gostaria de ter feito: uma guerra – mas para isso eu poderia ter esperado bastante... e todo o resto eu conheço... Se a criatura se chama Steffi ou Kunigundi, me dá no mesmo – e as mais bonitas operetas eu também conheço – já fui ao Lohengrin no mínimo umas doze vezes – e hoje à noite eu fui até a um oratório – e um padeiro me chamou de garoto tolo – meu Deus, já basta! – e eu nunca fui curioso!.... – então vamos voltando para casa, devagar, bem devagar... Pressa eu não tenho nenhuma²²⁶.

Ein Selbstmordrausch! Ha! Witze mach' ich, das ist sehr gut! (p.23)

²²⁰ Jetzt kommt ein langer Urlaub – mit Karenz der Gebühren – haha!.. (p.29)

²²¹ Cf. SWALES, 1971, p. 109

²²² Cf. THOMPSON, 1990, p.140

²²³ Mir sagt das so ein Kerl, so ein Hund! (p.18) e „Deswegen soll ein Kerl wie ich, so ein junger fescher Mensch (p.20)

²²⁴ Ich muß mich totschießen (p.20). Grifo nosso

²²⁵ Cf. SWALES, 1981, p.430

²²⁶ Also, was geht mich denn eigentlich na?...Ja, die hundertsechzig Gulden für den Ballert – das ist alles – weiter brauch' ich keine Verfügungen zu treffen. Briefe schreiben? Wozu denn? An wen denn?...Abschied nehmen? [...] Wenn die Leut' wüssten, wie egal mir die ganze Geschichte ist, möchten sie mich gar nicht bedauern – ist eh' nicht schade' um mich...Uns was hab'ich denn vom ganzen Leben gehabt? Etwa hätt ich gern noch mitgemacht: einen Krieg – aber da hätt'ich lang warten können...Und alles übrige kenn'ich... Ob so ein Mensch Steffi oder Kunigunde heißt, bleibt sich gleich –und die schönsten Operetten kenn'ich auch – und im ‚Lohengrin‘ bin ich

É curioso atentar que, o intrincado jogo de oposição de ideias no trecho acima, como é típico de Schnitzler: o motivo pelo qual Gustl não tem pressa nenhuma nesse momento é justamente por ter tido pressa à saída do oratório. A ânsia de perseguir uma mulher, a quem o tratamento deferido provavelmente seria o mesmo que o testemunhado no trecho acima o de indiferença, mero número a ser somado ao de conquistas, é que o fez insultar o padeiro e, consequentemente estar nessa delicada posição.

No excerto acima, os pensamentos de Gustl reafirmam a sua posição de indivíduo solitário, sem ligações profundas, na medida em que desconsidera a possibilidade de escrever cartas de despedida. Ele justifica a inutilidade de escrevê-las com o argumento de que o próprio ato de suicidar-se já é uma despedida. Mas o leitor, que observa de fora, percebe que há mais um motivo: perante a sua incapacidade de reflexão sobre a vida e sobre os laços de carinho e a impossibilidade de relatar o motivo de sua morte, provavelmente Gustl não imagina com o que pode preencher algumas linhas. Se a máscara cair, Gustl vai ser obrigado a reconhecer que não conhece nem o trabalho produtivo, em o amor verdadeiro; que sua vida não tem objetivos, em responsabilidade²²⁷. O personagem não vai escrever porque simplesmente não tem o que dizer. Como considera Doppler, “[...] quando Gustl folheia as camadas de sua consciência, não se constitui um eu ilimitado, mas sim um difuso sentimento de vida, sustentado por um uniforme” (DOPPLER, 1994, p. 246).

O estranhamento em relação à própria situação pode ser conferido pelo fato de que Gustl não reconhece o absurdo da própria situação, não se reconhece dentro da situação, que lhe parece distante e indiferente quando ele fala: “Incrível, pelos motivos pelos quais as pessoas se matam!”²²⁸. Nesse sentido, Swales comenta que a indiferença em relação à própria situação pode ser explicada na medida em que os valores que conduzem o personagem ao seu suicídio não têm origem nas suas próprias crenças.

zwölfmal d'rin gewesen – und heut' abend war ich sogar bei einem Oratorium – und ein Bäckermeister hat mich einen dummen Buben geheißen – meiner Seel', es ist gerade genug! – Und ich bin gar nimmer neugierig...-Also geh'n wir nach Haus, langsam, ganz langsam... Eile hab'ich ja wirklich keine. (p.30)

²²⁷ Cf. GEISLER, 1982, p. 127

²²⁸ „Unglaublich, weswegen sich die Leut' totschießen! „(p.24)

Nem mesmo as últimas horas antes da morte certa conseguem fazer com que Gustl se coloque fora do Código e enxergue o que o documento está lhe demandando. Na verdade, suas memórias virtuais mostram que nunca julgou a vida em outros termos senão os ditados pela carreira como oficial (SWALES, 1971, p. 106)

Dessa maneira, a crise produzida pela necessidade do suicídio não lhe proporciona clareza sobre sua pessoa. O código funciona como algo externo, não internalizado.

Uma leitura atenta do trabalho de Schnitzler, segundo Keiser, traz a questão da honra interna e da honra externa [*innere und äussere Ehre*] e a seguinte questão: pode a pressão externa ser tão intensa para que alguém defenda a sua honra que o indivíduo perca a capacidade de avaliação?

Demeter explica ainda que os escritores do fim de século em Viena, influenciados pela tradição barroca, eram atormentados pela questão entre o ser [*Sein*] e o parecer [*Schein*]. Para Schnitzler, se um homem defende a sua honra apenas como propósito de *parecer* honrado, o código de honra deixa de cumprir sua função para se tornar uma imitação grotesca²²⁹. A consciência de Gustl é tão tomada pela preocupação com a aparência, que ele não sabe nem onde a crise se origina.²³⁰

O leitor, por meio da engenhosa trama trançada, percebe que a honra de Gustl, utilizando a conceituação de Demeter, é apenas externa. Isso porque, quando projeta a repercussão da sua morte, Gustl não a justifica por sua falta de reação, mas sim pela ação do outro.

Ninguém vai imaginar que eu tive que me matar porque um reles padeiro, um velhaco, que por acaso tinha o pulso forte...é muita estupidez, muita estupidez – Por causa disso um camarada jovem, guapo ... Depois todos vão dizer... ele não deveria ter feito isso, por conta de uma besteira, é uma pena!²³¹

A ausência de um sentimento de ligação real com qualquer coisa que não seja o exército é notável. Ainda quando Gustl diz que um homem deve manter o sangue frio, seja para ir a um encontro, seja na hora da morte, essa postura pode ser considerada o

²²⁹ Cf. Demeter apud KEISER, 1989, p. 13

²³⁰ Cf. SWALES, 1981, p. 431

²³¹ „Darauf möchte' keiner kommen, dass ich mich hab' totschießen müssen, weil ein elender Bäckermeister, so ein niederträchtiger, de zufällig stärkere Fäust' hat...es ist ja zu dumm, zu dumm! Deswegen soll ein Kerl wir ich, so ein junger, fescher Mensch...Ja, nachher möchten's gewiß alle sagen: das hätt er doch nicht tun müssen, wegen so einer Dummheit; ist doch schad'!“ (p.20)

que Georg Simmel qualifica de *blasé*, que define como indiferença a tudo o que cerca o indivíduo.

A essência da atitude blasé consiste no embotamento do poder de discriminar. [...] as próprias coisas são experimentadas como destituídas de substância. Elas aparecem à pessoa blasé num tom uniformemente plano e fosco [...] A autopreservação de certas personalidades é comprada ao preço da desvalorização de todo o mundo objetivo, uma desvalorização que, no final, arrasta inevitavelmente a personalidade da própria pessoa para uma sensação de igual inutilidade (SIMMEL, 1973, p. 16).

Gustl cita essa busca pela indiferença, quando repete a frase dita pelo major Lederer, sobre a importância de um homem manter a mesma feição, esteja ele indo para um encontro amoroso, esteja caminhando para a morte²³². O que no contexto do major pode soar heroico, na pessoa de Gustl, pela falta da real aderência aos valores cavaleirescos pregados pelo exército, soa como falso. Sobre essa atitude, Foster aponta que

A imagem de um oficial que caminha para a morte com o mesmo comportamento como se estivesse indo ver sua amante perde o seu significado com o pânico existencial que se segue após o encontro com Habetswallner. Os clichês de sua vida como oficial parecem estranhos e ameaçadores, cheios de ambiguidades imprevistas. Apesar disso, ele tenta se recompor fazendo uso desses mesmos clichês. Ele estiliza a perspectiva suicídio como um final heróico (FOSTER, 1991, p. 254)

O que Gustl aponta como sangue-frio²³³ pode ser encarado como a postura blasé, atitude típica dos indivíduos sujeitos aos valores da metrópole. Simmel comenta:

Não há talvez fenômeno psíquico que tenha sido tão incondicionalmente reservado à metrópole quanto a atitude *blasé*. [...] Uma vida em perseguição desregada ao prazer torna uma pessoa blasé porque agita os nervos até seu ponto de mais alta reatividade por um tempo tão longo que eles finalmente cessam completamente de reagir (SIMMEL, 1973, p. 15-16).

