

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Lit. Comparada

LUCAS FERNANDO CALDEIRA DE OLIVEIRA

**Fim de jogo: *Spiel im Morgengrauen* como figuração
do declínio austro-húngaro**

São Paulo

2022

LUCAS FERNANDO CALDEIRA DE OLIVEIRA

**Fim de jogo: *Spiel im Morgengrauen* como figuração
do declínio austro-húngaro**

Versão original

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação do Departamento de Teoria
Literária e Literatura Comparada da
Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Mestre em Letras

Orientador: Prof. Dr. Anderson Gonçalves

São Paulo

2022

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.

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

O48f Oliveira, Lucas Fernando Caldeira de
 Fim de jogo: Spiel im Morgengrauen como figuração
do declínio austro-húngaro / Lucas Fernando Caldeira
de Oliveira; orientador Anderson Gonçalves da Silva -
São Paulo, 2022.
 164 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. LITERATURA DE EXPRESSÃO ALEMÃ. 2. TEORIA
LITERÁRIA. I. Silva, Anderson Gonçalves da, orient.
II. Título.

Folha de aprovação

Nome: Lucas Fernando Caldeira de Oliveira

Título: Fim de jogo: *Spiel im Morgengrauen* como figuração do declínio austro-húngaro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras

Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

À memória de minha mãe, Roseli Caldeira de Oliveira

Agradecimentos

Agradeço a CAPES pela bolsa concedida, que possibilitou a dedicação dada a essa pesquisa.

Ao professor Anderson Gonçalves da Silva, pela orientação atenta, pelos caminhos que apontou e pelos que ajudou a evitar. Obrigado pela confiança e compreensão.

Ao Thiago, pelo amigo que é, pela parceria e amor. À Fernanda Lobo, pelo incentivo, por andar ao meu lado e tanto me entender. Aos amigos do 211, onde sou minha melhor versão, Raquel, Mona, Gui, Victor e Hélio. Aos amigos Tom, Olívia, Fernanda Garcia, Luli, Amanda e Rodrigo que volta e meia aparecem para uma birita.

À Mayra "Britão", pelo carinho e por rir do meu mau humor. À Mayara Ferreira, pelo incentivo, confiança, paciência, tantos anos de carinho e escuta (que provavelmente a tornou a segunda maior conhecedora de Schnitzler do edifício Rubleda).

À Patrícia Leme, pela amizade, carinho, incentivos e os seminários sobre Freud e cia ltda. À Leda Bottom pela ajuda no projeto. À minha analista Letícia, que me ajudou e ainda ajuda a entender o porquê disso tudo. À Nina pela força na revisão e por me acalmar na reta final.

Aos amigos que encontrei no meio da Camino, Aninha, Ju, Elis, Renata, Jade, Nelena, Béa, Laís, Pabullo, Carol Rosignoli e tantos outros.

Aos amigos da Cracks Arena, Daniel, Drão, Heitor, Caio, Robinho, Berg. Desculpe pelas bundadas.

À minha família, Cíntia, Antônia, João, Dedé e seu Alexandre.

À Daniela Carrete, pelo apoio, carinho, dengos e pela noite em que me ouviu tentando explicar o meu tema e disse: "nossa, que legal". Você não tem ideia como isso foi importante pra mim.

À minha avó, Creusa, (*in memoriam*), pelos pães de queijo e por me ensinar muito do que sei e sou.

E finalmente, à minha mãe, Roseli (*in memoriam*). Há muito luto nesse texto, mas há também a infinita satisfação de saber que você estaria feliz por mim.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

Resumo

OLIVEIRA, Lucas Fernando Caldeira. *Fim de jogo: Spiel im Morgengrauen como figuração do declínio austro-húngaro*. 164 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Esta dissertação analisa o modo como a dissolução do Império Austro-Húngaro, ocorrida após o término da Primeira Guerra Mundial, apresenta-se materializada temática e formalmente na novela *Spiel im Morgengrauen*, de Arthur Schnitzler, publicada em 1927. Para tanto, tratamos do papel do militarismo na composição da personalidade do protagonista, tenente Willi Kasda, destacando a função do exército como elemento simbólico importante na manutenção do Antigo Regime durante o século XIX. Em seguida, analisamos a forma da narrativa, configurada a partir da mescla entre o discurso indireto livre e o monólogo interior indireto que dá acesso aos pensamentos do protagonista. Mostramos como tal técnica é comum nas obras do autor, conhecido por dar voz a camadas anteriores à consciência das personagens. Na sequência, reconstituímos brevemente os acontecimentos históricos da segunda metade do século XIX, naquele país, mostrando que, diferente de outros locais da Europa ocidental, a burguesia não chegou a se estabelecer como classe hegemônica, ficando à sombra da nobreza. Tal fenômeno gerou consequências na cultura, por exemplo, o “anticapitalismo” perceptível em boa parte das obras de arte do Império e a desconfiança diante da racionalidade e do “eu” burgueses. Destacamos como Schnitzler elabora uma crítica ao código de conduta baseado na honra desde suas primeiras peças. Então, resgatamos o modo como esse conceito, mesmo passando por transformações de sentido, foi tematizado na tradição literária de língua alemã. O autor, na obra *Leutnant Gustl*, publicada em 1900, repete o tema em uma novela conhecida pelo monólogo interior direto, portanto uma crítica aos modos aristocráticos/militares, estruturada em uma forma literária nascida da crise dos esquemas narrativos da burguesia. Voltamos, afinal, à *Spiel im Morgengrauen* para demonstrar como a mesma temática tem um desenvolvimento diferente nessa obra tardia. Nela já encontramos elementos financeiros, que rompem com o “anticapitalismo” da tradição austríaca, e personagens

pertencentes ao mundo dos negócios — Schnabel e Leopoldine —, que acabam acelerando o percurso do protagonista rumo à destruição. Por fim, apontamos a maneira com que o tema do jogo simboliza a contingência como elemento ordenador da vida, em um cenário em que nem a honra aristocrática nem a moral burguesa podem servir de régua ética.

Palavras-chave: 1. Arthur Schnitzler; 2. Spiel im Morgengrauen; 3. Império Austro-Húngaro; 4. Burguesia; 5. Jogos.

Abstract

OLIVEIRA, Lucas Fernando Caldeira. *Game over: Spiel im Morgengrauen as figuration of the Austro-Hungarian decline*. 164 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This dissertation analyzes the way in which the dissolution of the Austro-Hungarian Empire, which occurred after the end of the First World War, is presented thematically and formally in the novel *Spiel im Morgengrauen*, by Arthur Schnitzler, published in 1927. To do so, we consider the role of militarism when composing the personality of the protagonist, Lieutenant Willi Kasda, highlighting the role of the army as an important symbolic element in the maintenance of the Ancien Régime during the 19th century. Then, we analyze the form of the narrative, constructed based on the mix between the free indirect speech and the indirect interior monologue that provides the access to the protagonist's thoughts. We show how this technique is commonly found in the works by the author, known for giving voice to layers prior to the consciousness of the characters. Next, we briefly reconstruct the historical events of the second half of the 19th century in that country, showing that, unlike other places in Western Europe, the bourgeoisie did not establish itself as a hegemonic class, remaining in the shadow of the nobility. This phenomenon had consequences in the culture as seen, for example, in the “anti-capitalism” perceptible in most of the works of art of the Empire and the distrust of the bourgeois rationality and “self”. We highlight how Schnitzler elaborates a critique of the code of conduct based on honor from his first plays. So, we regain the way in which this concept, even going through transformations of meaning, was thematized in the literary tradition of the German language. The author, in the work *Leutnant Gustl*, published in 1900, revisits the theme in a novel known for its direct interior monologue, therefore a criticism of the aristocratic/military ways, structured in a literary form born from the crisis of the narrative schemes of the bourgeoisie. Finally, we return to *Spiel im Morgengrauen* to demonstrate how the same theme has a different development in this late work. In it, we already find financial elements that break with the “anti-capitalism” of the Austrian tradition and characters

belonging to the business world — Schnabel and Leopoldine —, who end up accelerating the protagonist's path towards destruction. Finally, we point out the way in which the theme of the game symbolizes contingency as a regulatory element of life, in a scenario in which neither aristocratic honor nor bourgeois morality can serve as an ethical compass.

Keywords: 1. Arthur Schnitzler; 2. Spiel im Morgengrauen; 3. Austro-Hungarian Empire; 4. Bourgeoisie; 5. Games.

Sumário

Introdução	15
Capítulo 1	19
Kasda, um militar entre duas épocas	19
A crise do Império e a crise da visão militar	21
O percurso de Kasda	23
Primeira parte: militarismo em jogo	25
Segunda parte: militares e civis, um abalo na ordem das coisas	29
Epílogo: um militar morto	31
A narrativa e seus olhares	32
A narrativa e suas vozes	33
Vozes internas	37
Capítulo 2	42
Uma linguagem para o silêncio da psique	42
Verinnerung ou a interiorização do mundo	45
Intermezzo: uma pequena digressão história	48
Recht und Macht (Direito e Poder)	52
Capítulo 3	59
Entre a honra e a moral	59
A honra na literatura de língua alemã	66
O histórico da honra nas obras de Schnitzler	71
O duelo	74
Trágico burguês esvaziado	78
Capítulo 4	82
Antes de Kasda: Gustl e Karinski	82
Gustl e a novela psicológica	83
Gustl e o olhar burguês sob suspeita	85
Duelo	89
Embate com civil	90
Caminhada noturna	92
Ausência de perspectiva e novela como gênero da crise	94
Capítulo 5	99
SPIEL, um olhar sobre o passado	99
Tellheim: dívida e honra	102

Suicídio como fato social	105
Minna von Barnhelm, honra e dinheiro	106
Anticapitalismo na literatura austríaca	119
Streben fáustica	124
Schnabel	126
Schnabel e a antiga burguesia (Flegmann)	128
Schnabel e a mobilidade social	131
Leopoldine	135
Reconhecimento de Kasda	141
Kasda, dinheiro, inflação e Else	142
Kasda, Else, jogo e mercado especulativo	145
Jogo e a legitimidade da paixão irracional	146
Jogo, Acaso e a novela	148
Temporalidade do jogo e a história	151
Conclusão	154
Bibliografia	157

Introdução

Em 1927, Arthur Schnitzler publicava *Spiel im Morgengrauen*. Obra que narra os últimos dois dias de Willi Kasda, tenente austro-húngaro, que se suicida após imbróglis envolvendo uma noite azarada na mesa de carteados. A história se passa nos últimos anos do século XIX, época anterior à dissolução daquele país durante a Primeira Guerra Mundial, sendo, portanto, um texto que versa sobre uma matéria já extinta. Trata-se do trabalho de um autor maduro, com 65 anos, e que viria a falecer apenas quatro anos depois. Alguém que testemunhara todo o processo de crise e fragmentação do Império. Um lugar que recebera bem sua família judia como tantas outras de mesma origem em meio a uma Europa desde sempre corroída pelo antissemitismo.

Tanto em vida quanto após sua morte, o autor sofreu críticas sobre como, em suas obras tardias, teria ficado preso a temáticas anacrônicas e que, diferentemente de outros artistas da mesma época, não teria conseguido se renovar, deixar penetrar em sua arte as novas personagens e elementos de uma sociedade em profunda transformação após a guerra. De fato, se observarmos a superfície de suas novelas, contos e romance publicados após o conflito, pouco é possível de se observar dos tumultuados ares do novo século XX, contudo é justamente contra essa perspectiva que trabalharemos em nossa análise. *Spiel im Morgengrauen* é uma obra que ecoa múltiplos elementos de narrativas mais antigas do próprio autor, estruturas que ali permaneceram como ruínas do antigo Império, mas em meio a elas entrevemos alguns traços novos e, por isso mesmo, reveladores de uma percepção do artista sobre as razões que levaram àquele fim.

Os primeiros manuscritos da obra datam de 1916, época em que o autor esboçou o pano de fundo e delineou algumas das personagens da novela. Inicialmente, Schnitzler teria intitulado-a “*Bezahlt*” — que em português poderíamos traduzir por “Pago”, título que deixaria à mostra as questões financeiras que atravessam a obra. Quando retomou a produção efetivamente, em 1923, comentou sobre as dificuldades de elaborar um desfecho, mas que a sua “*Badner Novelle*”¹ parecia-lhe boa. O autor conseguiu, enfim, terminá-la apenas em 1926 com o nome que hoje possui².

¹ “Badner” refere-se ao município de Baden, localizado a 26 km de Viena, onde se passa a maior parte da história.

² KIERMEIER-DEBRE, J. Anhang. In: SCHNITZLER, A. *Spiel im Morgengrauen*. München: DTV, 2011, p. 135-175.

O título *Spiel im Morgengrauen*, que pode ser traduzido para o português como *Jogo no Alvorecer*³, evidencia o quão central o jogo é na história. Algo que extrapola o papel do carteador no destino do protagonista. Há também o jogo amoroso, posto na segunda e derradeira noite da história, entre Kasda e Leopoldine; e o social, entre os indivíduos que têm seu destino movido pela casualidade, elemento constituinte da narrativa. Literariamente, o jogo tem como potencial a construção de situações de conflito, tal como o duelo — outro dispositivo frequente nas obras do autor vienense —, podendo representar simbolicamente vontades distintas que se chocam, resultando quase sempre em tragédias. Lembrando que sua prática era proibida no século XIX, assim como a do duelo, mas ambos eram frequentes entre os mesmos de algumas classes sociais, sendo por vezes incentivados. O termo *Spiel*, além disso, traz aspectos ligados à representação teatral, que podemos observar nas ações das personagens que dissimulam desejos ocultos ou mesmo motivações que são alheias às próprias personagens que as desempenham.

Morgengrauen, por sua vez, indica precisamente o momento em que, durante a madrugada, o céu começa a tornar-se levemente acinzentado, o que nos traz uma noção de transitoriedade, quando algo está próximo do fim, mas ainda não é possível determinar os contornos do que está por vir. Na narrativa, será o período em que, por duas vezes, o tenente Willi Kasda passará por situações que conjugadas o levarão a seu destino fatal. Sob a perspectiva que adotamos em nossa análise, que encara a trajetória do protagonista como uma alegoria para a decadência do Império, a palavra traz a ideia da transição histórica pela qual passou a Áustria-Hungria no período anterior à sua queda e que, de certa forma, ainda se fazia sentir na vida dos cidadãos da Áustria republicana que emergia após a guerra.

Essa percepção acerca das transformações sociais é melhor percebida em *SPIEL*⁴ quando colocamos outras obras de Schnitzler como balizas para comparação. A mais relevante será *Leutnant Gustl*, lançada em 1900, portanto 27 anos antes. O contraste é interessante, pois, apesar da distância temporal entre as publicações, ambas se passam em uma época próxima e têm como protagonistas tenentes, Gustl e Kasda, que compartilham posturas, valores, preconceitos, uma visão inflada de si e a necessidade de lidar com questões relativas à honra, o que gera certo parentesco espiritual entre os dois.

³ Na edição brasileira desta obra, produzida pela Editora Boitempo e traduzida por Marcelo Backes, optou-se pelo título “Aurora”.

⁴ A partir de agora iremos nos referir à obra *Spiel im Morgengrauen* apenas como *SPIEL*.

Em *LG*⁵, verifica-se uma crítica contundente ao código de conduta militar ainda vigente na época. O texto cria comoção entre os vienenses e desencadeia a ira dos oficiais do exército, que, por este motivo, retiraram de Schnitzler seu posto na reserva da entidade. Na figura de Willi Kasda, portanto, encontramos traços constitutivos que remetem a uma crítica antiga do autor, mas, como buscaremos mostrar, ao distanciar-se historicamente do objeto a ser representado, assim como uma câmera que se distancia de seu motivo fotográfico, o autor passa a ver os contornos deste se apagando, ao passo que se incorporam à composição novos elementos que anteriormente não eram possíveis de ser captados.

Se tomarmos a obra como um todo, há elementos narrativos, personagens e situações que nos fazem perceber uma perspectiva diferente sobre o antigo e extinto mundo. Algo que se ergue a partir de uma visão posterior à queda deste *Welt von Gestern*⁶ e que carrega necessariamente diferentes temporalidades históricas dentro de si. Para que possamos entender como estes dois universos se relacionam em *SPIEL*, buscaremos analisar, primeiramente, a trajetória de Kasda, principalmente o papel do militarismo em sua personalidade e na sociedade da época, levantando algumas pistas que nos ajudarão na análise, iluminando aspectos importantes que nos conduzirão durante esta pesquisa.

Na sequência, observando o funcionamento do narrador, será inevitável passar pela compreensão de Arthur Schnitzler como um autor vinculado às investigações da psique humana, colocando em pauta as imensas intersecções entre o seu pensamento e o de Sigmund Freud — que são destacadas na tão citada carta do pai da psicanálise para para o escritor, em que ele o trata como um *Doppelgänger*. Ambos perceberam, cada um à sua maneira, que havia algo de instável em uma estrutura que permanecera intacta nos últimos séculos, funcionando como base sobre a qual ergueram-se os preceitos filosóficos, econômicos, sociais, políticos e morais que guiaram a vida europeia nos últimos séculos: sua majestade, o “Eu”.

No entanto, como dito pelo crítico Martin Swales⁷, é preciso recuar um pouco e entender que Schnitzler, diferentemente de outros contemporâneos que se debruçaram

⁵ A partir de agora iremos nos referir à obra *Leutnant Gustl* apenas como *LG*.

⁶ *Die Welt von Gestern: Erinnerungen eines Europäers* (“O mundo de ontem: memórias de um europeu” em tradução nossa) é a obra de Stefan Zweig, na qual o autor tenta reconstituir o mundo em que foi criado, aquele do final do século XIX, totalmente destruído pelo cataclisma da Primeira Guerra Mundial.