Gustl é explicitamente preocupado em não dizer ou fazer nada que traia qualquer emoção que não seja apropriada para a sua posição social como oficial do

²³² “Ja: ob man zu einem Rendez-vous geht oder in sichern Tod, am Gang und am G’sicht lässt sich das der richtige Offizier nicht anerkennen! Also, Gustl – der Major Lederer hat’s g’sagt” ha!”, “Ja, Gustl merkt D’was? – der ist es, der Dich umbringt!”.

²³³ Das Wichtigste ist: Kaltes Blut

exército. Assim, confronta-se com situações em que interiormente não tem os mesmos valores que sua persona social.²³⁴

Reconhecendo assim que não se mata por um motivo em que acredita, que não crê ter nada a dizer para ninguém, como suas últimas palavras, e que acha que suas experiências já lhe foram suficientes para ter valido a pena, Gustl, estafado, adormece em um banco do Prater.

Já Benjamin, em outra chave, considera o sono como um ritual de passagem:

Rites de passage [Ritos de passagem] – assim são chamadas no folclore as cerimônias que se ligam à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e ausentes. Tornamo-nos muito pobres em experiências iniciatórias. Adormecer é, talvez, a única que nos restou (Com ela, no entanto, também o acordar.). E, finalmente, também flutuam sobre os umbrais os altos e baixos do divertimento e das mudanças sexuais do amor, como a mudança das imagens oníricas. “Como agrada ao homem – diz Aragon – manter-se nas portas da imaginação!” (BENJAMIN, 1997, p. 243).

É sob esse espírito, da possibilidade do sono como experiência iniciatória e transformadora, mas muito mais do acordar como um recolocar do indivíduo no espírito moderno que abrimos o próximo capítulo, que trata da volta de Gustl para a metrópole, que efeito essa experiência provoca nele e como esse espírito de permanência, da *ausência* da passagem, influencia o desenlace da novela.

²³⁴ Cf. SWALES, 1971, p. 103

Capítulo 3 – Parte da multidão: reinserção e eterno retorno

Johanna: Por que fala da morte?

Sala: Existe uma pessoa decente, que em qualquer boa hora no fundo de sua alma, pense em outra coisa?

Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*

“O que é honra? Uma palavra. E o que há nessa palavra honra? Vento.

William Shakespeare, *Heinrich IV*

3.1 Despertar e retorno para a cidade

O que é, afinal? Ei, Johann, me traga um copo de água fresca... O quê?...Onde...? Será que estou sonhando? Minha cabeça..., oh Meu Deus...Céus... Não consigo abrir os olhos! – Mas eu estou vestido! – Onde é que estou sentado? – Meu Deus, peguei no sono! Como é que eu pude dormir; já está amanhecendo! – Quanto tempo será que eu dormi? – Tenho que olhar no relógio... Não enxergo nada? Onde estão meus fósforos? ... Vamos acender um? ... Três... às quatro eu tenho que duelar... – não, não duelar – preciso me matar! – Não tem nada a ver com o duelo: eu preciso me matar, porque um padeiro me chamou de menino tolo... Isso realmente aconteceu?²³⁵

O despertar de Gustl no banco do Prater é marcado por um breve momento de perturbação: a princípio, o tenente não reconhece o lugar onde se encontra e chama pelo criado de onde mora pedindo por um copo d'água. Paulatinamente ele vai se recordando da sua situação e voltando à realidade. Gustl se levanta do banco e reconhece a passagem do tempo e o amanhecer “Já está ficando claro”²³⁶.

Tomando novamente o frescor do ar como gancho para que, por meio da associação de ideias sejam fornecidas novas informações ao leitor, Gustl se lembra do ar do amanhecer de uma vez em que acampara no bosque com o exército. Mas reconhece que “aquele foi um outro despertar – ali eu tinha um novo dia diante de

²³⁵ „Was ist denn? – He, Johann, bringen S' mir ein Glas frisches Wasser... Was ist?...Wo...Ja, träum'ich denn?...Mein Schändel...o, Donnerwetter...Fischamend...Ich bring' die Augen nicht auf! – Ich bin ja angezogen! – Wo sitz' ich denn? – Heiliger Himmel, eingeschlafen bin ich! Wir hab'ich denn nur schlafen können; es dämmert ja schon! – Wie lang' hab' ich denn geschlafen? Muß auf die Uhr schau'n...Ich seh'nichts?...Wo sind denn meine Zündhölzeln?...Na, brennt eins an?...Drei...und ich soll mich um vier duellieren – nein, nicht duellieren – totschießen soll ich mich – Es ist gar nichts mit dem Duell;ich muß mich totschießen, weil ein Bäckermeister mich einen dummen Buben genannt hat... Ja, ist es denn wirklich g'scheh'n?“ (p.31)

²³⁶ „Es wird schon lichter“ (p.31)

mim ...”²³⁷. O personagem então reconhece o seu estado de solidão ao pensar que com certeza seria a única pessoa no Prater naquele momento.

Com suas recordações tomadas por um tom nostálgico, relembra a primavera no ano anterior, na companhia dos camaradas e sente não poder vivenciar a próxima primavera porque tem que morrer. O emprego do verbo que denota a obrigação [*muß*] reiteradamente é indício da compaixão que sente de si mesmo por ter a obrigação de se matar, enquanto um reles padeiro vai continuar vivo. Para Politzer, a grande questão que permeia a novela *Leutnant Gustl* é: “como se porta um homem perante a morte iminente?” (Politzer apud POLT-HEINZL, 2009, p.81). Se tomarmos essa pergunta como eixo norteador, depois de, no capítulo 2, termos analisado a impossibilidade de Gustl fazer uma reflexão séria e profunda sobre sua existência, poderíamos afirmar que nesse breve momento, entre o despertar no parque e a chegada na cidade, diante da proximidade de sua morte, mas ainda sem atinar para o real sentido das coisas, o tenente tem um tênue vislumbre da banalidade de sua existência.

A sua falta de conexão com qualquer indivíduo se faz reconhecer pelo próprio tenente: reconhece que Steffi não vai lhe levar flores em seu enterro, já que ela não se importará com a sua morte²³⁸; sua incapacidade de se relacionar verdadeiramente no amor, pois não foi capaz de se dedicar à única mulher que o amou verdadeiramente, Adel, simplesmente por julgar o cotidiano de uma relação fixa enfadonho e repetitivo²³⁹; admite não possuir um vínculo de ligação intenso entre ele e a família, a não ser pelo fato de simplesmente ser um membro dela: “O papai, a mamãe e a Klara... Certo, eu ainda sou o filho, o irmão... mas, além disso, o que existe entre nós? Certamente eles gostam de mim – mas o que eles sabem sobre mim? Que eu faço o meu serviço, que eu jogo cartas e que eu ando por aí com pessoas... mas o que mais?”²⁴⁰ E então, o tenente Gustl finalmente capta o que para o leitor é claro desde as primeiras linhas da novela: “É triste não ter ninguém”²⁴¹. Mas, logo em seguida, como de hábito, se reprime com a voz de seu

²³⁷ Das war ein anderes Aufwachen – da war ein anderer Tag vor mir... (p.31)

²³⁸ Ob die Steffi mir Blumen bringen wird? – Aber fällt ihr gar nicht ein! Die wird grad hinausfahren (p.32)

²³⁹ [...] die [Adel] har mich gern gehabt, da könnt ich schwören. – War doch was ganz anderes, als die Steffi... Ich möchte' nur wissen, warum ich die aufgegeben hab... so eine Eselei! Zu fad ist es mir geworden, ja, das war das Ganze... So jeden Abend mit ein und derselbe ausgeh'n. (p.32).

²⁴⁰ Der Papa und die Mama und die Klara...Ja, ich bin halt der Sohn, der Bruder...aber was ist denn weiter zwischen uns? Gern haben sie mich ja – aber was wissen sie denn von mir? Daß ich meinen Dienst mach', daß ich Karten spiel' und daß ich mit Menschen herumlauf... aber sonst? (p.32)

²⁴¹ Ist doch traurig, so gar niemanden zu haben. (p.32)

superior no exército: “Ah, agora você vem com essas coisas Gustl? Só falta começar a chorar... pelo diabo! Ordem, sentido!...[...] Sim: esteja um homem indo ao encontro de sua amante ou da morte certa, um verdadeiro oficial não permite que os outros reconheçam em suas feições! Então, Gustl – o major Lederer disse! – Há!”²⁴²

O dia segue amanhecendo, como observado pelo personagem. em combinação com o retorno e progressiva aproximação de Gustl do centro de Viena, seu habitat, exercendo influência essencial no ritmo dos pensamentos do tenente. Aponta sua passagem pela Nordbahnhof, pelo Tegetthoffsäule [“Nunca olhei tão demoradamente para ela!”²⁴³, diz Gustl sobre o monumento], pelo Hofburg. Essa nomeação e reconhecimento dos lugares por onde passa na capital estabelece a estreita relação entre o tenente, a capital onde vive e onde se passa a novela e o espírito de época que perpassa o enredo²⁴⁴. Sobre isso, Politzer ressalta que “Leutnant Gustl é Viena, é a Áustria pré-guerra, é os europeus em seu estilo selvagem antes de 1914. Assim, na reflexão de suas associações, a cidade se faz visível [...]: o nome das vielas e das tavernas soam realistas; a sombra dos parques e pontes se estendem sobre seu caminho; o tom em que o não-dito de sua alma se caracteriza, [...](Politzer apud POLT-HEINZL, 2009, p.81). Se em um primeiro momento, quando Gustl se afasta da metrópole na tentativa de conseguir refletir sobre sua existência, a cidade é tida como um vício, nesse momento a cidade passa a ser considerada como um destino inevitável, ou, como expresso nas palavras de Schorske, “para além do bem e do mal” (SCHORSKE, 2000, p. 67).

À medida que vai amanhece, Gustl vai voltando a ser o que sempre foi. A admissão de seus temores, a tentativa de fazer reflexões mais intimistas são extintas e a máscara da *persona* social volta a vestir o tenente. Podemos considerar que o amanhecer do dia tem forte ligação com o ritmo da novela e a volta do personagem para a centro da capital. Para Tavares, que considera Schnitzler um herdeiro da tradição do romantismo germânico, “[a] noite [...] teria sentido de algo relativo a uma parte do Eu que é negligenciada frente às exigências da normalidade burguesa” (TAVARES, 2007, p.137-138). Também nesse sentido, Dornbusch e Hoff ratificam:

²⁴² Ah was, kommst du jetzt mit solchen Sachen, Gustl? Fehlt nur noch, dass du zu Weinen anfangst... pfui Teufel! Ordentlich Schritt... so! [...] Ja: ob man zu einem Rendezvous geht oder in den sicher'n Tod, am Gang und am G'sicht lasst sich das der richtige Offizier nicht anerkennen! Also, Gustl – der Major Lederer hat's g'sagt! Ha!

²⁴³ So lang' hat sie noch nie ausg'schaut (p.33)

²⁴⁴ Que já havia sido palco de peças teatrais anteriores de Schnitzler, “Anatol” (1893) já mostrara uma série de episódios dramatizados mostrando os casos amorosos de um rapaz pela cidade, “Reigen” (1900).

A noite, justamente no Romantismo, faz aparecer heróis que estranham a si próprios, através de imagens do duplo, de espelhamento, provocando mundos imaginários estranhados que, por sua vez, nos remetem à ideia do *unheimlich* de Freud. Trata-se, também, da concepção que o *heim*, associado ao familiar, conhecido, ao lar, passa a tornar-se *não-familiar*, assustador, *unheimlich*. Chegamos assim ao ponto de ligação entre Freud e Schnitzler, uma vez que mundo tidos como conhecidos tornam-se assustadores e despidos, para apresentarem uma nova face, sob novo enfoque. (HOFF; DORNBUSCH, 2001, p. 169)

Assim, ao afastar-se da cidade, Gustl pôde dar vazão a sentimentos recalçados pela convivência social – como o medo e o reconhecimento de sua difícil situação. À medida que o dia amanhece, ele retorna para a cidade e junto a seu retorno, as emoções afloradas voltam submergem novamente e retorna a cena a persona social até então encenada.

Assim, para nesse espírito do eterno retorno [*ewige Wiederkunft*²⁴⁵], da volta a um ciclo, cuja tendência é se repetir infinitamente. O próprio pensamento de Gustl circula, sem sair do lugar e sem mostras de qualquer evolução. A caminho da Innenstadt, Gustl é atraído pelo som de um órgão²⁴⁶. Como no início da narrativa, o tenente novamente se encontra em um ambiente tomado pelo religioso. A retomada de sua experiência com o divino, após o incidente no oratório, indicará a influência do conceito nietzschiano no final da novela: mesmo tendo passado a noite frente à possibilidade de sua morte, e ainda que manifesto o desejo de que a experiência-limite lhe provocasse alguma mudança²⁴⁷, ela não se concretizará, e o final da novela remeterá ao mesmo espírito do espírito.

3.2 Missa: estrutura circular e esboço da não-redenção

Órgão – ah, vem da igreja... – Missa – faz tempo que eu não venho a uma... a última vez em fevereiro, quando meu batalhão foi escalado... Mas assim não vale, eu vim para me certificar de que as pessoas iriam se portar devotamente e em ordem... Vou entrar na igreja... no fim, deve ter algo de bom aí dentro...[...] Então, será que

²⁴⁵ O conceito de “eterno retorno” não foi finalizado por Nietzsche em vida e foi tratado de maneira parcial em *A gaia ciência* e *Assim falou Zaratustra*, *Crepúsculo dos ídolos* e *Ecce homo*. Cf: ALMEIDA, Rogério.

Nietzsche e Freud: o eterno retorno e a compulsão à repetição. São Paulo: Loyola, 2005. p.19-20

²⁴⁶ Orgel – ah, aus der Kirche... Frühmesse (p.35)

²⁴⁷ Ich spür’, daß ich jetzt wer anderer Bin, als vor einer Stunde! (p.19-20)

eu entro? Seria um conforto para a mamãe, se ela soubesse! [...] Ah, vamos lá. Mal não vai fazer.²⁴⁸

O trecho enunciado acima, no qual Gustl, depois de ouvir o órgão, decide entrar na missa, reitera alguns dos aspectos do tenente como indivíduo moderno do qual esse trabalho já se ocupou: a incapacidade de se atrelar a qualquer tipo de crença que não fosse o exército, a falta de identificação de Gustl e seu temperamento agressivo, e a religião, com suas mensagens pacifistas. Já de início, o leitor pode notar certa retomada dos elementos do início da novela, quando Gustl se encontrava na sala de concertos. Nesse sentido, a reaparição dessas informações aponta para o princípio do fechamento da estrutura circular da novela, de acordo com a estrutura proposta por Goethe, como também já enunciado.

Novamente, na missa matutina, assim como ocorre no oratório, Gustl é incapaz de entrar no espírito meditativo da música. Impelido pelo medo, entra na igreja apenas para refutar para si mesmo a sua indiferença para com a religião, mas também temendo pelo seu futuro pós-morte, como revela o pensamento “pode ser que haja algo, lá no fundo”²⁴⁹. Assim, a volta para o ambiente urbano revela um resgate dos elementos apresentados na primeira parte, espécie de “último posicionamento” do tenente para com esses aspectos.

A indiferença de Gustl com a religião não pode ser tomada como exceção de sua época. Embora a Áustria, ainda nos dias de hoje, apresente uma grande adesão ao catolicismo, Tomandl aponta que a partir de 1850 a instituição deixa de exercer o controle social²⁵⁰. Metaforicamente, o declínio da influência da religião na vida dos indivíduos pode também ser tomado como uma característica da modernidade nascente: o catolicismo se oferecia, simultaneamente, como um instrumento disciplinador do povo e como apoio do estado absolutista²⁵¹, duas premissas com as quais o indivíduo moderno não mais compactuava. Como reforça Tomandl, as

²⁴⁸ Orgel –ah, aus der Kirche... Frühmesse – bin schon lang' bei keiner gewesen... die letzte Mal im Feber, wie mein Zug dazu kommandiert war... Aber das galt nichts – ich hab' auf meine Leut' aufgepasst, ob sie andächtig sind und sich ordentlich behemen... - Möchte' in die Kirche hineingeh'n... am End' ist doch was d'ran.... – [...] Also, was ist, soll ich heineigeh'n? – Ich galub', der Mama wär's ein trost, wenn sie das wüßt! [...] Na geh'n wir hinein – schaden kann's ja nicht! (p.35-36)

²⁴⁹ Am End' ist doch schon was dran (p.36)

²⁵⁰ Cf.TOMANDL, 2009, p.171

²⁵¹ Ibid., p. 172

autoridades patriarcais – e nisso podemos englobar a família, a religião, o exército – estavam se dissolvendo na virada do século²⁵².