⁷ Cf. SWALES, M. Liberalism or Hedonism? Arthur Schnitzler's Diagnosis of the Viennese Bourgeoisie. In: *Intellectuals and the future in the Habsburg monarchy 1890-1914. (Studies in Russia and East Europe)*. London: The Macmillan Press, 1988, p. 13-28.

sobre estes mesmos temas, não projeta estas estruturas da psique em situações que dêem a elas feições de mecanismos universais e eternos, mas as articula em termos sociais e históricos precisos, por meio das falas, atitudes, valores, devaneios de personagens que representam tipos socialmente observáveis. Somos apresentados a uma grande galeria de tipos vienenses: o aristocrata decadente, o oficial valentão, a moça que mora no subúrbio e se ilude com os galanteios dos jovens rapazes que moram no centro, a viúva que depois de anos encontra novamente o desejo etc. Eles têm suas casas, encontros escondidos, piqueniques, duelos, passeios de carruagem, idas à ópera, aventuras em cabarés, todos registrados em endereços reais. Traremos, além disso, a visão de alguns autores sobre como esse caminho para o mundo interior das personagens, pautado na desconfiança da racionalidade burguesa, encontra terreno fértil no Império Austro-Húngaro, ainda fortemente preso às forças do Antigo Regime, onde floresceriam muitas das ideias acerca da psique humana antes do restante da Europa.

Elemento comum entre *LG* e *SPIEL* é o tema da honra entre os militares e o modo como as personagens lidam com conflitos relativos a esse código de conduta. Traçaremos um panorama rápido sobre como o tema aparece na literatura de língua alemã e como ele surge na obra de Schnitzler, acompanhando seu desenvolvimento até o modo como ele surge na história de Kasda. Assim como ali teríamos a aparição de elementos e personagens ligados ao dinheiro e como sua aparição era relativamente nova no contexto da literatura produzida naquele país, que como apontado pelo crítico Claudio Magris, destacava-se por uma tradição essencialmente anticapitalista.

Por fim, tentaremos evidenciar como o jogo, devido a sua constituição baseada no acaso, é elemento indicativo de uma ausência de signos culturais norteadores para um universo que viu os códigos da antiga nobreza desaparecerem, mas que já não poderiam se basear na esperança da burguesia como classe salvadora, papel que essa almejou desempenhar em outros países europeus durante o século XIX.

Capítulo 1

Kasda, um militar entre duas épocas

O percurso do tenente Wilhelm Kasda, ao qual somos apresentados na novela *SPIEL*, inicia-se em uma manhã de domingo, ao ser acordado pelo seu ordenança Joseph, enquanto à sua espera estava um antigo companheiro de caserna, Otto Bogner. Logo no início da novela, deparamo-nos com a relutância do protagonista em atender o ex-colega, pois este teria passado por uma grande desonra anos antes, levando-o a renunciar a seu posto como oficial, tornando-se um civil. Sabemos, posteriormente, que uma dívida contraída em jogo seria o motivo para esta deserção. Segundo o código moral entre os militares da época, abandonar a farda seria um gesto de decadência, uma desonra irreversível para qualquer membro dessa entidade.

“Herr Leutnant! . . . Herr Leutnant! . . . Herr Leutnant!”⁸; são essas as primeiras palavras da obra e também as que o tenente da *K.u.K.*⁹, Wilhelm Kasda, ouve ao ser despertado pelo seu ordenança Joseph, iniciando-se, assim, em uma manhã de domingo, seu percurso. Não à toa, o que ele escuta não é seu nome, mas o título que ocupa dentro do exército e, de certa forma, o que designa o papel que aquele jovem desempenha no emaranhado do jogo social do Império Austro-Húngaro. A instituição militar é a força social que molda, em grande parte, a perspectiva pela qual o protagonista se relaciona com o mundo. Sua régua moral é definida pelo código de honra desta organização secular, que gozava de grande poder e prestígio na estrutura imperial, pois, além do papel próprio que lhe é reservado como forças armadas, há outros aspectos que fazem com que esta instituição torne-se um dos elementos de unificação simbólica para aquele Estado.

O exército oficial era considerado uma espécie de cadinho das diversas nacionalidades que compunham a Monarquia do Danúbio¹⁰, já que alinhava em suas fileiras membros vindos das mais diversas regiões de seu território. Em 1906, de cada 1000 recrutas, havia 267 alemães, 223 húngaros, 135 tchecos, 85 poloneses, 81 ucranianos, 67 sérvios e croatas, 64 romenos, 38 eslovacos, 26 eslovenos e 14

⁸ SCHNITZLER, A. *Spiel im Morgengrauen*. In: *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer, 1961, p. 505.

⁹ Sigla para *Kaiserlich und Königlich*, referente à dupla monarquia da Áustria-Hungria de 1867 a 1918.

¹⁰ MAGRIS, C. *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*. Cidade do México: UNAM, 1998, p. 191.

italianos¹¹; sendo que os juramentos obrigatórios para seus participantes eram feitos em 13 idiomas distintos. A instituição era reflexo do desenho populacional do Império, mostrando-se como um elemento que contribuía para a ideia de grandeza supranacional, auxiliando tanto do ponto de vista ideológico quanto no efetivo uso da força para restabelecer a ordem em eventos de rebelião interna.

O Imperador Franz Joseph sabia muito bem da importância da instituição, já que devia, em certa medida, a continuidade do seu governo e do próprio Estado, nos mesmos moldes que atravessaram todo o século XIX, à atuação do exército contra as revoltas de 1848, cujas forças democratizantes e liberalizantes conseguiram alterar profundamente as estruturas políticas de países vizinhos. Ele costumava vestir-se com um uniforme militar em praticamente todos os seus compromissos públicos, entendendo-se como um *Soldatenkaiser*¹².

A presença do exército no imaginário austríaco como uma alegoria do Império era muito grande antes mesmo da constituição da assinatura do Compromisso Austro-Húngaro em 1867, que fundou a dupla monarquia. As personagens militares compunham a paisagem das obras literárias tanto quanto as construções e os jardins vienenses. Além disso, a figura do “belo tenente” foi um tipo popular entre as personagens literárias do século XIX. As grandes vitórias e os heróis da instituição ofereceram matéria para manifestações artísticas desde a Guerra dos Sete Anos e da luta contra os turco-otomanos. Por exemplo, as chamadas *Regimentsgeschichten*, escritas pelos próprios militares, foram muito difundidas até a Primeira Guerra Mundial.

Talvez o exemplo mais icônico desta influência sobre as artes seja *Radetzkmarsch*, uma das músicas que ocupam um posto emblemático na história da Áustria, sendo encarada quase como um hino nacional, composta por Johann Strauss pai. Trata-se de uma homenagem ao marechal de campo Joseph Radetzky von Radetz, célebre e fiel servidor da instituição por 70 anos, que participou de diversas batalhas importantes desde as guerras napoleônicas. Sobre a mesma personagem, temos ainda a composição do importante poeta Franz Grillparzer chamada “*In deinem Lager ist Österreich*”, na qual canta-se a glória de um dos seus mais importantes feitos, a vitória contra as forças italianas, no contexto do seu *Risorgimento* em 1848. Esta obra, ao

¹¹ BERTONHA, J. F. O Império Austro-Húngaro: o ator desconhecido da Primeira Guerra Mundial. *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 21, n. 31, p. 115-137, out. 2015.

¹² MUTSCHLECHNER, M. “In Deinem Lager ist Österreich!” – Die Armee. Site *Die Welt der Habsburger*. Disponível em: <https://ww1.habsburger.net/de/kapitel/deinem-lager-ist-oesterreich-die-armee>. Acesso em: 26 set. 2019.

homenagear o Marechal, de forma metonímica, celebra características que, pela visão do autor, cabem a toda instituição militar. Segundo Claudio Magris, o poeta vê nos regimentos agrupados de maneira ordenada e na obediência das tropas, em meio ao caos da batalha, o vínculo com a pátria, como algo religioso, uma unidade espiritual que no fundo era o todo harmônico Império¹³.

A crise do Império e a crise da visão militar

Toda esta celebração dedicada ao exército começa a encontrar outros tipos de contorno à medida que se aproxima o final do século XIX e com ele a intensificação dos elementos que levariam o Império, assim como todos os âmbitos da vida nele existente, ao colapso. A instituição continua extremamente vinculada ao mundo habsbúrgico no imaginário da população e dos artistas e, por esse motivo, passa aos poucos a representar um emblema dos efeitos da fragmentação e do esvaziamento dos valores imperiais. O que antes era um elemento que denotava poder, com o enfraquecimento das forças que sustentavam aquele “mundo de ontem”, ele desloca-se para uma posição ambígua, na qual ainda persiste como um meio de, segundo Claudio Magris, criar sentido a partir de “rituais de ordem” pelos quais “uniformes militares” dariam unidade ao indivíduo cambaleante¹⁴ — por exemplo, o clã de oficiais Trotta, protagonistas do romance *Radetzky marsch*, de Joseph Roth, publicado em 1932, que narra o declínio do Império Austro-Húngaro por meio desta família e seu esfacelamento; passa a sofrer, ao mesmo tempo, com um sentimento de hostilidade contra si surgida entre uma parte dos intelectuais vienenses. Otto Maria Carpeaux elenca entre os motivos para isso: o pacifismo humanitário daqueles que circulavam pelos cafés da cidade e também uma aversão ao prussianismo corrente entre os militares¹⁵.

Escritores como Schnitzler passaram a efetuar uma crítica ao militarismo, principalmente pelo teor artificial dos códigos que regiam esta instituição¹⁶, tais como os que regulamentavam e mesmo incentivavam os duelos motivados por questões de honra. Os duelos, apesar de proibidos, eram ainda algo presente entre os oficiais — sendo permitidos também aos nobres e acadêmicos —, além da possibilidade de alegar

¹³ Cf. MAGRIS, C. *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*. Cidade do México: UNAM, 1998, p. 192.

¹⁴ MAGRIS, C. La herrumbre de los signos. In: HOFMANNSTHAL, H. *Una Carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-textos. 2012, p. 67.

¹⁵ CARPEAUX, O. M. *Ensaio reunidos*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 632.

¹⁶ O código de honra e sua relações com a obra de Schnitzler e a ordem social do Império serão melhores explorados no capítulo seguinte.

defesa da honra, quando entrassem em algum confronto com civis. Este tratamento legal distinto era motivo de severas críticas entre os cidadãos que não eram integrantes desta instituição¹⁷. Além disso, ainda que o exército fosse celebrado em tantos diferentes âmbitos da cultura austro-húngara, os oficiais de baixa patente gozavam de uma segurança financeira precária e a realidade bruta do cotidiano que lhes impunham uma disciplina rígida geraria entre estes a maior taxa de suicídios entre os exércitos europeus: estatisticamente, na antiga Áustria, houve 10,5 suicídios por 10.000 homens, enquanto no exército alemão este número era de “apenas” 2,6¹⁸, fato que, obviamente, influenciou na constituição da personagem de Wilhelm Kasda.

O tenente protagonista de *SPIEL* está acompanhado de outras personagens militares na obra de Schnitzler, tais como Karinski, da peça *Freiwild* (1896), que incorpora o código de honra militar, desafiando um civil a duelar contra si, para resolver uma situação deflagrada por uma disputa amorosa. O militar resolve assassinar a outra parte quando esta se nega a ceder-lhe o direito à satisfação em um duelo. Na peça *Reigen* (1896/97), Schnitzler apresenta uma visão sobre a frivolidade com a qual os membros do exército, assim como outros integrantes daquela sociedade, agem em relação ao amor e ao sexo. Já no primeiro ato, temos um soldado que se mostra impaciente diante de uma mulher com que deseja satisfazer-se sexualmente, para poder tão logo correr rumo aos braços da que viria em seguida¹⁹. Em 1900, o escritor publica a já citada novela *Leutnant Gustl*, na qual retorna à questão da honra e das obrigações do código militar. Nela, observamos o comportamento de um Tenente que, tendo sido humilhado por um civil contra o qual não poderia cobrar satisfações, deveria tirar sua própria vida ou deixar a instituição. Durante o período de uma noite, o protagonista expõe-nos a uma enxurrada de devaneios, pelos quais atestamos, entre outras coisas, o quanto aquela tradição já não encontrava subsídios no universo social e cultural do final do XIX, resultando em um comportamento desprovido de concretude. Uma sorte de formalismo moral vigente no fim do império.

Além destes, temos o pai de Therese Fabiani, em *Therese: Chronik eines Frauenlebens*, publicado em 1928, ou seja, após *SPIEL*. Logo nas primeiras páginas do romance, Hubert Fabiani, um tenente-coronel que inicialmente aparenta estar feliz

¹⁷ BACKES, M. Posfácio. In: *O tenente Gustl*. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 79.

¹⁸ Cf. MUTSCHLECHNER, M. “In Deinem Lager ist Österreich!” – Die Armee. Site *Die Welt der Habsburger*. Disponível em: <https://www1.habsburger.net/de/kapitel/deinem-lager-ist-oesterreich-die-armee>. Acesso em: 26 set. 2019.

¹⁹ JANIK, A. S.; TOULMIN, S. *A Viena de Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Campus, 1991, p. 50.

devido a uma aposentadoria prematura, passa aos poucos a demonstrar inquietação com a vida afastada do universo militar, e que, após terem negado um ensaio estratégico-comparativo que se metera a escrever para uma revista do exército, acaba enlouquecendo, passando os últimos dias de sua vida em um manicômio, onde imagina-se novamente como um membro da instituição.

Podemos afirmar que estas personagens ajudam a identificar a visão que Schnitzler fazia da organização. Todos, apesar de em certas instâncias mostrarem-se não muito justos diante dos civis, de comportarem-se de maneira desdenhosa diante das mulheres, além de carregarem uma infinidade de preconceitos próprios da época, como o antissemitismo, são também vítimas de um modelo de conduta ao qual já não podem corresponder sem que se evidencie o quão dissociado ele está da realidade do final do século XIX. A cultura aristocrática na qual o exército e mesmo a burguesia tomam elementos de empréstimo caminhava mais e mais para a sua completa dissolução em meio às transformações que o mundo do capital industrial impunha.

O percurso de Kasda

Willi Kasda é uma personagem na qual encontramos esta fidelidade à instituição, comportamento celebrado por Grillparzer como um atributo da mais alta dignidade, que, no entanto, neste novo contexto, soa problemático. A obediência à hierarquia e ao código é uma guia poderosa que conduz o comportamento do tenente, mas, como veremos, ela já não atua sozinha. Outros impulsos, partindo de direções diversas, agirão como contrapeso nas atitudes e pensamentos do protagonista.

O embate entre esta visão militar e as forças culturais e econômicas que se estabeleciam no final do século XIX — como os elementos da vida burguesa, os partidos trabalhistas, as organizações antissemitas e principalmente o nacionalismo crescente dos povos que viviam sob a égide do Império — que sutilmente começam a penetrar nas fissuras do tecido social, e que exerceriam uma inexorável força implosiva neste universo, é desenvolvido durante os 15 capítulos de *SPIEL*, dando sustentação ao desastroso percurso empreendido pelo tenente Kasda. O anacronismo do comportamento militaresco traz ao tenente uma espécie de cegueira social: ele é movido pelo que não possui mais base histórica, o que irá conduzi-lo às situações das quais não conseguirá escapar.

O enredo da novela possui marcações temporais e espaciais muito claras — como é comum ao gênero que se aproxima da estrutura da tragédia, tendo como duração

o tempo da crise que se instala na vida das personagens — e, nas obras de Schnitzler, essa é uma postura que garante unidade à estrutura narrativa, baseada na objetividade com que é retratado o entorno das personagens, já que estas têm a instabilidade dos pensamentos e das sensações reforçada a todo momento.

Como dissemos, Schnitzler, antes de chegar definitivamente ao nome *SPIEL*, tratou sua obra por *Badner Novelle*. O adjetivo *Badner* é uma versão encurtada de *Badener*, nome pelo qual os moradores e nativos de Baden reconhecem-se. Esta cidade-balneário e Viena, que distam entre si 26 quilômetros, são os palcos onde os acontecimentos da novela se desdobram. A caserna e a igreja de Alßer, o Café Schopf, o restaurante Cidade de Viena são lugares que existiram de fato e são fixados como referências estáveis para o leitor. Esta atitude confere ao texto uma ancoragem espacial, que, segundo Martin Swales, localiza geograficamente os problemas debatidos pelo autor²⁰.

A ação da obra está contida em um período de 48 horas, que tem como grandes marcos temporais as duas madrugadas, nas quais o destino do protagonista é selado. A todo momento as horas são trazidas ao leitor, chegando à precisão de minutos nos momentos de maior tensão, como no capítulo sete, quando Kasda mergulha definitivamente na compulsão, perde o controle das apostas e acaba se endividando. Temos também algumas situações em que há um distensionamento da ação, quando, por exemplo, Willi vai à casa dos Keßner, no capítulo dois, ou como no nono, em que ele vai a um restaurante caro em Viena, enquanto espera o dia passar²¹.