A independência espiritual estava em contradição com o plano de salvação religiosa. Estava sob o controle e responsabilidade do homem continuar a se desenvolver e utilizar sua própria razão para pensar. Seguir essa máxima humanista significou um distanciamento das velhas tradições, regras e proibições de uma moral fundamentada na religião. O foco passou a ser no tempo de agora, no presente, originando-se assim uma quebra com o passado. Esse comportamento resultou da razão e do presente e não na busca pelo reino de Deus (TOMANDL, 2009, p.171)

Nesse contexto, Gustl, como um representante do indivíduo moderno, não toma a religião como parte integrante de sua vida, mas sim concede à mesma um caráter utilitário, na medida em que na proximidade da morte a visita à igreja possa lhe trazer algum tipo de redenção. Tanto é que a sua fala “deve ter algo bom lá dentro”, mostra indiferença ao caráter sacro do local, e o tratamento para com ela é o mesmo que poderia ser dispensado a uma loja, por exemplo, onde poderia dar uma olhada e, quem sabe, comprar algo. Tiemann aponta para a característica circular da construção da novela. Gustl se movimenta mentalmente em círculos, o que o conduz por uma noite para o despenhadeiro de sua existência e que, ao final, não lhe concede nenhuma forma de conhecimento²⁵³.

Porém, diferentemente da apatia apresentada pelo personagem no oratório, a visita à igreja no momento (pretensamente) anterior ao seu suicídio provoca efeito no tenente: em uma reação excepcionalmente explosiva, o som dos órgãos e do coro lhe faz perceber a sua solidão, a falta que lhe faz uma pessoa para quem pudesse relatar o ocorrido²⁵⁴, se emociona e chora e volta a tremer de medo.²⁵⁵ Esse estado de nervos é piorado quando Gustl reconhece a melodia de uma das canções tocadas na igreja. “De onde me lembro dessa melodia? – Meu Deus do céu! De ontem à noite! Vou embora, vou embora!”²⁵⁶. O reconhecimento da mesma música que tocou no fatídico oratório é um dos elementos que retomam o início da novela. Atormentado, Gustl inicia a sua retirada da igreja, mas, repetindo a postura adotada no oratório, tem a preocupação em não perturbar a devoção dos

²⁵² Ibid., p. 172

²⁵³ Cf. TIEMANN, 2009, p.26

²⁵⁴ Orgel – Gesang –hm! – Was ist denn das? – Mir ist ganz schwindlig... O Gott, o Gott, o Gott! Ich möchte' einen Menschen haben, mit dem ich ein Wort reden könn't vorher! (p.36)

²⁵⁵ Aber weinen tut manchmal so gut... [...] Na, jetzt fangen mir gar die Händ zu zittern an (p.36). „ Mas chorar às vezes faz tão bem [...] Ah, agora as mãos vão começar a tremer”

²⁵⁶ Woran erinnert mich denn nur die Melodie? – Heiliger Himmel! Gestern abend! Fort, fort! (p.36)

presentes [*Andacht stören*²⁵⁷]. Exatamente como no oratório, em vez de sentir paz espiritual, sensação de consolação ou *insights* sobre sua vida, Gustl novamente se distrai na igreja e deixa o local com a sensação de não-pertencimento.

Um sinal de que a caminhada noturna em nada o modificou foi que ele deixa a Igreja com o mesmo respeito às convenções e preocupação em manter as aparências que no oratório²⁵⁸. Assim, a primeira parte e a terceira parte da novela se ligam: como um espelhamento, que indica que, como a caminhada noturna e o tempo passado fora da cidade não proporcionaram reflexões profundas ao tenente, a experiência em nada o modificou e o mesmo personagem que entrou no oratório é o que entra na igreja.

Novamente na rua, Gustl, como já usual, expressa sentimento de alívio por estar em um espaço aberto, em um lugar com luz²⁵⁹, como se a escuridão fosse-lhe uma ameaça, de entrar em contato consigo mesmo, sem a presença da sociedade que lhe sustenta a fachada.

Encaminhando-se para o desfecho da novela, Gustl tem fome, lembra-se que a última vez que fez uma refeição foi antes do oratório e de todo o incidente e se encaminha para o seu café costumeiro.

Engraçado: eu tenho vontade de ir até o meu café... Certamente já está aberto, e nenhum dos camaradas deve estar lá a essa hora, e se estiver... no mínimo é um sinal de sangue frio da minha parte. “Às seis ainda tomou desjejum no café e às sete se suicidou”... Me sinto calmo novamente... a partida é tão agradável – e o mais bonito é que ninguém está me obrigando a tal...²⁶⁰

Gustl decide tomar um café antes de ir para casa se matar²⁶¹ e inicia a sua caminhada em direção a Innenstadt.

O personagem, por um momento, parece conformado com a ideia de partir, mas principalmente pelo embuste de que ninguém o obriga a fazer isso, que está fazendo por si mesmo e pela sua defesa da honra, sendo que a verdade é que,

²⁵⁷ p. 36. a mesma expressão é usada por Gustl no início ‘Ich möcht’ mir den Operngucker von dem Herrn neben mir ausleih’n, aber der frißt mich ja auf, wenn ich ihn in seiner Andacht stör’. (p.10)

²⁵⁸ SWALES, 1981, p.430

²⁵⁹ Doch besser im Freien...Licht... (p.36)

²⁶⁰ Es ist komisch: ich hätt’ Lust, in mein Kaffeehaus zu geh’n... ja, aufgesperrt ist’s schon

²⁶¹ A ida ao café em um momento de crise também ocorre no conto “A despedida” (1896). Depois que sua amante morre, Albert é tomado pelo desespero, mas em meio à “profunda” tristeza, encontra espaço para lembrar de que não havia comido nada: “Vou ter que chorar; vou chorar dias a fio; sempre vou chorar... Passou por um café. Lembrou-se de não ter levado nada à boca desde a véspera ao meio-dia”. In: SCHNITZLER, Arthur. **Contos de amor e morte**. Companhia das Letras. São Paulo, 1999. p.60

como expressado no parque pelo próprio Gustl, lhe falta qualquer opção. Mas depois de algum tempo, novamente uma característica do pensamento circular do tenente, volta à reflexão: “Será que eu ainda estou tão calmo porque talvez eu imagine que eu não precise?... Eu devo! Eu devo! Eu devo! Não, eu devo!”²⁶² O cabo de guerra na mente do tenente entre necessidade e desejo, aqui, claramente tende para a necessidade, ao passo que ele continua tentando se convencer do contrário. Pensa nos motivos que o impossibilitam de continuar a viver: a vergonha de o padeiro rir dele, seu camarada Kopetzky não querendo lhe dar a mão. Mas, como podemos notar, todos esses fatores são externos e remetem, como já foi ressaltado no capítulo 2, para o fato de Gustl sustentar apenas a honra externa, não possuindo a honra interna. Gustl é pego em um círculo vicioso. Quer continuar vivendo, mas sua vida é regida por um código que demanda a sua morte²⁶³. E esse é apenas o primeiro paradoxo que Gustl apresenta. Para Swales, a tensão entre o desejo de viver e as demandas do código é o cerne da comédia.²⁶⁴

Gustl chega ao Hofburg²⁶⁵ e cumprimenta conhecidos que fazem a guarda da residência real naquele momento. A citação dos edifícios, ruas e locais no trajeto de Gustl coincidem com o estado de espírito do tenente na evolução da novela. Se no início ele se encontra na civilização, executando a performance de sua *persona* social, e depois do incidente se refugia em um parque afastado da cidade na tentativa de um contato mais verdadeiro com seu “eu”, seu movimento de retorno à metrópole metaforicamente aponta para a submersão dos valores da personagem que desempenha nesse meio. A cada passo com que se aproxima do centro da capital do Império Austro-Húngaro, o espectro de sua subjetividade esmaece e cede lugar para que a personalidade institucionalizada do tenente volte a se alojar.

Nesse sentido, a sua chegada ao Hofburg, residência da família imperial e, mais do que isso, considerado o centro do Império Austro-Húngaro²⁶⁶, reforça esse aspecto. Ao se aproximar do local, Gustl é tomado por pensamentos patrióticos, por meio da recordação de uma fala do coronel que enaltecia o desempenho do

²⁶² Oho, bin ich vielleicht deshalb so ruhig, weil ich mir noch immer einbild', ich muß nicht?...Ich muß! Ich muß!
Nein, ich will! (p.37)

²⁶³ Cf. SWALES, 1971, p.110

²⁶⁴ Cf. SWALES, 1971, p. 111

²⁶⁵ Na novela chamada de *Burghof* (p.37)

²⁶⁶ Disponível em: <<http://www.hofburg-wien.at/wissenswertes/die-hofburg.html>>. Acesso em: 30 mar. 2011.

exército. O personagem lamenta não ter podido participar de uma guerra, no “campo da honra pela pátria-mãe”²⁶⁷.

Cada local da Innenstadt lhe traz recordações. Ao passar pelo Volksgarten, na frente do Hofburg, Gustl se lembra de ter cortejado uma moçoila de vestido vermelho²⁶⁸. E finalmente atinge a Ringstrasse.