Podemos dividir a obra, segundo Yves Iehl, em duas partes que corresponderiam às variações do jogo que são impostas ao protagonista²². Na primeira, compreendida entre os capítulos um e sete, observamos a caminhada de Kasda, desde o diálogo que trava com Bogner, até a fatídica derrota que lhe é impingida na mesa de bacará, no Café Schopf. Enquanto na segunda, do capítulo oito ao catorze, há a busca do protagonista

²⁰ Sobre isto ainda, o crítico comenta um estudo sobre a obra de Schnitzler que fornece um mapa de Viena onde se encontram registradas as casas e os movimentos das personagens do romance *Der Weg ins Freie*. A partir de tal trabalho, observa-se que ali há uma Viena que não surge apenas como uma atmosfera, mas como um lugar específico, diferentemente do que acontece com inúmeros artistas contemporâneos do autor que, em suas obras, havendo uma pretensão universalista, não se vê uma cidade concreta. Cf. SWALES, M. Liberalism or Hedonism? Arthur Schnitzler's Diagnosis of the Viennese Bourgeoisie. In: *Intellectuals and the future in the Habsburg monarchy 1890-1914. (Studies in Russia and East Europe)*. London: The Macmillian Press, 1988, p. 13-28.

²¹ CAGNEAU, I. Spiel im Morgengrauen. In: JÜRGENSEN, C.; LUKAS, W.; SCHEFFEL, M. *Schnitzler – Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: JB Metzler, 2014, p. 233.

²² IEHL, Y. Glücks-, Geld- und Liebesspiele unter Ehrenmännern im Wien der Vorkriegszeit. Die vielfältigen Variationen des Spiels in A. S.s Erzählung Spiel im Morgengrauen. In: WELLNITZ, P. *Das Spiel in der Literatur*. Berlin: Frank & Timme, 2013, p. 221.

pelo dinheiro que necessita para saldar sua dívida, que o leva a reencontrar Leopoldine, com quem desempenha uma espécie de “jogo erótico”. O décimo quinto e último capítulo torna-se um epílogo, que se difere estruturalmente de todo o resto da obra, por já não termos o protagonista vivo, sofrendo assim uma mudança abrupta do foco narrativo, que será reveladora ao entendermos a relação estruturante entre as vozes do narrador e do protagonista. Vamos utilizar da divisão proposta por Iehl para melhor entendermos os principais movimentos efetuados pelo protagonista, ao mesmo tempo em que questões pertinentes à análise serão levantadas.

Primeira parte: militarismo em jogo

Kasda, ao receber Bogner, toma conhecimento da situação difícil pela qual ele passa: devido a dificuldades que a vida lhe havia imposto, desfalcou o caixa da cia. de energia para qual trabalhava, sendo, então, preciso restituir à empresa o montante de 960 florins, pois, no dia seguinte, haveria uma auditoria e, se fosse percebida a fraude, sua vida estaria perdida. Depois de afirmar não possuir tal quantia e que também não conseguiria com seu tio Robert Wilram, já que há muito não se falavam, o tenente Willi compromete-se em colocar seus últimos 120 florins em uma mesa de carteados, disponibilizando, ao final das apostas, qualquer ganho que viesse a conseguir. O tenente, desde o início, demonstra um sentimento ambíguo em relação ao ex-companheiro de corporação: por um lado tem compaixão por seu estado e chega a relativizar a causa da deserção que fora motivada por dívidas; ao mesmo tempo que não consegue evitar um sentimento de superioridade moral diante de alguém que não conseguira manter-se firme sob o código de honra do exército. O autoengano que emerge das atitudes do protagonista, característica importante para entendermos a natureza de suas motivações, é colocado logo nas primeiras páginas, quando o narrador aponta como ele pensa possuir um nível de autocontrole em relação ao jogo muito maior ao de Bogner, o que será desmentido durante a obra.

Da sua caserna em Viena, ele parte de trem até Baden, onde, primeiramente, faz uma visita à casa da família Keßner para o almoço. Lá, em uma típica cena austríaca, desenvolve-se uma reunião social, na qual vemos a forma como Kasda lida com as demais personagens (a senhora e a senhorita Keßner, o patriarca e um advogado da família). As suas interações permitem que percebamos contornos de sua personalidade, o modo como considera as mulheres, a arrogância em relação aos civis e o profundo desconhecimento de assuntos ligados ao mundo mercantil.

Após prometer que iria tentar retornar mais tarde, atendendo ao pedido dos Keßner — um convite que o narrador deixa em suspenso se fora feito de maneira sincera —, Kasda dirige-se ao Café Schopf. Chegando lá, encontra-se com algumas das personagens com quem dividiria as rodadas de carteados: o tenente Greising, descrito como paciente, lívido e malicioso; o secretário do teatro Weiss; Wimmer, um militar, primeiro-tenente; Doutor Flegmann, advogado, que é apresentado como racional e de opiniões ponderadas; Tugut, o médico do exército que atua em regimento local; Elrief, ator do teatro da cidade; e, por fim, o Cônsul Schnabel, que neste capítulo é descrito pela primeira vez: “Der Konsul, ein hagerer Herr von unbestimmtem Alter, mit englisch gestutztem Schnurrbart, rötlichem, schon etwas angegrautem, dünnem Haupthaar, elegant in Hellgrau gekleidet”²³; mais tarde o narrador adiciona que todos ali possuem pouco conhecimento sobre ele, sabem apenas que é cônsul de um pequeno estado livre da América do Sul e “grande homem de negócios”.

Durante as partidas, a narrativa assume um ritmo acelerado, as orações tornam-se mais curtas e tentam replicar a velocidade do jogo e os altos e baixos de Kasda. O tenente sai e volta para a mesa diversas vezes, até conseguir superar os mil florins prometidos ao ex-companheiro em algumas centenas. Então, ele se levanta para sair do Café e reencontrar os Keßner, mas, antes de passar pela porta, olha para trás e vê Schnabel seguindo-o com o olhar “em uma mirada fria”. A narrativa insinua, em diversos momentos, a maneira como o Cônsul manipula os eventos a seu favor e conduz a situação do tenente para onde deseja.

Já fora do café, o tenente se encaminha à casa dos Keßner, onde pensava poder encontrá-los. Chegando à frente do jardim da família, o oficial toma conhecimento de que não estão mais lá; haviam partido para Helenental, uma localidade próxima a Baden. O oficial, um pouco decepcionado, dá uma volta pelo parque que fica nas proximidades, questiona alguns cocheiros sobre o preço para levá-lo até os Keßner e assusta-se com o valor alto. Continua com o passeio e resolve, em seguida, retornar ao Café e seguir jogando, mesmo após ser procurado por outro condutor de charrete que lhe ofereceu um preço bem mais baixo.

²³ SCHNITZLER, A. Spiel im Morgengrauen. In: *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer, 1961, p. 517. Tradução: “O cônsul, um senhor magriço, de idade indeterminada, com um bigode aparado à moda inglesa e cabelos avermelhados — já um tanto grisalhos e bastante finos —, vestido elegantemente num terno cinza claro”. SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 38.

Kasda volta à mesa de jogo e é recebido por Schnabel com um sorriso sarcástico. Após o seu retorno, a sorte mostrou-se ainda companheira do tenente, que, em pouco tempo, viu-se com mais de dois mil florins em suas mãos. No entanto, quando todos se levantaram para jantar, o protagonista, que após a refeição deveria partir devido ao horário do trem, não sentiu-se tão feliz. Começam a se revelar, então, outras motivações que habitam Willi, que não guardam relação com as boas intenções por seu ex-companheiro Bogner.

Logo que se sentam à mesa do restaurante Cidade de Viena²⁴, as personagens começam uma conversa sobre jogos de azar e vemos aqui uma discordância em relação ao que entendem como vício e aos grupos que estariam suscetíveis a tal compulsão. Há uma clara cisão nas perspectivas entre civis e militares, que se silenciam quando ouvem a opinião de Schnabel, para quem a condenação pelo vício deveria recair apenas sobre aqueles que não conseguem arcar com as suas dívidas de jogo.

Na sequência, as personagens encaminham-se ao café, para seguir com a jogatina, com exceção de Kasda, que deve seguir rumo à estação de trem e tomar o último horário de volta a Viena. Ele aceitou a proposta de Schnabel para aguardar na mesa junto a todos, indo embora todos do restaurante de uma só vez, sob a condição do cônsul ceder-lhe o fiacre, que o conduziria até o terminal de embarque.

Antes de sair do restaurante, Kasda encontra a família Keßner e, talvez pelo efeito do vinho que Schnabel mandara servir, sentiu-se mais à vontade que o normal para conversar e, novamente, flertar com as mulheres da família. Retém-se ali por um momento e, em seguida, segue com o cocheiro para pegar o trem. No entanto, ele acaba perdendo-o por um minuto. O que o faz retornar, “sem outra alternativa”, como ele conclui. Neste momento, podemos levantar a questão de quanto estes acontecimentos que o fazem retornar à mesa de jogo são obras do acaso, influência de Schnabel ou manifestações de desejos não conscientes que sabotam suas tentativas de escapar das cartas.

Kasda volta ao Café Schopf e planeja não ousar tanto, propondo a si mesmo seguir um método ordenado de apostas que o impedisse de perder-se em impulsos. Ele chama esta técnica de Sistema Flegmann, que consistiria em racionalizar as apostas, por meio de um método lógico, na tentativa de evitar que seja tomado por alguma vontade

²⁴ Este restaurante fora visitado por Schnitzler, em 1926. Logo após esta visita, segundo Kiermeier-Debre, ele conseguiu concretizar a escrita desta obra, decidindo-se por um título e resolvendo os problemas da conclusão. KIERMEIER-DEBRE, J. Anhang. In: SCHNITZLER, A. *Spiel im Morgengrauen*. München: DTV, 2011, p. 135-175.

incontrolável de se manter no jogo. No entanto, mal ele se senta à mesa, rapidamente abandona tal tentativa. A sorte do protagonista, no mesmo ritmo que antes, vai e volta, mas acaba pendendo para o seu lado. Em dado momento, ele se vê com três mil florins e começa a imaginar as benesses que aquele dinheiro lhe traria.

Quando estavam prestes a encerrar a noitada, Kasda tem em mãos nada menos que quatro mil e duzentos florins. Quatro vezes aquilo que se propusera a ganhar, cerca de quarenta vezes o valor que tinha no início daquele dia. E é neste momento que há uma inflexão definitiva na sua atitude diante do jogo. Ele abandona completamente os freios da prudência e passa a sentir um desejo incontrolável de apostar cada vez mais. Os prêmios antes almejados, os objetos de consumo que ele desejou, são todos abandonados. O jogo torna-se um fim em si mesmo. As possibilidades de se continuar jogando das mais diversas maneiras tornam-se a principal fantasia do tenente. O cônsul insinua que irá abandonar o jogo, mas devido à insistência de todos que estavam ali, entorpecidos pela bebida e pelo ritmo do jogo, acaba consentindo mais alguns minutos à partida.

Assim entramos no capítulo sete, o ponto da trama em que será selado o destino do protagonista, em que ocorre, falando “goethianamente”, o acontecimento inaudito da novela que levará Kasda ao seu destino fatal. Willi passa a responder ao jogo de maneira impulsiva, abandonando qualquer forma de cautela que tenha almejado anteriormente. O discurso do autocontrole sobre o qual vangloriou-se por tantas revela-se, na verdade, como mais um dos autoenganos do protagonista. Após perder todo dinheiro que havia ganhado, voltando aos 120 florins iniciais, Kasda recebe a primeira proposta de empréstimo feita por Schnabel, que lhe estende as notas, segundo ele, sem intenção de persuadi-lo. O modo insidioso como atua leva-nos a desconfiar que o cônsul envolvera o tenente de maneira proposital nesta situação. Acreditamos que a visão de Kiermeier-Debre²⁵, ao comentar sobre esta obra, que caracteriza o cônsul como uma figura “mefistofélica”, pode ser bastante produtiva para entendermos seu funcionamento na narrativa, como analisaremos, de maneira detida, adiante.

Após aceitar o dinheiro, Willi segue com suas apostas, ganhando e perdendo, mas desta vez a sorte já não o agracia como antes, levando-o a ver todo o seu dinheiro passar às mãos do cônsul, fazendo com que ele siga recebendo mais empréstimos. Os demais jogadores são aos poucos escanteados pelos altos valores impostos pelo cônsul durante a partida, mantendo-se na mesa em um duelo absolutamente desigual. Que se

²⁵ KIERMEIER-DEBRE, loc. cit.

encerra quando o militar já havia acumulado uma dívida de onze mil florins, algo equivalente a três ou quatro anos de remuneração.

A primeira parte de nossa divisão termina justamente quando, ao saírem do café, o céu começa a tornar-se levemente mais claro, indicando que a noite começa a ceder lugar ao alvorecer. Até aqui fomos apresentados à queda de um protagonista que a todo tempo sentia-se no controle da situação, mas que, como vimos, sempre esteve entregue a impulsos internos que o levavam repetidamente à mesa de jogo. A conduta militar que o fazia sentir-se poderoso em relação aos civis, gozando até aqui de superioridade moral, o levará, na segunda parte da novela, à destruição, já que o código de conduta ao qual obedece impõe que deve pagar suas dívidas a custo de perder sua patente, algo tão desonroso que, para a maior parte dos membros desta corporação, seria preferível a morte.

Segunda parte: militares e civis, um abalo na ordem das coisas

No capítulo oito, temos o retorno de Kasda a Viena juntamente com seu algoz no jogo, o cônsul Schnabel, que lhe oferece uma carona em seu fiacre. O diálogo que se desenvolve entre ambos é importante para entendermos como será reorganizada a relação entre civis e militares a partir daqui na novela. O tenente passa a uma condição subalterna diante daquele homem que está sentado ao seu lado. As ilusões que eram criadas pela hierarquia do Império se desfazem diante da dívida que é completamente impagável no prazo que é *dramaticamente* estabelecido: 24 horas.

Kasda vê-se impotente e passa a invejar em alguns momentos a condição dos civis que encontra no caminho para a caserna de Alßer. Tenta argumentar por um prazo maior ou uma atenuação da dívida, mas não consegue resultado em nenhuma das solicitações. Ao chegar em seu destino, dorme um pouco e logo acorda para tentar o seu único recurso, um tio que não via há tempos, Robert Wilram.

Chegando na casa do tio, ele é bem recebido, mas descobre que o parente não poderia ajudá-lo, pois havia entregado todo seu dinheiro a uma mulher para que aceitasse casar-se com ele. Eles não moravam juntos e viam-se apenas em poucas situações durante o ano. A moça administrava sua fortuna e enviava-lhe apenas uma quantia quinzenal com a qual deveria se sustentar. Robert diz que Kasda deveria lembrar-se dela, já que a conheceram no mesmo dia, muitos anos antes. Então, o tenente consegue trazer à memória a imagem da moça, tratava-se de Leopoldine, pessoa com quem, sem o conhecimento do tio, já havia se deitado. O que o fez ter esperança de que

ela poderia emprestar-lhe o montante necessário para pagar sua dívida. Ele se despede do tio, mentindo que tentaria outros meios para conseguir o dinheiro, e, na verdade, parte para o escritório da senhorita. Lá, depara-se com uma pessoa completamente diferente daquela com quem esteve no passado. O encontro entre ambos é marcado pela completa incompreensão que Kasda tem do mundo dos negócios. Ela, ao fim do diálogo, promete que lhe enviará a resposta até o fim da tarde, na caserna onde mora.

Willi, ao retornar para Alßer, decide ter o que os vienenses chamariam de “bom dia”, almoçando em um hotel caro, bebendo vinho e fumando cigarros com o último dinheiro que possuía. Mostra-se aqui o tipo de relação que o tenente tem com o modo de viver típico da capital austríaca, um hedonismo despreocupado, que entende o dinheiro apenas como um meio pelo qual se pode desfrutar de bons momentos como estes.

Ao chegar em casa, ele novamente cai no sono, sendo acordado mais tarde pela própria Leopoldine, que fora pessoalmente à caserna. A partir daí, inicia-se um novo jogo, que se contrapõe àquele na mesa do Café Schopf. Kasda tenta seduzi-la, ao passo que ela encena uma resistência à corte do tenente. Brincadeira que termina quando acabam repetindo, de certa forma, a noite que tiveram anos antes. No entanto, quando ele acorda, percebe que ela está prestes a ir embora sem deixar-lhe o dinheiro. Ela faz um gesto como se estivesse se lembrando de algo e lhe entrega mil florins, valor muito abaixo do esperado pelo tenente, o que o deixa desesperado.

Leopoldine revela, então, que aquele dinheiro servia de pagamento pela noite que tiveram juntos e não correspondia ao empréstimo que o tenente lhe pedira, para o qual não tinha, na verdade, uma resposta positiva. Surge, então, o que não se mostrara nas lembranças de Willi: ele, em seu encontro no passado, deixou uma nota de dez florins para ela, enquanto a abandonava no quarto de um hotel, ao passo que ela, neste momento, confessava seu amor por Kasda.

Quando o tenente percebe que havia sido tratado e, portanto, atualizado como forma-mercadoria (afinal é outra a hierarquia vigente), tendo uma noite de sexo comprada, revolta-se. No entanto, um pouco depois, percebe que assim o faria, pelo dinheiro que devia, não só para Leopoldine, mas para qualquer um que assim o propusesse. Ela abandona Willi no quarto, enquanto ele, sentindo-se desolado, não vê outra alternativa que não seja matar-se. Antes disso, porém, ele pega a nota de mil que lhe fora dada pela moça e pede para o ordenança enviá-la a Bogner, fazendo, assim, com que o dinheiro circule implacavelmente.

O suicídio de Kasda ocorre de forma velada na narrativa, sua atitude última coincide com o final do décimo quarto capítulo, ao fechar a porta de seu quarto e trancá-la. O ponto de vista do narrador, que o acompanhou até então, deve agora mudar seu foco. Esta ruptura na estrutura narrativa é importante para analisarmos o destino do tenente e suas consequências.

Epílogo: um militar morto

O narrador distancia-se e passa a apresentar a situação sem aproximar-se muito de nenhuma outra personagem, mostrando onisciência total diante da cena. Três horas depois de Kasda fechar a porta e desaparecer em seu quarto, Bogner surge com o intuito de agradecer-lhe pelo dinheiro salvador. Joseph avisa, como havia solicitado Leopoldine e confirmado posteriormente por Kasda, que o seu superior estava enfermo e que ainda estava dormindo. O ex-tenente permanece na antessala e aguarda pelo momento em que o seu amigo acordaria para receber os méritos por sua salvação. Fica ali até que surge também Tugut, que se mostra preocupado com a situação de Kasda, procurando saber se havia conseguido a soma para saldar a vultuosa dívida em que se enrascara. O médico ordena Joseph a acordar o tenente, sob sua responsabilidade, mas, após diversos chamados sem resposta, passam a ficar preocupados, suspeitando do que possivelmente ocorrera. É chamado o serralheiro do regimento, que rapidamente abre a porta, e todos ali deparam-se com a figura de Kasda, encostado no divã, morto, com um filete de sangue escorrido pela têmpora esquerda. A cena consternou a todos que, mesmo assim, mantiveram a calma.

Após uma primeira investigação empreendida por Tugut, começam a ouvir passos no corredor e, logo, Robert Wilram entra no quarto do sobrinho, procurando-o. Ele se choca com a situação encontrada e surpreende a todos quando coloca a mão em seu bolso e retira um envelope que diz haver os onze mil florins necessários para sanar as dívidas contraídas com Schnabel. Segundo o tio, “ela” havia lhe entregado o dinheiro logo pela manhã. Se tivesse se mantido vivo por mais algumas horas, Kasda poderia ter recebido o dinheiro que o livraria da desonra e do conseqüente suicídio.

O tio, ao aproximar-se do corpo, reconhece o perfume que emana de Kasda, angustia-se com a situação, olhando à sua volta, os pratos e copos dispostos para duas pessoas, e imagina o que poderia ter havido ali. Questiona Joseph se o sobrinho havia recebido visitas. O ordenança responde-lhe que sim, “um camarada”. O que levou

embora aqueles pensamentos anteriores. Nesse momento, entra no quarto a comitiva que daria prosseguimento à investigação e, assim, a obra termina.

A narrativa e seus olhares

Ainda no primeiro capítulo da novela, logo após a chegada de Bogner à caserna, que, aflito, começa a relatar o seu caso, Kasda desliga-se por um momento do que diz o ex-companheiro e inicia uma divagação exposta pelo narrador da seguinte forma:

Der Bursche brachte das Frühstück und verschwand wieder. Willi schenkte ein. Er verspürte einen bitteren Geschmack im Mund und empfand es unangenehm, daß er noch nicht dazu gekommen war, Toilette zu machen. Übrigens hatte er sich vorgenommen, auf dem Weg zur Eisenbahn ein Dampfbad zu nehmen. Es genügte ja vollkommen, wenn er gegen Mittag in Baden eintraf. Er hatte keine bestimmte Abmachung; und wenn er sich verspätete, ja, wenn er gar nicht käme, es würde keinem Menschen sonderlich auffallen, weder den Herren im Café Schopf, noch dem Fräulein Keßner; vielleicht eher noch ihrer Mutter, die übrigens auch nicht übel war.²⁶

Em meio ao discurso grave do amigo, o protagonista começa despreocupadamente a pensar sobre questões banais: ir à sauna, chegar o quanto antes a Baden, sobre o flerte que poderia haver com a mãe da Senhorita Keßner etc. O narrador interrompe a fala de Bogner e insere esta digressão, denotando a forma com que o protagonista inconscientemente não se atém muito aos problemas alheios. Além disso, ele nos proporciona um mergulho repentino na mente de Willi, que é a única personagem a que temos acesso amplo aos pensamentos e sentimentos, sendo as demais apresentadas de maneira mais superficial e, na maioria das vezes, caracterizadas pela visão que Kasda tem sobre eles.

Este tipo de narrador, que nos conta e mostra a história, em terceira pessoa, permitindo-nos acessar os conteúdos mentais de apenas uma das personagens, é classificado por Norman Friedman²⁷ como “onisciente seletivo”²⁸. Friedman indica que

²⁶ SCHNITZLER, A. Spiel im Morgengrauen. In: *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer, 1961, p. 507. Tradução: “O ordenança trouxe o café da manhã e voltou a sumir. Willi serviu-se. Sentiu um gosto amargo na boca e achou desagradável o fato de nem sequer ter feito, ainda, a toalete matinal. Aliás, ele havia se decidido a tomar uma sauna no caminho até a estação de trem. Seria mais do que satisfatório se conseguisse chegar até o meio-dia em Baden. Não tinha nenhum compromisso estabelecido; e caso se atrasasse, ou até mesmo se nem chegasse a ir, nenhuma pessoa haveria de se importar de maneira especial por causa disso; nem os senhores do Café Schopf, nem mesmo a senhorita Keßner. Talvez a mãe dela, que aliás também não era nada feia, fosse quem mais se importasse.” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 21.

²⁷ FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./mai. 2002.

²⁸ Segundo Ligia Chiappini, o foco narrativo neste caso é colocado sobre “um centro fixo. O ângulo é central, e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central,

este tipo de narrador é aplicado quando o autor busca “dramatizar os estados mentais e, dependendo de quão “fundo” na mente do personagem se vai, a lógica e a sintaxe do discurso comum, normal, cotidiano, começam a desaparecer”²⁹, e acrescenta adiante que esta técnica apresenta-se muito útil para representar histórias cujo enredo tenha como intenção “apanhar uma mente em momento de descoberta”³⁰. O trajeto de Willi, nestas 48 horas relatadas em *SPIEL*, é, sem dúvidas, uma jornada de reconhecimento e revelação. Por meio das práticas discursivas empregadas pelo autor, somos espectadores de um embate entre as expectativas internalizadas de uma personagem e uma nova realidade por ela desconhecida que começa a se descortinar.

A onisciência seletiva é praticada durante os 14 primeiros capítulos da obra, enquanto no décimo quinto e último, verificamos o uso da onisciência neutra, já que temos a morte daquele que trazia junto a si o foco narrativo. O suicídio do tenente Kasda proporciona o deslocamento do olhar do narrador para uma visada mais panorâmica, que não adere a nenhuma outra personagem. Tal ruptura proporciona um corte brusco na estrutura da obra que deve ser levado em conta e será retomado adiante para entendermos seus reais significados.

A narrativa e suas vozes

O narrador, para nos contar a história de Kasda, faz uso de três recursos discursivos combinados: o discurso direto, o indireto livre e o monólogo interior, cuja alternância, segundo Cagneau³¹, ganha grande significado no decorrer dos acontecimentos. Por meio do primeiro, as falas do protagonista e das demais personagens são a nós apresentadas, havendo uma separação absoluta entre elas e a voz do narrador, como no trecho abaixo:

»Wie steht's denn drin?« fragte Greising mißtrauisch und unwirsch.
 »Langsam, langsam«, erwiderte Wimmer. »Der Konsul sitzt auf seinem Geld wie ein Drachen, auf meinem leider auch schon. Also auf in den Kampf, meine Herren Toreros.«
 Die anderen erhoben sich. »Ich bin wo eingeladen«, bemerkte Willi, während er sich mit gespielter Gleichgültigkeit eine Zigarette anzündete. »Ich werde nur eine Viertelstunde kiebitzen.«³²

sendo mostrados diretamente”. LEITE, L. C. M. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2002, p. 54.

²⁹ FRIEDMAN, op. cit., p. 21.

³⁰ Ibid., p. 26.

³¹ CAGNEAU. op. cit., p. 234.

³² SCHNITZLER, A. *Spiel im Morgengrauen*. In: *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer, 1961, p. 517. Tradução:

“— E como anda as coisas lá dentro? — perguntou Greising, desconfiado e rezingão.

As aspas destacam as vozes das personagens, que estão seguidas de observações do narrador e por verbos *dicendi* ou de declaração, típicos do discurso direto: *fragte, erwiderte e bemerkte*. Esta técnica revela a opção do narrador por manter-se distante das demais personagens, das quais não teremos acesso aos reais interesses, pensamentos e sentimentos.

Já o discurso indireto livre, chamado na tradição teórica alemã de *Erlebte Rede* (discurso vivenciado), prepondera nas cenas em que a intenção é mostrar os pensamentos de Kasda. Por exemplo, este trecho, no qual, no quarto capítulo da obra, antes de chegar novamente à casa dos Keßner, o protagonista comemora ter ganhado o dinheiro prometido ao ex-companheiro:

Nun erst, da er wieder im Freien stand und linde Abendluft um seine Stirn strich, kam er zum Bewußtsein seines Glücks oder, wie er sich gleich verbesserte, zum Bewußtsein von Bogners Glück [...] Aber abgesehen davon – welche Genugtuung, morgen früh halb acht dem alten Kameraden vor der Alserkirche die rettende Summe überreichen zu können, – tausend Gulden, ja, den berühmten blanken Tausender, von dem *er bisher nur in Büchern gelesen hatte* und den er nun tatsächlich mit noch einigen Hunderter-Banknoten in der Brieftasche verwahrte. *So, mein lieber Bogner, da hast du. Genau die tausend Gulden habe ich gewonnen*. Um ganz präzis zu sein, tausendeinhundertfünfundfünfzig. Dann hab' ich aufgehört. Selbstbeherrschung, was?³³ (Destaques nossos.)

Primeiramente o narrador inicia o período na terceira pessoa, chegando a usar o pronome característico para tal (*er bisher nur in Büchern gelesen hatte*), alternando, depois, para um discurso em primeira pessoa, sem que haja nenhuma indicação ou separação (*So, mein lieber Bogner, da hast du. Genau die tausend Gulden habe ich gewonnen*). Podemos observar com clareza que o pensamento da personagem é apresentado junto ao discurso do narrador, e não vemos o uso de verbos *dicendi* ou

— Devagar, devagar, replicou Wimmer. — O dinheiro dos outros parece lenha na fonalha do cônsul; inclusive boa parte do meu já foi queimada, lamentavelmente. Portanto, à luta, meus senhores toureiros. Os outros levantaram-se.

— Eu tenho um convite a cumprir — observou Willi, enquanto acendia um cigarro encenando indiferença — vou resignar-me ao papel de abelhudo e por meia hora apenas.” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 37.

³³ SCHNITZLER, A. Spiel im Morgengrauen. In: *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer, 1961, p. 520. Tradução: “Apenas quando voltou ao ar livre, e a brisa suave da tardinha bafejou sua testa, foi que teve consciência de sua sorte ou — conforme veio a se corrigir logo em seguida — teve consciência da sorte de Bogner [...] Que satisfação poder levar a soma redentora ao velho camarada, na manhã seguinte, às oito e meia, em frente a igreja de Alßer ... Mil florins, sim, a famosa, a luminosa nota de mil florins, sobre a qual ele até hoje apenas havia lido nos livros, e que agora trazia, real e factual, dentro da carteira, junto de algumas outras notas de cem. Pois bem, meu querido Bogner, aqui a tens. Foram esses, exatamente, os mil florins que ganhei.” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 43.

sentiendi, tampouco outras marcações gráficas que mostrem alguma diferenciação, resultando em uma espécie de combinação de vozes. Já no trecho a seguir, verificamos uma nuance ainda mais sutil desta técnica:

In all seiner günstigen Stimmung aber fühlte er sich doch versucht, dem einstigen Kameraden Bogner innerlich Vorwürfe zu machen, nicht einmal so sehr wegen des Eingriffs in die Kasse, der ja durch die unglückseligen äußeren Verhältnisse gewissermaßen entschuldbar war, als vielmehr wegen der dummen Spielgeschichte, mit der er sich vor drei Jahren die Karriere einfach abgeschnitten hatte. *Ein Offizier mußte doch am Ende wissen, bis wohin er gehen durfte. Er selbst zum Beispiel war vor drei Wochen, als ihn das Unglück beständig verfolgte, einfach vom Kartentisch aufgestanden, obwohl der Konsul Schnabel ihm in der liebenswürdigsten Weise seine Börse zur Verfügung gestellt hatte.*³⁴ (Destaque nosso.)

Nesta passagem, pertencente ao início do segundo capítulo da obra, as condenações de Kasda a respeito de Bogner, seguidas de um elogio para si próprio, são relatadas em terceira pessoa, pela voz do narrador, mas a sintaxe e a forma oralizada que se utiliza soam como se partissem do próprio protagonista. Tal como salienta o teórico Roy Pascal, a propósito das possibilidades do indireto livre em relação ao indireto simples:

Lá onde o estilo indireto simples tende a obliterar o idioma pessoal característico do falante, o estilo indireto livre conserva alguns de seu elementos — a forma da frase, as perguntas e as exclamações, o tom, o léxico individual —, assim como o ponto de vista subjetivo da personagem.³⁵

Schnitzler não se utiliza desta técnica somente em *SPIEL*, ela surge em diversos momentos de sua obra, pois oferece a possibilidade de aproximar-se e distanciar-se do que acontece no interior das suas personagens, como comenta Schmid acerca das obras deste autor: “em todas as obras com uma instância narrativa heterodiegética, em vista da representação do mundo interior das personagens — como em *Sterben* — há também

³⁴ SCHNITZLER, A. Spiel im Morgengrauen. In: *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer, 1961, p. 512. Tradução: “Mas apesar de toda a atmosfera favorável, ele sentia-se tentado a fazer reprimendas interiores a seu antigo camarada Bogner; nem tanto por ter metido a mão no caixa, coisa que, devido ao caráter complicado de sua situação, até era, de certa maneira, perdoável; mas muito antes por causa daquela estúpida história de jogo, com a qual ele simplesmente amputara sua carreira fazia três anos. Ora um oficial tinha de saber no fim das contas, até onde lhe é permitido ir. Ele mesmo, por exemplo, havia se limitado a levantar-se da mesa de carteados três semanas antes, ao ver que o azar o perseguia sem trégua, ainda que o cônsul Schnabel tivesse posto sua própria bolsa a seu inteiro dispor de um modo assaz amável.” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 29.

³⁵ Apud MORETTI, F. O século sério. *Novos Estudos* – CEBRAP, São Paulo, n. 65, p. 3-33, mar. 2003, p. 29.

um complexo jogo com a fronteira entre texto do narrador (*Erzählertext*) e texto da personagem (*Figurentext*)”³⁶. Este fenômeno que, por alguns momentos, não nos permite notar quem fala nos textos, é destacado por Pascal como conceito da “dupla voz”, gerando uma zona de indistinguibilidade entre ambas³⁷.

Outro momento relevante do discurso indireto livre na tradição literária ocidental, é quando ele emerge como oposição à abordagem que, ao apresentar os conteúdos mentais das personagens, efetua, ao mesmo tempo, um julgamento sobre eles. Segundo Moretti, em seu ensaio “O século sério” (2003), até que chegássemos às formas mais sofisticadas do romance realista, esperava-se dos narradores que trouxessem uma condenação dos atos das personagens que contradissem os bons hábitos da burguesia. Este didatismo moral aos poucos é substituído por outra prática narrativa que alcança seu auge quando é lançado o romance *Madame Bovary* (1857). Nele, quando Emma Bovary se regozija das traições conjugais que cometera, é pela junção de sua voz à voz do narrador que isso se manifesta. Moretti — quando trata do célebre julgamento de Gustave Flaubert, acusado de escrever uma obra imoral, na qual, além de haver a exposição de um adultério por parte da protagonista, em nenhum momento encontra-se uma condenação de tal ato pelo narrador — afirma: “*Madame Bovary* é a consumação lógica daquele processo que subtraiu a literatura europeia às suas antigas funções didáticas: o narrador que tudo sabe e tudo julga sai de cena, substituído justamente por doses maciças de estilo indireto livre”³⁸.

Moretti busca entender qual o motivo da ascensão deste método no quadro das possibilidades de representação da sociedade burguesa e europeia do século XIX, e, inicialmente, expõe duas posições sobre o assunto: para alguns, o indireto livre seria um “tipo de ruptura política que põe o romance europeu em conflito com a cultura dominante; para Jauss, por exemplo, ele “obriga o leitor [...] a uma intrigante incerteza de juízo [...] e revolve um problema de moral pública [como julgar o adultério] que já parecia resolvido”³⁹. Outros afirmam ser uma espécie de *master-voice* do narrador, um panóptico foucaultiano tornado estilo narrativo que possibilita “limitar, cancelar,

³⁶ Apud SCHEFFEL, M. Narrative Modernität: Schnitzler als Erzähler. In: JÜRGENSEN, C; LUKAS, W.; SCHEFFEL, M. *Schnitzler – Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: JB Metzler, 2014, p. 303, tradução nossa.

³⁷ Apud KIESEL, H.; WIELE, J. Verinnerung des Erzählens (1900). In: MARTINEZ, M. *Handbuch Erzählliteratur*. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag, 2011, p. 260.

³⁸ MORETTI, op. cit., p. 31.

³⁹ *Ibid.*, p. 32.

aprovar ou subsumir todas as outras vozes”, sendo uma nova e sofisticada forma de controle⁴⁰.