Essa avenida circular é, por muitos críticos, tomada como o símbolo de Viena no final do século XIX. Era tal a sua força simbólica que os austríacos chamaram toda a época da ascensão liberal de *Ringsstrassenära*. Segundo Schorske, para rebeldes e críticos, os estilos históricos eram sinais de que o burguês estava escondendo sua identidade sob máscaras do passado²⁶⁹. Para Camillo Sitte, arquiteto e pensador, como Adolf Loos, de uma arquitetura moderna, “a larga avenida circular produzia anomia e agorafobia, ambas associadas ao individualismo grosseiro da vida moderna” (SCHORSKE, 2000, p. 181).

A reforma dessa via, iniciada na década de 1860, tinha como lema, como já explicitado, o “embelezamento da cidade” (SCHORSKE, 1993, p. 45), leia-se com isso a construção de edifícios que reproduziam anacronicamente os estilos renascentistas e barrocos. Quando examinados de perto, os prédios da Ringstrasse podem ser tomados como metáfora do espírito de época em Viena e de seus habitantes. Diz Schorske:

Na arquitetura histórica da Ringstrasse, que foi seu [de Adolf Loos] ponto de partida, o exterior era despudoradamente falso em relação ao interior. [...] Atrás das fachadas renascentistas, as pessoas viviam em apartamentos decorados numa variedade de estilos – Biedermeier, império, vitoriano antigo, para não mencionar a decoração inspirada pela própria Secessão. Se a fachada dava uma representação errada da organização interna, era para proclamar melhor o status de seus habitantes como gente de alta cultura adquirida. O exterior cumpria a função da representação: presumia-se que a máscara pública fazia o homem privado. Na dialética de exterior e interior, a fachada tinha prioridade, esperava-se que o homem privado estivesse à altura dos valores históricos que o domínio público comunicava²⁷⁰ (SCHORSKE, 2000, p. 191).

Assim como a Ringstrasse, que sustentava uma fachada historicizada e anacrônica que em nada possuía semelhanças com o interior das casas, Gustl

²⁶⁷ Wäre doch schöner gewesen, auf dem Feld der Ehre, für Vaterland [...] (p.37)

²⁶⁸ Im Volksgarten hab'ich einmal eine angesprochen – ein rotes Kleid hat sie angehabt (p.38)

²⁶⁹ Cf. SCHORSKE, 2000, p. 180

²⁷⁰ SCHORSKE, 2000, p. 191

também sustentava uma aparência com valores anacrônicos, sendo que, em seus interior, seus sentimentos são opostos ao que acaba por externar. Como aponta Thompson, é frequente nas obras de Schnitzler a presença de caracteres cujo comportamento perante a sociedade é discrepante diante dos verdadeiros sentimentos que nutrem²⁷¹.

3.3 Café: elementos surreais e sustentação da fachada

Ah, ali está meu café... eles ainda estão varrendo...Então, vamos entrando...Ali atrás está a mesa onde eles sempre jogam tarô...Esquisito, eu não consigo imaginar que aquele cara, que sempre se senta perto à parede, é o mesmo que me... Não tem ninguém aqui ainda...Onde está o garçom? Ah! Aí vem ele da cozinha...²⁷²

O fato de ir ao café, mesmo estabelecimento que frequentava o padeiro, já pode ser tomado como um indício de uma intuição da parte do tenente de que algo ali poderia mudar seu destino, já que o mais óbvio seria dirigir-se a outro estabelecimento onde não houvesse o perigo de alguém já ter ficado sabendo da história.

Gustl é recebido pelo garçom, por quem é tratado com toda a deferência protocolar, dirigindo-se a ele sempre como “senhor tenente”. Depois de pedir um café com leite, Gustl percebe que os jornais daquele dia já estão por ali e se pergunta se a sua morte já estaria noticiada em algum deles. Senta-se junto à janela, mas decide fechar as cortinas, para evitar que as pessoas possam espiar²⁷³. Então o garçom se aproxima novamente para lhe trazer o pãozinho que acompanha seu café e inicia o derradeiro diálogo:

O senhor tenente já ficou sabendo?”
 “Do quê?” Meu Deus do céu, será que ele já está sabendo de alguma coisa?... Mas, não, não é possível!
 “O senhor Habetswallner...”

²⁷¹ Cf. THOMPSON, 1990, p. 114

²⁷² Da ist ja schon mein Kaffehaus...auskehren tun sie noch...Na, geh'n wir hinein...Da hinten ist der Tisch, wo die immer Tarock spielen...Merkwürdig, ich kann mir's gar nicht vorstellen, dass der Kerl, der immer da hinten sitzt an der Wand, derselbe sein soll, der mich...Kein Mensch ist noch da...Wo ist denn der Kellner?...He! Da kommt er aus der Küche (p.39)

²⁷³ So, den Vorhang zieh' ich zu; es ist mir zuwider, wenn die Leute hereingucken (p.40)

O quê? Esse é o nome do padeiro... o que ele vai dizer agora?... Ele esteve aqui e contou o que aconteceu? ... Por que ele não continua contando?... Ah, mas ele está falando...

“...teve um ataque de apoplexia ontem à meia noite”

“O quê?”... Eu não posso gritar... não posso deixar perceberem... mas talvez eu esteja sonhando... preciso perguntar de novo...” “Quem morreu?” Bravo! Bravo – Falei de maneira bem indiferente!

“O padeiro, senhor tenente!... O senhor tenente certamente o conhece... gordo, que toda a tarde jogava Tarock do lado do senhor tenente... com o senhor Schlesinger e o senhor Wassner, da loja de flores!”

Estou bem acordado – tudo bate – e eu ainda não consigo acreditar direito – preciso perguntar de novo para ele... mas bem indiferente.

“Apoplexia?... Mas, como assim? De onde o senhor sabe isso?”

“Mas, senhor tenente, quem poderia saber antes de nós – o pãozinho que o senhor está comendo, é do senhor Habetswallner. O garoto que assou e nos trouxe às cinco da manhã nos contou”.

Pai amado, não posso me entregar... eu quero gritar... quero rir...quero dar uma beijoca no Rudolf... mas eu ainda preciso perguntar uma coisa para ele... Ter um ataque não necessariamente significa estar morto... preciso perguntar se ele morreu... mas bem calmamente, afinal, de que me importa o padeiro? – preciso olhar para o jornal enquanto pergunto ao garçom...

“Ele morreu?”

“Claramente! Morreu imediatamente!”

Que magnífico, magnífico! – No final foi tudo porque eu fui à igreja...”

“Ontem à noite ele esteve no teatro; ele caiu na escada – o zelador ouviu o barulho... então levaram ele para o quarto, mas quando o doutor chegou, era tarde.”

“É triste. Ele ainda estava em seus melhores anos”. Essa eu disse muito bem -, ninguém poderia perceber... e eu preciso me controlar para não gritar ou não pular em cima da mesa de bilhar...

“Sim, senhor tenente, muito triste; era um senhor tão amável e já frequentava aqui há mais de vinte anos – era um bom amigo do nosso patrão. E a pobre senhora...”

Acho que nunca estive tão feliz em minha vida... Ele está morto, ele está morto! – Ninguém sabe de nada, e nada aconteceu! Foi uma sorte mortal eu ter vindo ao café... senão teria me matado por nada – foi uma providência do Destino! [...]

Rainer Maria Rilke, em carta a Schnitzler comenta que sua obra *Leutnant Gustl*, em certa medida, poderia ser considerada como um “palco do destino” [*Schauplatz eines Schicksals*] ²⁷⁴

²⁷⁴ Disponível em: < <http://www.rilke.de/briefe/240601.htm> >. Acesso em: 2 abr. 2011.

O conceito de “acaso” [*Zufall*], que muitas vezes se confundia com “destino” [*Schicksal*] foi tema de intensa reflexão para Schnitzler, tanto em suas obras como em suas anotações. Para o autor, o acaso é uma experiência cujas consequências não podemos explicar. Nesse sentido, segundo Kuxdorf a diferença entre destino e acaso não podem ser explicadas claramente na obra de Schnitzler²⁷⁵.

Para ilustrar a semelhança entre esses conceitos, Schnitzler exemplifica com o caso de um soldado que é atingido por uma bala em combate, o que a priori não poderia nunca ser tomado como um feito do destino. Mas se esse soldado não está em combate e é atingido por uma bala perdida enquanto vai buscar água, por exemplo, pode-se falar de um “infeliz acaso” [*unglückliche Zufall*], mas aqui o destino e o acaso desempenham o mesmo papel²⁷⁶. Mas o autor ainda ressalva que onde o acaso rege de maneira totalmente absurda, pode-se falar novamente de destino²⁷⁷.

O tenente anteriormente já reconheceu e amaldiçoara o poder do destino. Quando o incidente com Habettswalner acaba de ocorrer, Gustl pensa: “Que pessoa feliz eu era há uma hora... O Kopetzky tinha que me dar o ingresso e a Steffi tinha que cancelar o compromisso comigo, a criatura! A que um homem está sujeito... Ainda de tarde tudo estava lindo e perfeito e agora eu sou uma pessoa condenada e tenho que me matar...”²⁷⁸ O poder do acaso também pode ser tomado como a sua ida ao concerto: ele não vai lá voluntariamente, mas sim por uma série de fatos que acabaram o levando até lá, até o local onde teoricamente teria sido decretada a sua morte.

O que Gustl chama de “providência do destino” [*Fügung des Schicksals*] é uma grande ironia, já que Gustl confere um evento fortuito que vai de encontro ao seu próprio desejo dando a ele o nome de “destino”.²⁷⁹ Imboden reforça a influência do impalpável vento do destino [*unfassbare Wind des Schicksals*]²⁸⁰ quando afirma que: “Acaso é quando o tenente Gustl vai ao café em uma hora incomum e lá, pouco

²⁷⁵ KUXDORF, 1967, p. 4

²⁷⁶ Esse exemplo consta na obra de Schnitzler **Buch der Sprüche und Bedenken**, p. 63 (apud Kuxdorf, 1967, p. 4)

²⁷⁷ Schnitzler apud KUXDORF, 1967, p. 5. É importante ressaltar, no entanto, que a crença no destino não fazia de Schnitzler um determinista, como apontam alguns críticos. Para tal, o autor afirma que: “Sem nossa crença no livre-arbítrio, o mundo seria não só o palco do mais sombrio absurdo, mas também uma insuportável monotonia”. Assim, o autor não concede o poder supremo ao destino, mas sim expõe um mundo fragilizado. (Schnitzler apud IMBODEN, 1967, p. 50). Tradução minha.

²⁷⁸ Was für ein glücklicher Mensch bin ich vor einer Stund' gewesen... Muß mir der Kopetzky die Karte schenken und die Steffi muß mir absagen, das Mensch! Von so hängt ein man ab... Nachmittag war noch alles gut und schön, und jetzt in ich ein verlorener Mensch und muß mich totschießen. (p.20)

²⁷⁹ Cf. SWALES, 1971, p. 112

²⁸⁰ Schnitzler apud IMBODEN, 1971, p.48

tempo antes de meter uma bala na cabeça para restaurar a sua honra – fica sabendo da repentina morte do padeiro [...]”²⁸¹.

O poder da autoenunciação, como se o conteúdo dos pensamentos tivesse um aspecto mântico, de forçar a sua realização, pode ser conferido em alguns momentos ao longo da novela. Imboden denomina esse fenômeno como “onipotência do pensamento” [*Allmacht der Gedanken*], como a exposição de influências mágicas²⁸². O teórico defende que não se trata da regência de esferas sobrenaturais, mas muito mais de um mundo que se perdeu em suas fronteiras. “Por meio da projeção interna das camadas mais profundas do inconsciente, o acontecimento submerge como fato assustador”²⁸³. Nesse sentido, as projeções fantasiosas se desenvolvem de maneira tão poderosa e vívida que se tornam verdade. O mais emblemático, certamente, é quando o tenente cogita a morte do padeiro. Ainda que de maneira hipotética, podemos tomar esse pensamento como um desejo de morte [*Todeswunsch*]. “E mesmo se ele tiver um ataque de apoplexia hoje, eu ainda vou saber [que fui desonrado]”²⁸⁴. Kuxdorf relata a ocorrência do desejo de morte preenchido em outro caso na obra de Schnitzler. Em *O caminho para a liberdade*²⁸⁵ o personagem George atribui a uma “causa do destino” a morte de seu filho com Anna. Mas levando em consideração que essa gravidez nunca foi desejada por ele, pelo contrário, a tentou ocultar da sociedade vienense durante todo o tempo, a morte da criança pode aqui ser interpretada como um desejo oculto do pai realizado²⁸⁶.

A autoenunciação casada ao poder do acaso também se manifesta quando Gustl imagina, assim que decide se matar “Amanhã todo o café vai saber, o garçom vai saber [...]”²⁸⁷. A ironia, nesse caso, se dá em razão de Gustl, ao se encaminhar para o mesmo café que Habetswallner frequentava e ser inquirido pelo garçom, parecer caminhar em relação ao destino por ele mesmo traçado. Mas, quando o poder do destino entra em ação, sua expectativa é subvertida e o mesmo garçom que saberia do motivo de sua desgraça, agora, é o portador da boa nova que lhe permitirá continuar vivendo.

²⁸¹ IMBODEN, 1971, p. 49

²⁸² IMBODEN, 1971, p.66

²⁸³ IMBODEN, 1971, p.66

²⁸⁴ Und wenn ihn'n heut' nacht der Schlag trifft, so weiß ich's (p.21)

²⁸⁵ O título (no original *Der Weg ins Freie*) foi lançado em 2011 no Brasil com esse título. Cf: <http://www.record.com.br/livro_sinopse.asp?id_livro=25329>. Acesso: 1 abr. 2011.

²⁸⁶ KUXDORF, 1967, p. 9

²⁸⁷ (p. 21)

Sobre o papel do acaso na vida dos indivíduos, Kuxdorf ainda ressalta: “O acaso na existência humana faz com que os indivíduos sejam deixados como marionetes nas mãos de poderes desconhecidos e perversos” (KUXDORF, 1967, p. 7, tradução nossa). As influências a que o acaso está submetido são totalmente sem sentido, o que faz com que não se consiga achar uma explicação clara para elas.²⁸⁸

Mas a falta de uma explicação esclarecedora não será uma questão para o tenente nesse momento, que nem sequer chega a questionar verdadeiramente o poder do destino, quando ele, no caso, o favorece: Gustl assume a morte do padeiro como um efeito de sua ida à igreja e basta. Como é de seu feitio, não faz maiores reflexões sobre o assunto, contentando-se em festejar.

Mas para Swales, a fatalidade em *Leutnant Gustl* se manifesta em outra chave: Gustl é condenado a continuar a viver sem meta, uma existência fastidiosa, de acordo com um código que não faz o menor sentido para ele, que ele experimentou, mas não entendeu. “Gustl vive sua vida envolto em mentiras e paradoxos, e nunca vai sequer saber disso”²⁸⁹.

3.4 Expectativa pelo duelo e eterno retorno

O principal é: ele está morto, e eu posso viver, tudo me pertence novamente! [...] Estou tão feliz, tão feliz! O que eu vou fazer agora? Algo tem que acontecer, senão quem vai morrer sou eu, de alegria! Daqui a 15 minutos vou para o quartel e o Johann vai me banhar com água fria... e às 7h30 tem as armas e às 9h30 os exercícios. E vou escrever para a Steffi, ela tem que estar livre à noite, nem que tenha que ir a Graz! E à tarde, às quatro... ah, espera só, meu caro, espera só! Eu acabo de me encontrar bastante disposto... Para te fazer de picadinho!²⁹⁰

A comemoração do tenente sobre a morte do padeiro revela uma profunda contradição com o que havia dito anteriormente. O motivo que o levou a convocar o doutor para o duelo que se realizaria naquele dia é o mesmo pelo qual ele agora comemora. A morte do padeiro passa-lhe uma ideia de justiça feita, já que o mais justo era que o padeiro: mais velho, de classe social inferior, morresse, e não ele.

²⁸⁸ Cf. KUXDORF, 1967, p. 7

²⁸⁹ SWALES, 1971, p. 112

²⁹⁰ Die Hauptsach'ist: er ist tot, und ich darf leben, und alles g'hört wieder mein! [...] Ich bin froh, so froh!... Was mach'ich denn nur?...Was mach ich denn nur?... Es muß ja was gesch'eh'n, sonst trifft m'ich auch noch der Schlag vor lauter Freud'! In einer Viertelstund' geh' ich hinüber in die Kasern' und laß mich von Johann kalt abreiben... um halb acht sind die Gewehrgriff', und um halb zehn ist Exerzieren. – Und der Steffi schreib'ich, sie muß sich für heut' abend frei machen, und wenn's Graz gilt! Und Nachmittag um vier...na wart' mein Lieber, wart', mein Lieber! Ich bin grad gut aufgelegt...Dich hau'ich zu Krengfleisch! (p.42)

Quando Gustl pensa: “Meu Deus, tanto faz se outra pessoa sabe!... eu sei, e isso é o principal! Sinto que sou outra pessoa do que era há uma hora!”²⁹¹ ou ainda “e mesmo se ele morrer hoje, eu ainda sei... eu sei o que aconteceu... e eu não sou o tipo de pessoa que continua vestindo o uniforme e empunhando a espada quando sabe a vergonha que recai sobre mim”²⁹² reflete um desejo verdadeiro de que aquela experiência o modifique, de uma transformação de sua vida, mas ele simplesmente não acontece. Mas essa transformação lhe é vedada e, assim que vislumbra a chance de voltar a sua condição de militar com a honra publicamente intacta, ele imediatamente abandona qualquer chance de aprendizado com a experiência.