Apesar de atrair-se mais pela segunda, Moretti afirma que nenhuma delas é completamente válida para o que acontece em *Madame Bovary*. O que se manifesta a partir da voz de Emma não é sua individualidade, mas aquilo que ela leu nos romances românticos, uma espécie de senso comum ou mito coletivo, contra o qual a voz do narrador já não conseguiria efetuar nenhuma crítica. Ou seja, pelo estilo indireto livre, narrador e personagem

perdem suas vozes distintas e são suplantados um pouco em toda parte pelo tom abstrato e sempre igual da ideologia corrente. O timbre emotivo, o léxico, a forma da frase — todos os elementos aos quais a crítica recorre para separar o lado subjetivo e o objetivo do indireto livre — agora amalgamaram-se na voz única, deveras impessoal e objetiva, da *idée reçue*.⁴¹

Esta falta de posicionamento do narrador se daria, então, pela homogeneização da ideologia burguesa no século XIX, em boa parte da Europa, que teria se tornado completamente dominante. No entanto, o uso que encontramos em *SPIEL* deste estilo não pode dever-se a tal fenômeno. Como já dissemos, o mundo em que Schnitzler vive, em 1926, não se compõe mais das mesmas forças políticas que constituíram o continente na época de Flaubert, se é que já exerceram tal força, em algum momento, no contexto austro-húngaro. O narrador de Schnitzler, mesmo nas narrativas anteriores à Primeira Guerra Mundial, está imbuído de uma visão de mundo que carrega as marcas da falência do ideário liberal burguês, porém as características locais do Império Austro-Húngaro lhe marcarão de forma distinta, possibilitando-o criar juízos mais complexos acerca da moral burguesa e da decadência da aristocracia local.

Vozes internas

Antes de prosseguirmos nesta direção, para auxiliar na busca destas respostas, precisamos recuar um pouco e observar que, além do que foi evidenciado por Moretti sobre esta questão, a maneira como o discurso indireto livre difundiu-se na Europa também possui uma inequívoca relação com o avanço da psicologia e da psicanálise modernas e com o sentimento de existência de uma vida psíquica⁴². Esta técnica

⁴⁰ Ibid., p. 33.

⁴¹ Ibid., p. 32.

⁴² NEUSE, W. “Erlebte Rede” und “Innerer Monolog” in Den Erzählenden Schriften Arthur Schnitzlers. *PMLA*, vol. 49, n. 1 mar., 1934, p. 328.

ofereceu aos autores interessados nos fenômenos da interioridade a possibilidade de mostrar, de forma muito versátil, o funcionamento de forças internas às personagens, em seus movimentos de idas e vindas, tentando reproduzir a ideia que começava a se esboçar acerca do funcionamento da subjetividade.

Arthur Schnitzler é um dos expoentes na produção deste tipo de narrativa⁴³ e utilizou-se de maneira sofisticada do discurso indireto livre, combinando-o, como já dissemos, com outras estruturas narrativas. Em *SPIEL*, os pensamentos e sentimentos de Kasda são trazidos à tona pela combinação desta técnica com o **monólogo interior**. No entanto, nesta obra, encontraremos uma variedade diferente deste recurso daquela utilizada em *LG* e *Fräulein Else*, nas quais observamos uma fala em primeira pessoa, que se origina na mente da personagem, e é a única presente, não havendo nenhuma outra instância narradora.

O monólogo interior que aparece em *SPIEL*, em algumas passagens, mostra-se, na prática, como uma variação do discurso indireto livre, que surge ora quando se deseja representar um estado maior de confusão mental do protagonista, ora quando o narrador busca mostrar camadas mais profundas da *psique* de Kasda. Mostraremos aqui um exemplo do primeiro caso:

Wortlos deckte der Konsul sein Blatt auf. Neun. Niemand sprach die Zahl aus, doch sie klang geisterhaft durch den Raum. Willi fühlte eine seltsame Feuchtigkeit auf der Stirne. Donnerwetter, ging das geschwind! Immerhin, er hatte noch tausend Gulden vor sich liegen, sogar etwas darüber. Er wollte nicht zählen, das brachte vielleicht Unglück. Um wieviel reicher war er immer noch als heute mittag da er aus dem Zug gestiegen war. Heute mittag – Und es zwang ihn doch nichts, auf einmal die ganzen tausend Gulden aufs Spiel zu setzen! Man konnte ja wieder mit hundert oder zweihundert anfangen. System Flegmann. Nur leider war so wenig Zeit mehr, kaum zwanzig Minuten. Schweigen ringsum.⁴⁴

Notamos uma troca brusca entre a voz do narrador e a da personagem sem nenhum aviso do primeiro, porém, diferentemente do discurso indireto livre, que já discutimos, temos um grau maior de desconexão no conteúdo apresentado pela mente

⁴³ Veremos adiante a forma como Schnitzler se enquadra no âmbito das chamadas narrativas psicológicas.

⁴⁴ SCHNITZLER, A. Spiel im Morgengrauen. In: *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer, 1961, p. 529. Tradução: “Sem dizer palavra, o cônsul mostrou suas cartas. Nove. Ninguém falou o número, mas ele soou fantasmagórico através do recinto. Willi sentiu uma umidade estranha na testa. Raios e trovões, aquilo ia rápido! Pelo menos ainda tinha mil florins deitados à sua frente, inclusive alguns trocados a mais. Ele não quis contá-los, talvez desse azar. Oh, mas ele ainda estava bem mais rico do que à tarde... E nada o obrigava a apostar de uma só vez todos os mil florins! Poderia voltar ao jogo começando com cem, talvez, talvez duzentos... O sistema Flegmann. Mas lamentavelmente havia pouco tempo, pouco mais de vinte minutos. Em volta, silêncio.” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 61.

do protagonista. São colocadas, de forma ligeira, ideias que se justapõem, frutos de uma mente desesperada, o que é reforçado pelos pontos de exclamação e períodos curtos, sem mediação de conectivos lógicos. O conteúdo mental que se busca representar neste trecho situa-se no limiar da articulação linguística. Segundo Robert Humphrey, em seu livro *O fluxo da consciência*, trata-se de um monólogo interior indireto, cuja principal definição seria “um autor onisciente [que] apresenta material não-articulado diretamente da psique”⁴⁵. No exemplo a seguir, esta desarticulação mostra-se ainda mais clara, já que se busca representar justamente uma fase de transição entre a consciência e a inconsciência:

Als Joseph die Tür hinter sich schloß, streckte sich Willi wieder hin, und die Augen fielen ihm zu. Karo-Aß – Treff-Sieben – Herz-König – Karo-Acht – Pik-Neun – Pik-Zehn – Herz-Dame – verdammte Kanaille, dachte Willi. Denn die Herzdame war eigentlich das Fräulein Keßner. Wär' ich nicht bei dem Tisch stehn geblieben, so wär' das ganze Malheur nicht passiert. Treff-Neun – Pik-Sechs – Pik-Fünf – Pik-König – Herz-König – Treff-König – Nehmen Sie's nicht leicht, Herr Leutnant. – Hol' ihn der Teufel, das Geld kriegt er, aber dann schick' ich ihm zwei Herren – geht ja nicht – er ist ja nicht einmal satisfaktionsfähig – Herz-König – Pik-Bub – Karo-Dame – Karo-Neun – Pik-Aß – so tanzten sie vorüber, Karo-Aß, Herz-Aß . . . sinnlos, unaufhaltsam, daß ihn die Augen unter den Lidern schmerzten. Es gab gewiß auf der ganzen Welt nicht so viele Kartenspiele, als vor ihm in dieser Stunde vorüberrasteten.⁴⁶

Esta cena acontece no nono capítulo, quando Kasda chega na caserna de Alßer, após a atribulada noite em que o jogo de bacará ajudara a selar seu destino. Sua mente ainda está inquieta e, a partir do momento em que o protagonista se deita e fecha os olhos, elementos começam a surgir, sem que haja uma ruptura clara entre a voz do narrador e os pensamentos de Kasda. As cartas do baralho passam a intercalar-se no fluxo do texto, separadas por um travessão. Este sinal é usado por Schnitzler quando há uma alternância desarticulada entre elementos surgidos na mente da personagem; por assim dizer, marca saltos. Ele passa, então, a associar estas cartas a pessoas que

⁴⁵ HUMPHREY, R. *O fluxo da consciência*. Recife: McGRAW-HILL DO BRASIL, 1976, p. 72.

⁴⁶ SCHNITZLER, A. Spiel im Morgengrauen. In: *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer, 1961, p. 545. Tradução: “Quando Joseph fechou a porta atrás de si, Willi voltou a se esticar sobre a cama e seus olhos fecharam. Ás de ouros... sete de paus... rei de copas... oito de ouros... nove de espadas... dez de espadas... dama de copas... “Maldito canalha”, pensou Willi. Pois a dama de copas, coração vermelho na verdade, era a senhorita Keßner. Se eu não tivesse parado junto à mesa dela, toda essa desgraça não teria acontecido. Nove de paus... seis de espadas... cinco de espadas... rei de espadas... rei de copas... rei de paus... Não faça pouco do caso, senhor tenente... Que o diabo o carregue, o dinheiro ele receberá, mas aí mando dois senhores até ele... Ah, mas não é possível... Ele nem sequer tem o direito legal de tomar satisfações... Rei de copas... nove de ouros... ás de espadas... Assim elas dançavam em volta dele, ás de ouros... insensatas, irresistíveis a ponto de fazer seus olhos doerem sob as pálpebras. No mundo inteiro com certeza não havia tantos jogos de cartas quanto os que naquela hora faziam alto em volta dele.” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 87.

atravessaram seu dia e influenciaram sua fortuna: a dama de copas à senhorita Keßner, a quem acusa de influenciar no seu atraso e consequente perda do trem; rei de paus ao cônsul Schnabel, contra quem manifesta uma repentina fúria.

A associação livre de imagens e ideias é um elemento comum nas narrativas em que se busca representar processos profundos que atuam em camadas anteriores à consciência. Tal procedimento é adotado por Schnitzler em suas narrativas tardias, depois de entrar em contato com algumas discussões acerca da psique, desenvolvidas por estudiosos da área. O período entre a vigília e o sono é uma zona muito cara aos que se interessam pelos processos mentais, pois ali se registraria um momento oportuno para a emersão de fragmentos advindos de uma região diferente da consciente. Em *Vocabulário da psicanálise* de Laplanche e Pontalis, encontramos a seguinte relação estabelecida entre o inconsciente e o sonho:

Sabe-se que o sonho foi para Freud o caminho por excelência da descoberta do inconsciente. Os mecanismos (deslocamento, condensação, simbolismo) evidenciados no sonho em *A interpretação de sonhos* (*Die Traumdeutung*, 1900) e constitutivos do *processo primário* são reencontrados em outras formações do inconsciente (atos falhos, lapsos, etc.) [...].⁴⁷

Para Freud, então, o sonho, por meio de seus mecanismos formativos, daria acesso ao mundo da inconsciência, ajudando, desta forma, a pesquisa que resultaria na sua formulação sobre o aparelho psíquico. A importância do fenômeno onírico foi reafirmada por diversos teóricos e escritores sob este mesmo âmbito e, na obra de Schnitzler, encontramos também esta valorização. No entanto, para o escritor, o inconsciente não é algo que possa ser acessado, como defende a teoria freudiana e de outros psicanalistas.

O escritor defende que o inconsciente não começa assim que alguém acredita ou às vezes finge acreditar por razões de conveniência (um erro do qual os psicanalistas nem sempre escapam)⁴⁸. Ao passo que se interessa pela representação de uma *Zwischenland*, ou seja, uma zona intermediária entre o consciente, o semiconsciente e o inconsciente. Schnitzler dá à arte e à possibilidade de fabulação do poeta o bisturi que fará o corte entre estas áreas, estando suas verdadeiras delimitações pouco acessíveis de maneira factual, científica, positiva. Constitui-se, a partir disso, a combinação entre a

⁴⁷ LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 236.

⁴⁸ Cf. SCHEFFEL, M. Narrative Modernität: Schnitzler als Erzähler. In: JÜRGENSEN, C; LUKAS, W.; SCHEFFEL, M. *Schnitzler – Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: JB Metzler, 2014, p. 299.

arte narrativa e a visão científica do autor, que em um só gesto cria esta zona de indistinção e a faz falar. A palavra torna-se a origem e o veículo pelo qual acessamos esta estrutura da vida, na qual é-nos permitido vislumbrar a fundo a alma das personagens representadas em suas obras. Buscaremos, agora, entender como o autor produz tal efeito, qual o papel que esta técnica desempenha no todo de sua obra e como ela se desenvolve em *SPIEL*.

Capítulo 2

Uma linguagem para o silêncio da psique

Uma das grandes contribuições de Schnitzler para a narrativa moderna do século XX é a transposição para a linguagem narrativa dos fenômenos internos à psique humana, em uma espécie de mimetismo-psicológico. Ele descobre, juntamente com a psicanálise nascente, por meio de suas técnicas, principalmente a do monólogo interior, o poder do discurso e da fala, como fontes reveladoras de conflitos invisíveis ao próprio indivíduo, a partir da expressão de conteúdos mentais irrefletidos ou não observados⁴⁹. Para Craig Morris, o autor e médico vienense constrói uma linguagem para o silêncio da psique⁵⁰; e, para isso, precisa fazer com que os pensamentos de suas personagens apareçam para o leitor, de forma a demonstrar a inconstância e as contradições ali presentes, sem que haja uma perda das unidades do sujeito e, conseqüentemente, da narrativa.

Já citada anteriormente, *LG*, publicada em 1900, é onde observamos, pela primeira vez em língua alemã, o uso do monólogo interior direto, ou seja, os pensamentos do protagonista aparecem em um discurso ordenado, em primeira pessoa, no tempo presente, tal como uma voz interior, que surge sem a mediação de uma instância narradora. Temos, então, em *LG*, a partir das ideias que aparecem, combinando-se, associando-se e, muitas vezes, negando umas às outras, a emersão, diante do leitor, de algo que está subentendido, revelando a verdadeira índole da personagem. Schnitzler inspirou-se no romance *Les Lauriers sont coupés* (1888), de Édouard Dujardin, que foi lido pelo austríaco em 1898, dois anos antes de lançar *LG*. Ele relata, em uma carta ao crítico dinamarquês Georg Brandes, que Dujardin “não encontrou o conteúdo adequado para a forma que empregou”⁵¹, mas que seria esta, em todos aspectos, inovadora e alvissareira para a literatura.

O escritor francês buscou elaborar conceitualmente o que fizera em seu romance, defendendo que a prática do monólogo interior estaria baseada na

fala de um personagem em uma cena com a finalidade de introduzir-nos diretamente na vida interior desse personagem, sem intervenção do autor por explicações ou comentários; [...] difere do

⁴⁹ RENNER, U. Lieutenant Gustl (1900). In: JÜRGENSEN, C; LUKAS, W.; SCHEFFEL, M. *Schnitzler – Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: JB Metzler, 2014, p. 189.

⁵⁰ Apud *ibid.*, p. 189.

⁵¹ Apud BACKES, M. Posfácio. In: *O tenente Gustl*. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 75.

monólogo tradicional no sentido de: ser, quanto ao tema, uma expressão do pensamento mais íntimo situado mais próximo ao inconsciente; ser, quanto à forma, produzido em frases diretas, reduzidas ao mínimo da sintaxe; e, assim, corresponder, essencialmente, à concepção que hoje fazemos da poesia.⁵²

Humphrey discorda desta colocação, chamando atenção, principalmente, para o trecho no qual Dujardin indica que pelo monólogo interior haveria de se expressar “o pensamento mais íntimo situado próximo ao inconsciente”, pois, para o teórico, esta técnica pode representar processos presentes em qualquer nível de controle consciente, desde que seja antes da fala deliberada e articulada⁵³. A forma como Schnitzler a utiliza em *LG* corrobora a visão de Humphrey, pois nos deparamos com conteúdos que pertencem a camadas diferentes da consciência, de enunciados mais articulados até livres associações de ideias que caberiam a registros mais profundos do aparelho psíquico.

O monólogo interior construído por Schnitzler em *LG* coincide com o que ele chamou posteriormente de consciência intermediária (*Mittelbewusstsein*), uma estrutura a que todos têm acesso e que seria uma espécie de articulação entre o nível consciente (*Bewusstsein*) e o inconsciente (*Unterbewusstsein*) mediada pela linguagem. Para Ursula Renner, no pensamento de Gustl, a linguagem fala algo sem querer dizer nada; é um lugar onde as intenções são perdidas e as associações jogam seu jogo livre, onde a luxúria e os sentimentos abjetos dominam. “Trata-se de uma paisagem de enunciações: percepções, reações e valorações, de emoções, ideias, memórias, fantasias, argumentos, explicações, autoindulgência, desculpas, ataques etc”⁵⁴. Schnitzler relata como é comum que se ignore tal estrutura, a despeito de sua relevância, como conector entre a consciência e a inconsciência:

A consciência intermediária é muito pouco considerada de forma geral. É o campo mais amplo da alma e da vida espiritual; a partir daí, os elementos ascendem inconscientemente ao consciente ou afundam-se no inconsciente. A consciência intermediária está continuamente disponível. Sua plenitude e reatividade são de importância fundamental.⁵⁵

⁵² Apud HUMPHREY, op. cit., p. 22.

⁵³ Ibid., p. 22.

⁵⁴ Cf. RENNER, op. cit., p. 189.

⁵⁵ SCHNITZLER apud TWERASER, F. Schnitzler's Turn to Prose Fiction: The Depiction of Consciousness in Selected Narratives. In: LORENZ, D. C. G. *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. New York: Camden House, 2003, p. 152, tradução nossa.

Para Schnitzler, além disso, é nesta instância da psique que entram em ação as forças sociais que moldam a personalidade de suas personagens. Trata-se geralmente dos códigos impostos pelas instituições que vigoram no universo social dos indivíduos, norteando os julgamentos, gerando embates entre os protagonistas e o mundo ou, até mesmo, construindo crises internas que nos são expostas por meio da contraditoriedade das ideias apresentadas pelas personagens principais durante as histórias. Estas crises se dão na maioria das vezes devido à lealdade com que as personagens acatam estas normas, que podem ser desde o patriarcalismo até o código militar, ou ambos, como nos casos de Gustl e Kasda.