Agora, em que não há empecilhos concretos para que continue a viver sem que nada perturbe seu *status quo*, está pronto para continuar a viver uma vida de meias verdades, convenções e paradoxos. Ele sai de sua crise existencial incólume.²⁹³ Schnitzler mostra um tenente que está sozinho consigo mesmo e mostra o modo de dissolução de sua autoconfiança [*Selbstbewusstsein*] e sua enganadora restauração²⁹⁴. Como diz Thompson, “tendo escapado de sua terrível obrigação, ele agora pode reassumir sua aparência de autoconfiança e agressão e ele contempla com satisfação a perspectiva do duelo e de destruir seu oponente” (THOMPSON, 1990, p.141).

Dessa maneira, para Gustl, só há perda da honra se a ofensa se torna pública. Para Tiemann, isso revela uma dupla moral: uma ferida só é sentida como tal quando se torna ofensa pública. A honra não é uma característica pessoal do indivíduo, mas sim uma vaidade a ser exposta em praça pública²⁹⁵. Porém, como ressalta Doppler²⁹⁶, a morte do padeiro não restitui a Gustl a honra perdida. Quando Gustl comemora: “Morto, ele está morto! Ninguém sabe de nada, e nada aconteceu!”²⁹⁷ ele aciona um tipo negativo de magia que afasta as consequências do vivido e da vivência, “mas essa anulação da experiência [*Ungeschehenmachen*] é

²⁹¹ “Es ist doch ganz egal, ob ein anderer was weiß!... ich weiß es doch, und das ist die Hauptsache! Ich spür', daß ich jetzt wer anderer bin, als vor einer Stunde “ (p.19)

²⁹² “...und ich bin nicht der Mensch, der weiter den Rock trägt und den Säbel, wenn ein solcher Schimpf auf ihm sitzt!...” (p.21)

²⁹³ Cf. SWALES, 1981, p. 431

²⁹⁴ Cf. DOPPLER, 1994, p. 250

²⁹⁵ Cf. TIEMANN, 2009, p.56-57

²⁹⁶ Cf. Doppler, 1994, p. 247

²⁹⁷ Tot ist er – tot ist er! Keiner weiß was, und nichts ist g'scheh'n!

apenas uma forma de recalque, cujo triunfo é duvidoso, já que o recalcado volta como sintoma neurótico e se prolifera na esfera do inconsciente”²⁹⁸

A estrutura circular da novela, bem como a repetição e retomada dos mesmos pensamentos do personagem, sem transformação, evolução ou transcendência, o espelhamento entre a cena em que Gustl vai à igreja e o momento do oratório e, finalmente, o término apontando para a mesma atmosfera e questionamentos do início, dão, ao final, a sensação ao leitor de que todo o ciclo está prestes a se repetir.

Assim, como já enaltecida a influência das ideias de Nietzsche na obra de Schnitzler, é inevitável a lembrança do conceito do eterno retorno, que é assim definido pelo filósofo:

Que sucederia se, um dia ou uma noite, um demônio resvalasse furtivamente pela tua mais erma solidão e te dissesse: “Esta vida que vives agora e que já viveste, deverás vivê-la mais uma vez e inumeráveis vezes ainda; e não haverá nada de novo nela, mas cada dor e cada prazer, cada pensamento e cada suspiro, e tudo que existe de indizivelmente pequeno e grande na tua vida deverá retornar a ti, e tudo na mesma ordem e na mesma sequência – [...]. A eterna ampulheta da existência, que não cessa de virar sobre si mesma – e tu com ela, ínfimo grão de pó (Nietzsche apud ALMEIDA, p.19)

A sensação de eterno retorno, com muitas referências partilhadas entre a primeira e a terceira partes da novela. De volta ao estilo de vida que costumava levar, assim como é apresentado nas primeiras linhas de seu monólogo: ele não aprendeu nada, não tirou nenhuma consequência, pelo contrário – tornou-se mais agressivo e provocador.²⁹⁹

²⁹⁸ Cf. DOPPLER, 1994, p. 248

²⁹⁹ Cf. TIEMANN, 2009, p.26

Conclusão

O intuito deste trabalho foi mostrar, por meio de uma análise da novela *Leutnant Gustl* (1900), de Arthur Schnitzler, como se deu a convivência entre valores modernos e pré-modernos no final do século XIX, representados aqui, pelos pensamentos do personagem principal, o tenente Gustl. Primeira obra em língua alemã escrita com a técnica do monólogo interior, a novela causou celeuma em sua publicação, por ofender a honra do exército. Gustl é considerado por muitos teóricos, e também por esta dissertação, um homem símbolo de seu tempo, o período denominado comumente de *fin de siècle*, e de sua cidade, Viena, a capital do Império Austro-Húngaro. Nesse sentido, buscamos entender em que medida os valores de Gustl oscilam entre a pré-modernidade e a modernidade

Para isso, introduzimos a questão apresentando a conjuntura sociopolítica da cidade no final do século XIX, explanando sobre a crise política instaurada pela divisão da administração da cidade entre liberais e aristocracia. Vimos ainda como a Ringstrasse serve como metáfora para a atmosfera de Viena nessa época: a construção de edifícios com arquitetura externa historicizada, não compatível com o tempo em que são erigidos, denota a importância da manutenção de uma fachada incongruente com o tempo vivido.

No primeiro capítulo, já focando os esforços na análise da obra, esmiuçamos o primeiro momento da novela, em que Gustl se encontra em uma sala de concertos assistindo a um oratório. Nesse ponto, observamos a indiferença do tenente para com o espetáculo, resultado não apenas de sua falta de familiaridade com o gênero, mas também de uma falta de afinidade com a mensagem pacífica e religiosa da peça de Mendelssohn. Agressivo e impaciente, o personagem busca a realização imediata do seu desejo.

Nesse capítulo buscamos ainda compreender do ponto de vista sociológico, o que significava a presença do tenente naquele evento. Até o século XVIII, concertos eram exclusivos à aristocracia. Como uma consequência da popularização e massificação do mercado do entretenimento, esses espaços abriram suas portas para a classe média. Concentramos ainda nossos apontamentos no comportamento de Gustl para com as mulheres: o tratamento a elas concedido pelo tenente não as considera como indivíduos, mas como objetos de conquista, descartáveis, outro reflexo do comportamento consumista do personagem.

O escopo desse primeiro capítulo compreende até o episódio do confronto com o padeiro Habetswallner, fruto da agressividade e impaciência do tenente.

Já nesse primeiro momento da obra podemos perceber a convivência de aspectos modernos e pré-modernos, esboçados nas reflexões de Gustl: ao mesmo tempo em que ansiava pelo duelo com o Doutor no dia seguinte – cuja vitória prestaria a enaltecer a sua honra como militar – era entusiasta do mercado de entretenimento, assíduo dos cafés, óperas, operetas e até mesmo o oratório.

O segundo capítulo se ocupa do momento em que Gustl compreende que, por não ter revidado à ofensa do padeiro, encontra-se em uma delicada situação, cujas saídas são seu desligamento do exército ou seu suicídio. Impossibilitado de imaginar sua existência sem ser membro do exército, o tenente decide se matar às 7 horas do dia seguinte. Tomada essa resolução, caminha às cegas pela cidade de Viena, inconscientemente se afastando do centro da cidade e se encaminhando para a isolada região do parque Prater. Entendemos esse distanciamento de maneira simbólica, como uma vontade inconsciente de se despir da sua máscara de *persona* social e buscar, frente à proximidade da morte, questionamentos e reflexões de cunho mais existenciais. Essa tentativa, porém, é malograda: com sua subjetividade completamente imbuída pelos valores militares, os pensamentos de Gustl rodam em falso, sempre acerca das mesmas questões superficiais, sem conseguir, de fato, empreender questionamentos acerca de si, de sua vida e o porquê de sua morte. Ainda assim, é por meio do recurso da técnica do monólogo interior que o leitor vislumbra o que em Gustl é inconsciente: sua existência inócua. Exausto, o tenente adormece em um banco do Prater.

O terceiro capítulo ocupa-se em analisar o retorno do tenente à cidade e o desfecho da novela. Gustl empreende seu caminho de volta nomeando pontos de Viena, indicando desse modo ao leitor a importância que a cidade exerce no imaginário do personagem. No percurso, interrompe a caminhada e adentra uma missa. Apontamos aqui o retorno à cidade e a ida à missa como indícios de uma narrativa circular, que parece, ao seu término, caminhar gradativamente para a mesma atmosfera que o leitor presencia em seu início: deparado com a temática religiosa, novamente o tenente passa incólume às mensagens. Porém, ao reconhecer na missa a mesma peça de Mendelssohn que presenciara no oratório, é tomado pelo pavor deixa a igreja às pressas e continua sua caminhada. Decide tomar um café antes de se suicidar e no estabelecimento, por um golpe do destino,

descobre que naquela noite o padeiro morrera. Gustl percebe que a morte do padeiro significa a impossibilidade de sua desonra ser descoberta e, assim, vê-se livre da obrigação de se suicidar. Assim, o desfecho da novela aponta para a não aprendizagem do tenente ao longo de sua excursão noturna pela cidade de Viena: Gustl acaba a novela do mesmo modo como começou: ansiando por um encontro com sua amante e pelo duelo; sexo e agressividade, a mesma tônica do início.

Dessa maneira, o trabalho buscou elucidar por meio da análise de diversos aspectos apresentados na obra, como as configurações do moderno na virada do século XIX para o XX que, em *Leutnant Gustl* aparecem mais como um esboço, se concretizam no século XX.

Referências bibliográficas

Literatura primária

SCHNITZLER, Arthur. **Lieutnant Gustl**. Stuttgart: Reclam, 2002.

SCHNITZLER, Arthur. **Lieutnant Gustl**. Frankfurt a.M.:Fischer, 2005.

SCHNITZLER, Arthur. Tenente Gustl. Trad. Aurélio Buarque de Hollanda e Paulo Ronai. In: HOLLANDA, Aurélio B.; RONAI, Paulo (org.). **Contos alemães**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

Literatura secundária

ADORNO, Theodor. **Nota de literatura I**. 34; Duas Cidades, São Paulo, 2003.

ALMEIDA, Rogério. **Nietzsche e Freud**: eterno retorno e compulsão à repetição. São Paulo: Loyola, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BADER, Wolfgang. Áustria, Viena, Schnitzler: um império, uma cidade, um escritor na virada do século. In: SCHNITZLER, Arthur. **Contos de amor e morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BRANDSTÄTTER, Christian (org.). **Wien 1900**: Kunst und Kultur. München: DTV, 2006.

BEHRINGER, Margret; GROSS, Renate. **Lieutnant Gustl**. Paderborn: Schöningh, 2009.

CLARK, T.J. **A pintura da vida moderna**: Paris na arte de Manet e de seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DONAHUE, William. The role of the oratorium in Schnitzler's leutnant gustl: divine and decadent. New German Review: a journal of germanic studies.v.5-6. Los Angeles, 1989-1990.

DOPPLER, Alfred. Leutnant Gustl und Leutnant Willi Kasda: die Leutnantgeschichten Arthur Schnitzlers. In: STRELKA, Joseph P. (ed.). **Im Takte des Radetzkymarschs...**: der Beamte und der Offizien in der österreichischen Literatur. Berna; Berlim; Frankfurt; Nova York, Paris, Viena. Lang, 1994.

DOPPLER, Alfred. Arthur Schnitzler, Leutnant Gustl. In: **Interpretationen zur österreichischen Literatur**. Viena: Ferdinand Hirt, 1971.

DÜRIGL, Günter. Portrait of a city configuration and change. In: WAISSENBERGER, Robert (ed.). **Vienna: 1890-1920**. Londres: Alpine Fine Arts Collection, 1984.

FOSTER, Ian. **The image of the Habsburg army in Austrian prose fiction 1888 to 1914**. Berna, Berlim, Frankfurt, Nova York, Paris, Viena. Lang, 1991.

FRIEDMANN, George. **O trabalho em migalhas**: especialização em lazers. São Paulo: Perspectiva, 1972

GASPAR, Ricardo. **As fronteiras do possível**: trabalho, lazer e civilização. Gerneral: São Paulo, 2003.

GAY, Peter. **Represálias selvagens**: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAY, Peter. **Modernismo**: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. Companhia das Letras: São Paulo, 2009.

GAY, Peter. **O século de Schnitzler**: a formação da cultura da classe média. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GEISLER, Rolf. **Arbeit am literarischen Kanon**: Perspektiven d. Bürgerlichkeit. Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh, 1982.

GOMES, Paulo César da Costa. **A condição urbana**: ensaios de geopolítica na cidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

GOMES, Christianne Luce. Lazer e cidade: reflexões. In: BRANDÃO, Carlos Antonio Leite (org). **As cidades da cidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

IMBODEN, Michael. **Die surreale Komponente im erzählenden Werk Arthur Schnitzlers**. Bern;Frankfurt: Herbert Lang & Cie, 1971.

HOFF, von Dagmar; DORNBUSCH, Claudia. Mundos artísticos em diálogo: literatura de expressão alemã e cinema. In: **Aletria**. Belo Horizonte, 2001. Disponível em: < http://www.letas.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2008/Dogmar%20von%20Hoff.pdf >. Acesso em: 2 fev. 2011.

IMBODEN, Michael. **Die surreale Komponente im erzählenden Werk Arthur Schnitzlers**. Berna e Frankfurt: Herbert Lang, 1971.

JOHNSTON, William. **The Austrian mind**: an intellectual and social history, 1848-1938., Los Angeles: University of California press, 1972.

KAISER, Erich. **Leutnant Gustl und andere Erzählungen**. München: Oldenbourg, 1997.

KEISER, Brenda. **Deadly Dishonour**: the duel and the honor code in the works of Arhur Schnitzler. Nova York;Berna; Frankfurt am Main; Paris. Lange: 1989.

KUNA, Franz. Viena e Praga: 1890 – 1928. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. **Modernismo: guia geral**. Companhia das Letras, São Paulo, 1998.

LE RIDER, Jacques. **A modernidade vienense e as crises de identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1993.

LORENZ, Dagmar. **Wiener Moderne**. Stuttgart: J. B. Metzler, 1998.

KUXDORF, Manfred. Arthur Schnitzler und der Zufall. In: **Journal of the international Arthur Schnitzler Research Association**. v.6, n.4. 1967, p. 4-11.

MEDEIROS, Joselaine Brondani. Baudelaire: fragmentação e melancolia em meio à multidão. In: **Instrumento: revista de Estudo e Pesquisa em Educação**. v.11 n.1, jun.2009. Disponível em: <<http://www.editoraufjf.com.br/revista/index.php/revistainstrumento/article/viewFile/8/8>>. Acesso em: 5 set. 2010. p.71-76

MUNK, Leonardo. **A Viena de Arthur Schnitzler**. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

POLHEIM, Karl (ed.). **Handbuch der deutschen Erzählung**. Düsseldorf, 1981.

POLT-HEINZL Evelyne. **Lieutenant Gustl**: Erläuterung und Dokumente. Stuttgart: Reclam, 2009.

POWELL, Nicolas. **The sacred spring: the arts in Vienna 1898-1918**. Londres: Studio Vista, 1974.

ROOSEN, Claudia. **“Helder der Krise” in der Erzählungen Arhur Schnitzlers**. Frankfurt am Main; Berlim; Berna. Nova York; Paris; Viena. Lang: 1994

ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 1998

ROUDINESCO, Elizabeth. **A análise e o arquivo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SCHILLING, Bárbara. **Die Bedeutung des Unbewussten in Arthur Schnitzlers Leutnant Gustl**. Nordestedt: Grin, 2007.

SCHORSKE, Carl. A ideia de cidade no pensamento europeu: de Voltaire a Spengler. In: _____. **Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo**. Companhia das Letras: São Paulo, 2000. p. 53-72

SCHORSKE, Carl. Da cena pública ao espaço privado: a arquitetura como crítica cultural. In: _____. **Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo**. Companhia

das Letras: São Paulo, 2000. p.179-194.

SCHORSKE, Carl. **Viena fin-de-siècle**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SWALES, Martin. Arthur Schnitzler: zu seinen Erzählungen und Novellen. In: SWALES, Martin. **Arthur Schnitzler: a critical study**. Oxford: Clarendon Press, 1971.

TAVARES, Pedro Heliodoro de M. B. **Freud & Schnitzler: sonho sujeito ao olhar**. São Paulo: Annablume, 2007.

THOMPSON, Bruce. **Schnitzler's Vienna: image of a society**. Nova Iorque: Routledge, 1990.

TIEMANN, Hans-Peter. **Interpretationshilfe Deutsch: Arthur Schnitzler Lieutenant Gustl**. Stark, 2009.

TOMANDL, Barbara. **Die Bildung in der Gesellschaft der Wiener Moderne**. I nstitutionen, Ideen und Zielsetzungen. (Mestrado pela Universidade de Viena). Disponível em: <http://othes.univie.ac.at/1800/1/2008-10-17_0105917.pdf>. Acesso em: 30 out. 2010.

WASSMANN, Elena. Die Novelle als Gegenwartsliteratur: Intertextualität und Selbstreferentialität bei Martin Walser, Friedrich Dürrenmatt, Patrick Süskind und Günter Grass. Mannheimer Studien zur Literatur –und Kulturwissenschaft. Band 46 Röhrig Universitätsverlag, 2009

WAISSENBERGER, Robert. Politics in Vienna before and after the turn of the century In: _____ (ed.). **Vienna: 1890-1920**. Londres: Alpine Fine Arts Collection, 1984. WITZMANN, Reingard. The two faces of Vienna. In: WAISSENBERGER, Robert (ed.). **Vienna: 1890-1920**. Londres: Alpine Fine Arts Collection, 1984.

WUNBERG, Gotthart (org.). **Wiener Moderne**. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1982