A técnica do monólogo interior direto foi usada de forma restrita por Schnitzler, aparecendo de forma exclusiva apenas em *LG* e *Fräulein Else* (1924). No decorrer de sua produção, o que vemos predominantemente é a combinação de diversas técnicas como as observadas em *SPIEL*. No entanto, o efeito que o autor buscou atingir foi sempre o da construção narrativa desta consciência intermediária, na qual nos é dado ver o funcionamento da mente destas personagens e a sua inépcia ao tentar relacionar-se com o mundo ao redor, sendo incapazes de “contextualizar sua experiência dentro de um quadro mais amplo de atividade institucional ou profissional”⁵⁶.

Como dito, em Kasda, a lealdade ao código de conduta militar e a crença na superioridade dos membros desta instituição em relação aos civis são balizas que se expressam tanto em suas atitudes práticas quanto nos momentos de divagação. Vemos isso, quando, no início do segundo capítulo, o tenente segue refletindo sobre a situação de Bogner, ora mostrando-se condescendente com o colega quanto ao desvio efetuado no caixa da usina: “der ja durch die unglückseligen äußeren Verhältnisse gewissermaßen entschuldbar war”⁵⁷; ora criticando-o quando pensava nos motivos que o levaram para fora do exército:

Ein Offizier mußte doch am Ende wissen, bis wohin er gehen durfte. Er selbst zum Beispiel war vor drei Wochen, als ihn das Unglück beständig verfolgte, einfach vom Kartentisch aufgestanden, obwohl der Konsul Schnabel ihm in der liebenswürdigsten Weise seine Börse zur Verfügung gestellt hatte.⁵⁸

⁵⁶ Ibid., p. 152, tradução nossa.

⁵⁷ SCHNITZLER, A. Spiel im Morgengrauen. In: *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer, 1961, p. 512. Tradução: “coisa que de certo era desculpável por conta das infelizes relações externas.” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 29.

⁵⁸ SCHNITZLER, A. Spiel im Morgengrauen. In: *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer, 1961, p. 513. Tradução: “Um oficial tinha de saber no fim das contas, até onde lhe é permitido ir. Ele mesmo, por exemplo, havia se limitado a levantar-se da mesa de carteados três semanas antes, ao ver que o azar o perseguia sem trégua, ainda que o cônsul Schnabel tivesse posto sua

O pensamento do protagonista emerge na passagem destacada por meio do narrador, em um discurso indireto livre e, tal como já dissemos anteriormente, percebemos ali o modo de se expressar próprio do tenente, em uma mistura de vozes praticamente indistinguível. E o que vemos é a opinião de alguém inconscientemente leal a um código de conduta, tal como em *Madame Bovary* expressavam-se os romances românticos que lia.

Para o tenente, seria escusável o comportamento de Bogner quanto ao desfalque que efetuara no caixa da usina (postura que, assim como tantas outras, irá mudar em dado momento da novela), mas não a sua falta de controle à mesa de jogo enquanto militar. Para Willi, a conduta de um membro do exército deve estar presente em todos os atos de um oficial, não apenas nos momentos em que esteja efetuando alguma atividade relativa à instituição. Sobre isso, Felix Tweraser afirma que

Schnitzler era um crítico consistente da influência que os valores marciais tinham em muitos aspectos das relações sociais na Áustria. Tal crítica emerge com mais força no nível micro da patologia individual, pois é aí que a linguagem institucional e as tradições recebidas são processadas. É o indivíduo que recebe e transporta valores marciais.⁵⁹

A crítica a uma entidade, então, é projetada nos conflitos internos de um de seus membros. A realidade observável e objetiva das relações sociais deixa de ser o palco principal de uma narrativa que busca questionar o funcionamento das interações humanas, havendo, então, um desdobramento para a interioridade das personagens, local onde passa a se explicitar os efeitos nocivos dos códigos impostos em suas manifestações mais comezinhas e cotidianas.

***Verinnerung* ou a interiorização do mundo**

Este conjunto de práticas narrativas, que nos aproxima dos processos mentais de determinadas personagens, ajusta-se à busca, que alguns autores empreenderam na virada dos séculos XIX para o XX, por uma nova forma de entender o homem e suas atitudes, que partisse deste novo *locus* que emergia em importância científica, filosófica

própria bolsa a seu inteiro dispor de um modo assaz amável.” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 29.

⁵⁹ TWERASER, op. cit., p. 167, tradução nossa.

e artística: a interioridade do homem. Este movimento é caracterizado muitas vezes como *Verinnerung*, etiqueta sob a qual, costumeiramente, classifica-se a obra de Arthur Schnitzler⁶⁰.

Tratar-se-ia de um deslocamento do olhar naturalista, que prevalecera nas narrativas durante a segunda metade do século XIX, e que buscava explicar de maneira científica a realidade externa e sensível, assim como os comportamentos humanos, pelo entendimento existente das forças sociais e biológicas. Esta visão racional e positivista sobre a realidade, que está diretamente implicada no modo burguês liberal de se interpretar o mundo, que começa a sofrer fissuras e desgastar-se devido a uma crise intrínseca ao modo de vida desta classe que predominava por quase toda a Europa. As possibilidades de representação realistas e objetivas começam a encarar suas limitações diante deste quadro de desconfiança.

Theodor W. Adorno, em seu ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, de 1954, resume este processo que leva à inviabilização do narrador típico do século XIX, aquele do romance realista. A atitude objetiva passa a ser substituída por outras que colocam em questão a possibilidade de se narrar algo como antes era feito. Uma das práticas que nasce deste fenômeno é o monólogo interior, no qual “o mundo é puxado para esse espaço interior [...] e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada [...] como um pedaço do mundo interior, um momento do fluxo de consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva”⁶¹.

Deslocamentos semelhantes acontecem concomitantemente em outros gêneros literários, como no drama, onde vemos, em algumas obras, o palco tornar-se um espaço para a representação de conflitos psíquicos. Peter Szondi, ao analisar os processos de transformação pelos quais passou o drama clássico, mostra-nos autores, como Strindberg, que produziram peças em que se observa a subjetivação completa dos elementos teatrais no que foi chamado de “drama do eu”⁶². O que soa paradoxal, já que um dos elementos essenciais deste gênero na sua forma tradicional seria justamente o diálogo entre indivíduos. Em uma entrevista, o artista sueco questiona e responde: “Como se pode saber o que ocorre no cérebro dos outros...? Conhece-se só uma única vida, a própria...”⁶³. Este posicionamento revela uma impressão radical sobre o distanciamento que se dá na relação entre os indivíduos. Tal perspectiva, como dito por

⁶⁰ KIESEL; WIELE, op. cit., p. 260.

⁶¹ ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 59.

⁶² SZONDI, P. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 53.

⁶³ STRINDBERG apud ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 99.

Anatol Rosenfeld⁶⁴, negaria toda a possibilidade de se criar literatura ficcional. A solução formal que Strindberg adota é a reestruturação do drama que passa a basear-se não mais nas unidades tradicionais (ação, tempo e espaço), mas na da personagem principal, em torno do ego do herói. O foco narrativo ganha a ribalta.

Ainda segundo Rosenfeld, nestas peças, busca-se desvelar a “vida psíquica encoberta” do protagonista, porém não se trata mais da psicologia cartesiana dos séculos anteriores, que tornava as personagens transparentes até o íntimo. Nas palavras do crítico:

Os personagens de Racine e Voltaire conhecem-se até o fundo de sua alma, mesmo nos momentos de maior paixão [...]. Se no drama naturalista o “indivíduo clássico” se vê pressionado pelas forças externas do mundo-ambiente, no drama subjetivo, expressionista, a pressão vem de dentro, dos próprios abismos subconscientes que se afiguram anônimos e impessoais da mesma formas que aquelas.⁶⁵

O que se registra nestas obras está para além do local definido pela racionalidade e aberto aos olhos do espectador ou do leitor. A linguagem ficcional é utilizada nos dramas mobilizados pelo “eu”, não para jogar um feixe de luz sobre estes pontos menos observados da subjetividade, mas para mostrar o misterioso funcionamento das forças que movem as pessoas sem que elas se deem conta, forças que estão tão fora do controle dos sujeitos quanto aquelas que lhes são externas — uma alienação se expõe na cena.

Ao tratar das características do romance moderno, o crítico Stephen Kern comenta sobre como estas forças externas, que podemos atribuir às instituições que antes eram dadas como elementos basilares da vida — tais como casamento, família, respeitabilidade, justiça, riqueza, nação e religião — pelos artistas realistas, começaram a enfrentar o ceticismo, passando a ser entendidas, então, como construções artificiais que tendem a limitar, e não explicar a vida. A intenção dos artistas de buscar uma maior autenticidade analítica, um piso estável para a compreensão das coisas, passa a localizar nas estruturas “atemporais” da consciência o espaço onde se daria a verdade em suas obras⁶⁶.

Este jogo entre forças sociais externas e energias internas invisíveis à razão do protagonista, como já vimos, estão no cerne da obra de Schnitzler. A fidelidade aos códigos do casamento, do luto, das relações familiares, profissionais, patriarcais, e, no

⁶⁴ Ibid., p. 99.

⁶⁵ Ibid., p. 101.

⁶⁶ KERN, S. *The modernist novel: a critical introduction*. New York: Cambridge University Press, 2011.

caso de nosso estudo, militares é levada ao limite e posta a nu quando as personagens colocam-se em situações que as arrastam até mesmo à própria destruição.

Intermezzo: uma pequena digressão história

Claudio Magris, em sua obra sobre o mito habsbúrgico, quando analisa a peça *Libussa* (1872), de Grillparzer, comenta que “o cenário de grande parte da poesia austríaca será com frequência uma paisagem interior, um país da alma, no qual tudo sucede no íntimo, sem esvaziar-se na tumultuosa atividade do exterior”⁶⁷. Esta predisposição a observar e descrever os acontecimentos da vida, não pela ação externa às personagens mas a partir de sua interioridade, já aparece, de alguma forma, no ambiente cultural austro-húngaro antes mesmo que os sinais da dissolução daquele Estado surgissem no horizonte. Aqui, trata-se de uma negativa à ação propriamente dita, uma renúncia à atividade e o convite à contemplação tipicamente grillparzeriano. É claro que não podemos confundir esta negação da vida ativa, e seu latente convite ao estancamento do fluxo da história, com este novo local da interioridade, mas, ao mesmo tempo, não se pode negar que a Áustria-Hungria reunia em si alguns ingredientes históricos que contribuíram para o surgimento, em seu território, de muitas das ideias acerca da vida interior. Ali criou-se o ambiente para se sentir e debater o que Carl Schorske chamou de “homem-psicológico”⁶⁸.

Para entendermos como este processo se configura, faremos uma breve digressão sobre acontecimentos que contribuíram para o cenário político-social em que estavam imersos Schnitzler e seus contemporâneos, focando nas relações entre as forças burguesas e aristocráticas, tomando como referência as obras de Alan John Percivale Taylor, Carl Schorske, Hermann Broch e Jacques Le Rider.

O século XIX foi um período de enormes mudanças nas estruturas sociais de grande parte da Europa. O antigo regime e a rigidez hierárquica que o sustentava, baseada em direitos feudais, enfrentava um processo de deterioração que culminaria no seu fim em muitos países. A burguesia, apoiada em boa parte dos momentos pela classe trabalhadora, contra quem não tardaria a se voltar, aos poucos instalava-se no centro do poder político. A monarquia austríaca, antes mesmo da criação da dupla coroa, também enfrentou um processo parecido. Em março de 1848, uma aliança entre burgueses,

⁶⁷ MAGRIS, 1998, p. 195.

⁶⁸ SCHORSKE, C. *Viena fin-de-siècle*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

trabalhadores e estudantes vai às ruas de Viena protestar por mudanças sociais e por um regime mais democrático e liberal. Nota-se aqui a sobreposição destes desejos a outro que também fora uma bandeira em outras jornadas revolucionárias europeias: o nacionalismo. Sobre as causas disto, Hermann Broch comenta o seguinte:

ainda que os intelectuais e estudantes, que conduziram espiritualmente a revolução, se mostrassem multiplamente contra seus pais sobretudo católicos, ainda assim eram, como eles, em parte por interesses de classe, em parte por sentimentos românticos, enraizados na estrutura pátria, e sabiam, pelo menos tinham noção disso, que sem a coroa unificadora dos Habsburgo a cultura do Estado teria de entrar em decadência. Seu sonho era a liberdade austríaca, uma liberdade com a qual esperavam trazer nacionalidade em movimento de separação a uma nova unidade austríaca [...].⁶⁹

Nota-se, então, que já havia, entre os próprios revolucionários, uma tendência à manutenção de algumas estruturas políticas arcaicas que eram combatidas frontalmente em outros focos revolucionários contemporâneos. Existia um laço persistente entre a burguesia vienense alemã e a coroa que estava fundado em uma crença na força gravitacional dos Habsburgo, que seria a única capaz de evitar a dissolução completa daquele Estado.

Conflitos ocorreram entre a multidão e o exército austríaco, levando a uma veloz escalada de acontecimentos que culminou no recuo do governo, que não desejava antagonizar mais com os rebeldes. Como providências, para acalmar os ânimos, prometeu-se uma nova constituição e foi retirado do cargo o Chanceler Metternich, que arquitetara, desde o Congresso de Viena, em 1815, todo o movimento antirrevolucionário que se instalara no país e que mantivera a sociedade sob punho de ferro e um forte controle estatal de natureza conservadora, tentando mantê-la afastada dos ideais do iluminismo.

Apesar deste primeiro momento vitorioso, não tardou o contra-ataque da antiga ordem e, no final de outubro do mesmo ano, o exército real já havia retomado o controle sobre Viena e assassinado vários dos líderes liberais. As reivindicações de uma nova constituição progressista não foram acatadas, embora alguns elementos que haviam sido instituídos pelo movimento de março fossem mantidos, tais como o fim do vínculo medieval entre os camponeses e as terras dos nobres. Outras partes do Império foram afetadas pelos movimentos vienenses, fazendo com que nelas os sentimentos

⁶⁹ BROCH, H. A arte e seu des-estilo no final do século XIX. In: *Espírito e espírito de época: ensaios sobre a cultura da modernidade*. São Paulo: Benvirá, 2014, p. 180.

nacionalistas se tornassem cada vez mais acentuados, principalmente na Hungria e na Itália, locais que, ao começarem suas rebeliões, foram rapidamente derrotados pelas forças habsbúrgicas.

Depois do fervor inicial, pode-se dizer que a empreitada revolucionária em território austro-húngaro não se materializou em frutos práticos e imediatos. O entusiasmo com as causas progressistas não chegaram a contaminar definitivamente sequer os poetas proeminentes do reino. Alguns, inicialmente, até esboçaram cantos em louvor às lutas estudantis e à busca constitucionista, que no fundo não se baseavam sobre elementos solidamente políticos, mas figuravam aspectos superficiais e de apelo estetizante. No verão de 1848, já se percebia a sensibilidade conservadora e desejosa de ordem tomar definitivamente a todos. A preocupação em assegurar a unidade do Império era muito maior que qualquer carinho por pautas progressistas. O poeta Ferdinand Sauter, por exemplo, exortava os proletários à desmobilização, dizendo-lhes em um poema: “a liberdade não vos dá o pão”⁷⁰. Enquanto o já citado Grillparzer, em sua poesia *Der Gute Hirt* (1848), ironizava a fraqueza do governo que tal como um bom pastor, que não deseja contrariar suas ovelhas, as deixa debandar-se; e, sempre com respeitosa delicadeza, nunca se opõe ao lobo ladrão. Neste período, confirmava-se um elemento vital à criação artística do Império, já insinuada durante todo o século até ali, um apego ao sistema habsbúrgico e a tudo que ele trazia consigo, o que Claudio Magris chamou de “Mito”.

Com a vitória da contrarrevolução, a partir de 1849, instaura-se o que foi conhecido como período neoabsolutista, sob o poder de Franz Joseph, que tinha apenas 18 anos à época, sobrinho do até então imperador Franz I. Ele não era o herdeiro imediato do trono, mas acabou tornando-se rei por uma manobra do agora primeiro-ministro Felix, príncipe de Schwarzenberg. Segundo o mesmo, isto livraria o governo de cumprir as promessas feitas às alas liberais por Franz I e seu irmão, sucessor direto, Karl Franz von Österreich.

No período em que viveu, de 1849 até 1860, o sistema neoabsolutista restaurou a ordem anterior às revoltas. Trouxe novamente as forças de repressão, retirou a liberdade de imprensa, aboliu os tribunais de júri, aumentou a vigilância e o poder da igreja nas decisões educacionais. Tal empreitada centralizadora sucumbiu em menos de uma década, mas, novamente, não graças ao poder interno da burguesia liberal, e sim pelos movimentos da política externa. Em 1859, na guerra austro-italiana, foi imposta uma

⁷⁰ Apud MAGRIS, 1998, p. 161, tradução nossa.

derrota humilhante ao Império, que teve como consequência direta a perda de alguns territórios e, muito mais grave, da influência dos habsburgos sobre os assuntos italianos. Devido aos abalos causados por este fracasso, Franz Joseph resolve aceitar o clamor por reformas e, em 1860, inaugura-se uma fase de experimentação constitucional, na qual se criaram assembleias para discutir um texto que atendesse os desejos tanto dos centralistas alemães quanto dos federalistas representados, principalmente, pelos húngaros.

Até 1866, nenhum acordo ainda havia sido aceito pelas partes, quando uma nova intempérie externa abateu-se sobre o Império, a guerra austro-prussiana. A Prússia, movida pelo interesse de expandir sua influência sobre outros territórios alemães e reivindicar a unificação destes em torno da sua coroa, agiu, sob a tutela do Otto von Bismarck, para que uma discussão sobre territórios acabasse em um inevitável confronto armado. A vitória prussiana levou a mais uma humilhação do sistema político austríaco.

A consequência externa mais importante deste embate foi a perda da ascendência sobre os demais reinos alemães que viriam a se unificar, de fato, em torno da Prússia, em 1870. Já em seu interior, o principal efeito foi uma crise econômica que acelerou as negociações por uma nova carta constituinte, já que imperava a necessidade de reorganização da administração e da estrutura de poder do Império, mesmo que o custo fosse a diminuição da capacidade de intervenção em terras húngaras, o que acabou por manifestar-se na criação do Compromisso Austro-Húngaro de 1867, pelo qual se extinguiu o Império Austríaco para a fundação da Dupla Monarquia. A partir de então, as duas partes teriam autonomia e câmaras legislativas próprias, preservando-se como laço comum a monarquia, sua nobreza, o ministério da guerra e o das relações exteriores.

O Imperador Franz Joseph, então, formou um novo gabinete que foi chamado pela imprensa de “ministério burguês” e, como “prêmio” pelas concessões feitas aos húngaros, a burguesia liberal alemã, que sempre fora contra a descentralização do Império, teve a permissão do monarca para incorporar na constituição uma série de resoluções que eram de seu interesse, tais como o casamento civil; a educação secular obrigatória; igualdade de todos perante a lei; liberdade de imprensa, expressão e assembleia; e proteção ao interesse de várias nacionalidades, que teriam direito à proteção e cultivo de sua cultura e idioma, sendo que as línguas locais seriam garantidas nas escolas, administração e vida pública.

A burguesia liberal de Viena, formada por uma classe média predominantemente alemã, começava, finalmente, a participar politicamente do poder. Os anos anteriores, a partir de 1848, foram de paulatina ascensão desse grupo como agente político, consolidado durante o início da década de 1870. Ressalta-se que este processo não se deu pela força política interna da classe, mas em grande medida pelas repetidas derrotas que os elementos da antiga ordem vinham sofrendo nas relações exteriores. E é neste contexto que os artistas que compuseram o cenário da Viena *fin-de-siècle*, dentre eles Schnitzler, nasceram e se criaram. Um ambiente que no início despertava otimismo com os valores desta burguesia, que prometia a resolução dos problemas do Império, mas que também não se incomodava em mostrar-se grata ao imperador e à aristocracia pelo espaço que lhe cederam.

Recht und Macht (Direito e Poder)

Trata-se de um período no qual se pode observar os deslocamentos de poder entre monarquia, exército, nobreza e burguesia realizando-se materialmente no cotidiano vienense. E, possivelmente, o objeto no qual percebemos com maior concretude estes movimentos é a famosa *Ringstraße*. Este gigantesco plano de transformação urbanística não nomeia somente um aparelho viário no centro de Viena, mas oferece rótulo para toda uma época, já que reúne em si elementos que espelham aspectos políticos, sociais, culturais, urbanísticos, arquitetônicos e estéticos do período.

A possibilidade do surgimento de tal projeto, que era, em muitos âmbitos, ousado, deve-se ao atraso econômico e político do país. O grande vazio espacial existente tão próximo ao centro da cidade é fruto da derrubada tardia, comparando-se às demais grandes cidades da Europa, dos muros que cercavam a parte interna da cidade desde a Idade Média. Aquele terreno desocupado assim permaneceu durante vários anos devido ao exército, que ainda o via como necessário para a defesa da cidade, tanto de forças inimigas externas quanto das “hordas revolucionárias” após as jornadas de 1848. Aos poucos, o Imperador Joseph II passou a autorizar a utilização do local como área de recreação para a população. Quando se permitiu, enfim, a construção de edificações no local, os primeiros beneficiados ainda foram o clero, com a *Votivkirche*, e os militares, com a fundação de prédios estratégicos para a instituição, ou seja, membros antigos do poder austríaco. No entanto, a partir de 1860, a burguesia liberal recebe o direito de

ditar os rumos urbanísticos de Viena e passa a impor sua visão de mundo sobre as ruas e calçamentos da cidade.

Instituiu-se um projeto de reforma urbana tão ou mais ambicioso que o de Haussmann em Paris, que continha — além dos equipamentos úteis para cidade em franca expansão populacional, tais como hospitais, redes de esgoto e aquedutos — uma remodelação profunda desta área em torno do centro, que se abria para a realização dos ideais burgueses e a consolidação de seus símbolos em um terreno nobre. Schorske, em sua obra já canônica sobre a Viena *fin-de-siècle*, traz um capítulo sobre a Ringstraße no qual expõe esta inflexão de olhar:

Não foram palácios, casernas ou igrejas que dominaram a *Ring*, mas sim centros do governo constitucional e da alta cultura. A arte da construção, usada na antiga cidade para exprimir a grandeza aristocrática e a pompa eclesiástica, agora se tornava propriedade comum dos cidadãos, exprimindo aspectos vários do ideal cultural burguês [...].⁷¹

Há uma substituição dos símbolos do *Macht* imperial e das demais forças do antigo regime pelos do *Recht* burguês, tais como o parlamento e a universidade, antes relegados a regiões bem menos nobres da municipalidade. Porém, apesar de espelharem os valores da *pax liberalis* em sua substância, o mesmo não aconteceu nas escolhas arquitetônicas que os inspiraram. Schorske destaca esta questão da seguinte forma: “Na Áustria, como em outros lugares, a classe média triunfante foi peremptória em sua independência do passado, quanto ao direito à ciência. Mas sempre que lutou para expressar seus valores na arquitetura, ela retrocedeu à história.”⁷² Esta ausência de um traço estético próprio foi motivo de críticas quando, no final do século XIX e durante o início do XX, viu-se a falência da cultura liberal, no que foi chamado de *Ringstraßenstil*.

Como exemplo deste ecletismo arquitetônico, podemos destacar o bairro *Rathaus*, no qual temos o chamado quadrilátero *Recht e Kultur*. Os prédios ali erguidos representam o sistema de valores daquela classe média, ao mesmo tempo em que trazem na sua forma uma busca por sustentação histórica baseada em elementos do passado: o governo parlamentar no edifício do *Reichsrat* — em um estilo grego clássico, para denotar a nobreza e a referência à antiguidade daquele que seria o símbolo maior do poder político da burguesia; a autonomia municipal na *Rathaus* — em gótico maciço,

⁷¹ SCHORSKE, 1988, p. 50.

⁷² *Ibid.*, p. 54.

aludindo às origens da cidade como uma comuna medieval livre; a ciência, na universidade — de inspiração renascentista, para trazer à tona as bases racionalistas de sua cosmovisão; e a arte dramática no *Burgtheater* — no estilo barroco inicial, celebrando a primeira vez que o teatro uniu o clérigo, o cortesão e o plebeu num entusiasmo estético partilhado comum⁷³.

Esta ambiguidade percebida nas construções da *Ringstraße* é um traço representativo do comportamento burguês vienense e de seu modo de se estabelecer socialmente: por um lado, a afirmação de seus ideais e, por outro, uma busca por legitimação nos símbolos da velha aristocracia que, por sua vez, encontrava-se em franca decadência histórica. Do ponto de vista dos valores morais, a burguesia de Viena não era muito diferente do resto da Europa: “era convicta, virtuosa e repressora; em termos políticos, importava-se com império da lei, ao qual se submetiam os direitos individuais e a ordem social. Intelectualmente, defendia o domínio da mente sobre o corpo e um volterianismo atualizado: progresso social através da ciência, educação e trabalho duro”⁷⁴; no entanto, para mostrar-se merecedora de tal posição de poder, espelhava-se na classe que até então ali se manteve, a nobreza, encontrando, como meio de aproximação, as vias da arte. O *Burgtheater*, por exemplo, que foi concebido para ser um símbolo da expressão cultural burguesa, unia em seus espetáculos a velha aristocracia e a nova elite liberal, que podiam misturar-se num espaço em que suas diferenças de classe ficavam em segundo plano diante da cultura estética que partilhavam.

Adiciona-se, a esta falta de identidade histórica própria à burguesia⁷⁵, a incredulidade de parte da população em relação ao ideário liberal. Esta visão de mundo mal acaba de aportar-se no universo austro-húngaro e já começa a soçobrar em 1873, quando há um *crash* na bolsa de valores, gerado pela especulação e pela superprodução, que coloca em xeque as soluções burguesas para a economia⁷⁶. “A burguesia falha em

⁷³ Cf. *ibid.*, p. 155.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁵ Perry Anderson chama atenção para esta ausência de caracterização interna própria da burguesia que se distinguiria “da nobreza antes dela e da classe operária antes dela. Não obstante as importantes diferenças no interior de cada uma dessas classes contrastantes, a homogeneidade delas é estruturalmente maior: a aristocracia era tipicamente definida por um status legal que combinava títulos civis e privilégios jurídicos, ao passo que a classe operária é demarcada em peso pela condição do trabalho braçal. A burguesia como segmento social não possui nenhuma identidade interna que seja comparável”. Apud MORETTI, F. *O Burguês: entre a história e a literatura*. São Paulo: Três estrelas, 2014, p. 12.

⁷⁶ MEYER, I. *The Insider as Outsider: Representations of the Bourgeoisie in Fin-de-Siècle Vienna*. *Pacific Coast Philology*, v. 44, n. 1, p. 1-16, 2009.

criar uma civilização própria e dinâmica”⁷⁷ e o burguês, neste período, não chegaria, como dissemos ao tratar do discurso indireto livre, a estabelecer seus princípios como normas sociais inquestionáveis.

Este é o solo sobre o qual começa a se desenhar a crise final do mundo austro-húngaro. Um jogo entre as forças do antigo regime, que, apesar de já não ser a classe que dirige economicamente o Estado, mantém seu poder político, militar e de influência sobre a os demais setores; a burguesia com sua visão cientificista e moralista da vida, ainda que apoiada nas concepções estéticas da aristocracia; e as novas forças populares ascendentes, que se aproveitam da incredulidade no ideário liberal, tais como o partido social-cristão — com sua tendência fortemente antissemita, que se personificou no futuro prefeito da capital austríaca, Karl Lueger —, o trabalhista, e os nacionalistas eslavos.

No final do século XIX, os vetores confusos da vida social começam a mostrar-se na percepção de mundo das pessoas, fazendo manifestar um sentimento que aos poucos adensa-se e penetra pelas frestas do centro do poder habsbúrgico. Forças modernizadoras, da tecnologia e da ciência, contrastavam com os modos conservadores erigidos desde a contrarreforma e reforçados no período Biedermeier, principalmente no que diz respeito à ausência de ímpeto político transformador, que estimulava, em seu lugar, entre a população, o gozo simples da vida e os valores pacíficos e estéticos⁷⁸, caracterizando um povo que se sentia como hóspede sem responsabilidades em seu próprio país.

Hermann Broch, ao refletir sobre o período, constrói a imagem de um “apocalipse alegre”, no qual é possível encontrar, de um lado, a bonomia vienense — por causa da qual também chamou o período de “época de ouro do franguinho assado” — que espelha esta cultura do bem viver, da música, dos piqueniques, das valsas, dos bailes, tão ligada à capital vienense; e, de outro, um “vazio de valores”, devido a uma estrutura social “desprovida de substância”⁷⁹.

O poder da realza, que estava no centro daquele universo, mantinha uma legitimidade baseada em valores que já não se sustentavam mais por si, mas que garantiam minimamente, por meio de seu gigantismo burocrático, um Estado, mesmo que cheio de tensões internas. O imperador Franz Joseph disse certa vez a Theodore

⁷⁷ MAGRIS, 1998, p. 224.

⁷⁸ BROCH, H. *Espírito e espírito de época: ensaios sobre a cultura da modernidade*. São Paulo: Benvirá, 2014, p. 193.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 166-198.

Roosevelt, “você vê em mim o último monarca da velha escola”⁸⁰. Tal observação, sem dúvida, traz uma generosa dose de verdade, já que sua autoridade emanava de energias remanescentes do Antigo Regime. O monarca trazia em si a imagem de um passado grandioso, mas francamente em declínio⁸¹, e suas atitudes diante dos símbolos que expressassem alterações nos modos de vida e na paisagem demonstram o quanto o universo da Áustria-Hungria, em uma espécie de força de autopreservação, refratava os indícios de alteração histórica, como dito por Broch:

Cada inovação, por menor que fosse, cada invenção técnica, cada modernização da vida, quer fossem representadas pelo automóvel, que pelo banheiro ou elevadores, que eram proibidos nos castelos imperiais, tudo isso se transformava para ele em símbolo e sintoma daquelas forças que haviam levado a Áustria para a beira do abismo.⁸²

As últimas décadas do Império, que cessaria ao fim da Primeira Guerra, em 1918, serão o palco de uma morte já pressentida por todos: um mundo que está prestes a sucumbir, sem que haja outro pronto para nascer. A classe artística da época, filha da burguesia, encontra-se em uma encruzilhada histórica, pois não encontra mais apoio nas estruturas estéticas e morais do passado aristocrático e barroco; não acredita no ideário realista e naturalista oriundo de outros países onde a burguesia conseguiu estabelecer-se mais categoricamente; e enxerga com horror as energias populares ligadas aos partidos social-cristão, de trabalhadores e de nacionalistas eslavos — grupos que passaram a derrotar sistematicamente os liberais alemães nas eleições parlamentares a partir de 1890 — que para eles eram símbolo justamente da derrocada completa do mundo habsbúrgico.

No entanto, segundo Schorske, estes artistas, mesmo que desconfiados dos valores oriundos da burguesia e da aristocracia, não puderam se furtar da tradição que combinava elementos destas duas classes. Por um lado, os burgueses forneceram a visão moralista e científica, enquanto, de outro, tomava-se da nobreza a perspectiva elegante e sensual da vida que lhe era própria, aberta à sensibilidade dos estados psíquicos⁸³. Esta mistura será um dado importante para a constituição do período artístico que ficou conhecido sob o rótulo de “modernidade vienense”.

⁸⁰ TAYLOR, A. J. P. *The Habsburg Monarchy 1809-1918*. London: Hamish Hamilton, 1948, p. 9.

⁸¹ O seu retrato presente nas casas de muitos dos cidadãos daquele país é um fato frequentemente citado no romance *Radetzky*, de Joseph Roth, como uma metáfora de sua onipresença decadente. ROTH, J. *Marcha de Radetzky*. São Paulo: Ed. Madalena, 2014.

⁸² BROCH, 2014, p. 186.

⁸³ SCHORSKE, op. cit., p. 28.

Enquanto a arte burguesa, produzida em boa parte da Europa, dedicava-se ainda à busca de um tipo de representação naturalista, baseada em princípios racionais e determinada pela possibilidade de apreensão da realidade a partir de uma visão objetiva e científica, em Viena, ela tomava outros rumos. O “ego liberal”, entidade estável e absoluta, sobre a qual erguia-se o conhecimento elaborado pela burguesia, já se mostrava insuficiente, na capital do Império Austro-Húngaro — onde, possivelmente, até então, nunca instaurou-se plenamente como visão de mundo —, para aqueles que tentavam compreender os fenômenos da vida. Afinal, como confiar nas ferramentas morais, estéticas e técnicas determinadas por uma estrutura que não pode dar saídas reais aos problemas objetivos daquela sociedade?

A percepção da instabilidade deste “ego” manifesta-se em diversas áreas do conhecimento, sendo abordada, por exemplo, por Ernst Mach, físico e filósofo austríaco, influente para inúmeros intelectuais. Para ele, o mundo e o “eu” estariam reduzidos a um complexo de sensações analisáveis sob a forma de processos biofísicos elementares. Tratava-se de um neoempirismo, que romperia com a prevalência do sujeito romântico e iluminista. Mach instaura o conceito de “eu insalvável” (*Das unrettbare Ich*), como dito em sua obra “A análise das sensações”, de 1886⁸⁴.

Além desta influência local, o solo vienense tornou-se terreno fértil para a filosofia do alemão Friedrich Nietzsche, crítico da constituição desse “eu” clássico, que, para ele, não passaria de um engano produzido pela linguagem⁸⁵. Ele afirma, em “O crepúsculo dos Ídolos”: “E que diremos do eu! O eu chegou a ser uma lenda, uma ficção, um jogo de palavras: este já deixou de pensar, sentir e querer”⁸⁶. Para o estudioso Jacques Le Rider, a soma dos elementos encontrados nas ideias de Mach e Nietzsche foi incorporada ao pensamento da época em uma sugestão de que “quando as máscaras e as ilusões substancialistas da linguagem caem, descobre-se o vazio escancarado da subjetividade”⁸⁷.

⁸⁴ Cf. MACH, E. *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*. Jena: Fischer, 1886.

⁸⁵ Esta perspectiva é observada em diversos momentos de sua obra. Destacamos aqui os aforismos 17 e 19 da obra *Além do bem e do mal*, nos quais destaca respectivamente a relação do “eu” com a necessidade gramatical de um sujeito para o qual se atribui uma ação e a simplificação e identificação de vários processos que se sobrepõem em um só resultante. Cf. NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

⁸⁶ NIETZSCHE, F. *O crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Hemus, 2001, p. 36-37.

⁸⁷ LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993, p. 74. Tal pensamento acerca da relação entre linguagem e expressão do “eu” fundamenta uma das grandes obras do período, *Der Brief des Lord Chandos an Francis Bacon* (“Carta de Lord Chandos”), de Hugo von Hofmannsthal, publicada em 1902, na qual o autor, em uma carta ficcional, propõe a impossibilidade de representar qualquer coisa a partir da linguagem, desistindo, dessa forma, de produzir literatura.

E é justamente a busca por construir representações artísticas que se ergam a partir de um “eu insalvável” que leva à “interiorização do mundo”, sobre a qual tratamos anteriormente. A impossibilidade de uma figuração da vida a partir da relação clássica, que coloca o homem como sujeito e a realidade em seu entorno como objeto, torna-se inviável. O caminho encontrado por muitos artistas estava depositado na predisposição austro-húngara de verve aristocrática à investigação da “paisagem interior”, o que fez com que aos poucos passassem a dedicar-se a uma espécie de naturalismo psicológico. Foi o crítico e autor vienense Hermann Bahr quem formalizou esta nova forma de se observar os fenômenos da vida, que focaria agora, não apenas nos *états de choses* (ou estado de coisas), mas também nos *états d'âme* (ou estado de alma)⁸⁸. Esta “arte dos nervos” (*Nervenkunst*), que se concentra na representação de impressões sensoriais e processos de consciência, é observável no conjunto de artistas que ficou conhecido como “Jovem Viena”, cujos principais representantes são: Richard Beer-Hofmann, Felix Salten, Leopold Adrian, Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus, Peter Altenberg e Arthur Schnitzler.

⁸⁸ Apud KIESEL, H.; WIELE, J., op. cit., p. 260.

Capítulo 3

Entre a honra e a moral

Após entendermos, então, que a interiorização do mundo explorada por Schnitzler em suas obras é sintoma não só de uma crise genérica e difusa que acometera o indivíduo moderno, mas também de uma junção de fenômenos locais, ou seja, de relações construídas naquele país, naquela época, sob a força daqueles agentes sociais, políticos e econômicos, desenvolvidos em contato com uma tradição barroca própria, voltaremos à obra do vienense, agora observando como a sua perspectiva sobre esta “consciência intermediária” serve de elo formal entre toda sua obra. Ela está presente desde seus primeiros escritos até as que não chegaram a ser concluídas devido a sua morte em 1931.

A *Verinnerung* e as formas literárias surgidas com o intuito de representá-la cristalizaram-se nas mãos de Schnitzler como um palco para a exposição dos conflitos que interessavam ao autor. Era ampla sua gama de temas, embora fossem estes, em sua maioria, voltados a sua classe, de forma que seu nome tenha sido relacionado muitas vezes à burguesia, quase como um representante de seu conjunto de valores. Por exemplo, Peter Gay, famoso historiador, possui uma obra cujo título é *O século de Schnitzler*, para descrever o comportamento e os anseios desta classe de difícil definição.

Porém, o que se nota ao analisar suas obras é uma visada questionadora sobre este conjunto de valores. Não somente sobre sua falta de esteio na realidade empírica, mas como ele atuava de forma conflitante com as demais energias psíquicas dos membros da burguesia. Suas narrativas e peças não constituem um escrutínio moralista sobre as atitudes de suas personagens, mas um palco onde vemos suas contradições ao tentarem seguir determinados códigos sociais e falharem.

Isto se ilumina quando colocamos as formas narrativas adotadas pelo vienense sob o prisma da história das formas literárias do século XVIII e XIX. Uma pista interessante pode ser colhida no que foi dito por Ian Watt, ao elaborar conceitualmente o que seria o realismo formal, princípio estruturante do romance burguês. Para ele, tal procedimento se assemelha a uma exposição destinada ao tribunal de júri, ou seja, o conjunto de aspectos formais que constituem esta forma literária, e a tornam uma novidade, possui afinidades com o método de exposição feito àqueles que pretendem

tomar conhecimento de um fato, averiguá-lo, para, então, tomar parte de um determinado lado. O leitor e o jurado desejam “conhecer ‘todos os particulares’ de determinado caso — a época e o local da ocorrência —; ambos exigem informações sobre a identidade das partes envolvidas [...] e também esperam que testemunhas contem a história ‘com suas próprias palavras’”⁸⁹. A literatura romanesca ascende sob os auspícios da burguesia e atende aos seus anseios, fazendo com que suas expectativas morais diante do mundo sejam expressas pelas personagens e narradores e, quando não fossem devidamente atendidas, os leitores poderiam “julgá-los” e, logo, escarnecer sobre tal desadequação.

Como já dissemos sobre *Madame Bovary*, esse “romance realista” causou choque ao não fazer isso diretamente, deixando, de certa forma, os elementos formais que possibilitariam um julgamento claro, fora da obra. Na prosa produzida por Schnitzler, tal impossibilidade é levada além. Pensemos no quanto seria conveniente a um corpo de jurados ter acesso aos pensamentos de um réu, isto faria com que seu trabalho fosse facilitado de forma a quase tornar esse grupo de pessoas desnecessário. No entanto, a abertura produzida pelo autor para este novo espaço da interioridade, paradoxalmente, traz consigo personagens que já não podem ser consideradas culpadas. O palco construído por Schnitzler não expõe as atitudes corretas ou equivocadas de suas personagens, mas escancara, de fato, a insuficiência dos critérios de análise. Agora os eventuais réus já não são as pessoas, mas os próprios códigos pelos quais antes eram julgadas.

Se observarmos as obras de Schnitzler de forma panorâmica, notaremos que sua sensibilidade artística está voltada preponderantemente para as incongruências da vida burguesa. Porém, o mundo que se desestabiliza sob seus pés, como já dissemos, é constituído em sua maior parte por outro material, o aristocrático. Quando adotamos *SPIEL* e *LG* como balizas para entendermos as questões literárias relativas à percepção do autor diante das ruínas do mundo austro-húngaro, assumimos, tal como afirma Magris, que “o indivíduo da crise não é o burguês em declínio, mas o aristocrata, agredido pela destruição burguesa dos valores verticais e absolutos, pela supressão burguesa da transcendência barroca”⁹⁰.

Os conflitos que assistimos em seus trabalhos espelham a paisagem urbana da Viena *fin-de-siècle*, na qual notava-se a coexistência das antigas construções

⁸⁹ WATT, I. *A ascensão do romance*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010, p. 34.

⁹⁰ MAGRIS, op. cit., 2012, p. 87.

representantes do velho mundo e os edifícios de arquitetura moderna, como a de Adolf Loos, que sopravam no solo da cidade os ares inevitáveis do novo século. A tradição cultural do antigo Império tentava ainda resistir, agarrando-se aos velhos símbolos do Antigo Regime⁹¹, principalmente à figura centralizadora e paternal de Franz Joseph, no entanto, a cultura do mito habsbúrgico já se mostrava insuficiente em seu intento de conter os fluxos tempestuosos da história.

Os dramas e as narrativas de Schnitzler criam um campo privilegiado para a análise de como uma construção formal burguesa acolhe a matéria aristocrática decadente. A articulação entre a possibilidade de representação da interioridade de um sujeito e a força das instituições do Antigo Regime, que constroem suas atitudes, produzem nas obras do autor uma poderosa fonte de pesquisa para a compreensão da decadência do Império. Gustl, Kasda e os demais oficiais que povoam a literatura de Schnitzler compartilham e se beneficiam da visão aristocrática que organiza o mundo habsbúrgico, fazendo com que seus movimentos periclitantes se tornem uma metonímia da dissolução das estruturas simbólicas que moldam a vida naquele país.

Este parentesco, entre os modos aristocráticos e militares, está presente não só na maneira hierárquica pela qual compreendem a ordenação social, mas também no código de conduta que compartilham, construído em torno do conceito de **honra**. É ela que está por trás das atitudes de Kasda desde o momento em que acorda e pensa em negar a visita a Bogner, por conta do passado do ex-colega, até os momentos que antecedem sua morte. Trata-se, claro, de um termo com várias acepções e que ecoou não somente entre estes grupos que citamos, mas que encontrou solo fértil nas almas burguesas durante alguns séculos, devido à busca desta classe por legitimidade dentro do quadro social.

Schnitzler colocou o tema no centro de outras obras, como nos dramas *Das Märchen* (1893), *Liebelei* (1895), *Freiwild* (1896), *Zwischenspiel* (1905), *Das weite Land* (1911), *Fink und Fliederbusch* (1917); e nas narrativas *LG* (1900), *Das Tagebuch der Redegonda* (1911), *Der Mörder* (1911), *Casanovas Heimfahrt* (1918), *Fräulein Else* (1924), *SPIEL* (1927) e *Der Sekundant* (póstuma, 1932).

⁹¹ Broch comenta sobre a aversão do imperador a qualquer coisa que desse a impressão de avanço histórico: “Cada inovação, por menor que fosse, cada invenção técnica, cada modernização da vida, quer fossem representadas pelo automóvel, quer pelo banheiro ou pelos elevadores, que eram proibidos nos castelos imperiais, tudo isso se transformava para ele em símbolo e sintoma daquelas forças que haviam levado a Áustria para a beira do abismo [...]”. BROCH, op. cit., p. 186.

Em sua primeira peça, escrita em 1891 e encenada pela primeira vez em 1894, *Das Märchen: Schauspiel in drei Aufzügen*, estão colocados conflitos que envolvem a honra feminina e o comportamento casto que lhe era imprescindível. A história gira em torno do caso de amor entre a atriz Fanny Theren o escritor Fedor Denner. Por já ter vivido relações anteriores, seria esperado que os homens negassem envolver-se seriamente com ela, mas Fedor lhe garante não se preocupar com tais coisas, criticando o desprezo que se impõe contra estas mulheres, algo que ocultaria apenas a vaidade por parte dos homens. Porém, após ser confrontado por amigos, contradizendo o próprio discurso, o escritor passa a sofrer com o ciúme do passado da atriz, não suportando a situação e rompendo a relação, abandonando-a ao final do terceiro ato⁹².

Fedor representa o homem que se sente imbuído por um conjunto de valores novos, mas sucumbe diante da imagem que os outros farão dele. No conflito entre o amor e a vergonha, entre os sentimentos nobres e os mesquinhos, os últimos vencem — e isto será uma tônica nas obras de Schnitzler. O aspecto oscilante da personagem materializa uma época de transição, encenando a convivência e o conflito entre visões e práticas novas e antigas. O desejo de manter a relação, que parece ser para ele um sentimento legítimo, sucumbe diante do medo do que esta atitude produziria em sua reputação, ou seja, em sua honra.

A honra, como mediadora das relações sociais, possui um secular esteio nos estratos guerreiros da sociedade europeia, no entanto, seu significado durante os séculos não se manteve estável. George Fenwick Jones, ao fazer uma longa pesquisa filológica sobre este conceito em sua obra *Honor in german literature* — que utilizaremos para basear nosso panorama histórico sobre essa noção —, apresenta as mudanças semânticas pelas quais a palavra passou durante os séculos. Segundo ele, um leitor que se dê com termo *êre*, pertencente ao *Mittelhochdeutsch*, pode se sentir tentado a interpretá-lo como *Ehre* do alemão atual, porém, como descreve o autor, eles não são completamente intercambiáveis, sendo a mais antiga sinônimo de esplendor, glória, em parte o que surge do poder e da riqueza (posição dentro do sistema feudal), em parte o que surge da coragem e da bravura⁹³, ou seja, completamente livre de conotações éticas.

⁹² Schnitzler revisou o final de sua peça 2 vezes devido à recepção ruim que recebera. Na primeira versão, a atriz cai no palco diante do público após ser abandonada. Na última, feita em 1902, Fanny, quando é deixada, percebe que seu destino é ser atriz e vai para São Petersburgo após o convite para lá atuar. Estas mudanças, apesar de importantes para a conclusão da peça, não impactam a questão que estamos aqui debatendo. CATANI, Stephanie. “Das Märchen”. In: JÜRGENSEN, C; LUKAS, W.; SCHEFFEL, M. *Schnitzler – Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: JB Metzler, 2014, p. 59.

⁹³ JONES, G. F. *Honor in german literature*. University of North Carolina Press, 1959. Disponível em: www.jstor.org/stable/10.5149/9781469657608_jones. Acesso em: 23 jul. 2020, p. 4.

Tratava-se de algo, portanto, que fazia com que o seu possuidor fosse colocado em uma posição distinta em relação aos outros membros de uma comunidade. Por outro lado, atos que evidenciassem covardia e outras faltas seriam condenados com a vergonha coletiva.

Nos séculos seguintes, este conceito se alterou e a palavra passou a receber outras conotações devido, principalmente, à influência da cultura cristã para qual a honra como entendida pelos povos pagãos seria incompatível com os princípios de humildade pregados pela religião. Elementos como justiça e retidão tornaram-se parte do campo semântico do termo. O cristianismo, por sua vez, absorvera muito do pensamento estoico, que pregava uma boa conduta, baseada em quatro princípios formalizados por Platão: sabedoria prática, isto é, ordenar a vida a partir de princípios lógicos; a temperança, focada no autodomínio e na autorrestricção sobre os impulsos; justiça, tratando o outro segundo as suas atitudes certas ou erradas; e a coragem, não focada na violência guerreira, mas sim ao lidar com as dificuldades cotidianas com clareza e integridade. Estas regras seriam posteriormente incorporadas pelo catolicismo como as quatro virtudes cardinais.

Para esta nova visão trazida pelos cristãos, aquilo que era valorizado pelas culturas antigas dos teutões — fama, poder, riqueza — como prêmios pelas condutas corretas, torna-se mero obstáculo no caminho do verdadeiro objetivo das ações mundanas, a salvação eterna. Além disso, em contraste com a cultura da vergonha, passa-se a cultivar a da culpa, porém, não se trata aqui de um sentimento que indica constrição ou simples reconhecimento do erro, mas o medo de ser punido por suas atitudes após a morte.

Estas duas formas conflitantes de conduta, a pagã-aristocrática e a cristã-estoica, conviveram durante a Idade Média, concorrendo entre si, o que pode ser observado nas obras poéticas de muitos autores, nas quais era comum ver os cavaleiros protagonistas — após serem vitoriosos em guerra, conseguirem grande riqueza e poder e casar-se com belas mulheres — renunciarem a tudo, entrando para uma ordem religiosa pouco antes da morte, a fim de atingir a boa fortuna no além⁹⁴.

Quando a burguesia emerge como classe social e começa a reconhecer a si própria desta forma, não há uma aderência direta aos códigos da aristocracia, já que a ela não é dado o mesmo *status* gozado pelos que possuem títulos de nobreza. O que

⁹⁴ JONES, op. cit., p. 58.

ocorre, devido a inúmeros fatores⁹⁵, é a absorção com maior profundidade do código de ética cristão-estoico, ou seja, das premissas que ditam virtude e honestidade como exemplo de boa conduta. Suas atitudes serão baseadas na autoavaliação e na consciência do que seria bom ou ruim. Cada indivíduo traria dentro de si os mecanismos capazes de julgar o que seria uma ação justa. Sobre isso, o sociólogo Norbert Elias destaca que a diferenciação de códigos espelha uma diferente concepção sobre o mundo:

a comparação do código de honra dos estratos guerreiros com o código moral das classes médias deixa claro por que o primeiro está tão intimamente associado com uma estrutura de poder que assenta em rigorosa hierarquização das relações humanas, ao passo que o segundo, o código de moralidade da classe média, parece formular de maneira explícita a pretensão de ser universalmente válido e, assim, de maneira implícita, expressar o postulado da igualdade de todos os seres humanos.⁹⁶

No século XVIII, este cumprimento do dever baseado em uma lei moral universal começa a se desvincular da antiga origem cristã, passando a ser encarada como algo cuja fundamentação está atrelada à capacidade racional humana de julgar. Tal conceito cristalizou-se no imperativo categórico de Immanuel Kant no contexto do Iluminismo alemão e, para Jones, fora também definido pelas gerações de escritores que o sucederam sob o termo honra, mesmo que o filósofo nunca tenha usado esta palavra para se referir a ele⁹⁷.

Porém, Johann Gottlieb Fichte, importante filósofo pós-kantiano e dos primeiros ligados ao idealismo alemão, algum tempo depois, não teve dúvidas em usar a palavra honra para nomear este mapa moral pelo qual guiava suas atitudes:

Existe algo que significa mais para mim do que qualquer outra coisa e à qual eu subordino todo o resto, [...] pela qual eu sacrificaria, sem hesitar, todo o meu bem-estar, meu bom nome, minha vida, todo o bem-estar do universo, se com ela entrassem em conflito. A isto eu chamarei honra. De modo algum eu colocaria esta honra no julgamento que os outros fazem sobre minhas ações, mesmo que fosse o julgamento unânime dos meus contemporâneos e da

⁹⁵ Não é nosso intuito aqui explorar profundamente os motivos que promoveram esta aderência da burguesia, em sua aurora, ao código de conduta cristão. Contudo, é importante notar como a natureza desta ética, principalmente a protestante, ajudou no desenvolvimento dos primeiros séculos do capitalismo. Tal tema é explorado no canônico ensaio “Ética protestante e o espírito do capitalismo” do sociólogo Max Weber, onde encontramos as relações criadas entre profissão, vocação e dever e a justificativa do ganho financeiro e da conduta ascética. WEBER, M. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

⁹⁶ ELIAS, N. *Os alemães*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 97.

⁹⁷ JONES, op. cit., p. 152.

posteridade, mas a coloco no julgamento que eu mesmo posso formar sobre ela.⁹⁸

Fichte reforça o caráter interiorizado e individual, ou seja, completamente desvinculado das opiniões externas, disto a que nomeia honra. Devemos, no entanto, apontar que esta definição secularizada que então começava a circular não implicava a superação dos códigos aristocráticos, já que esta classe ainda continuava exercendo seu poder e influência na Europa, como vimos na situação do Império Austro-Húngaro, inclusive sobre a burguesia. Os códigos que exercem a mediação social dentro de um grupo, comunidade ou país refletem as lutas internas travadas entre os estratos sociais, portanto a permeabilidade maior de uma ou outra moral depende de quanto poder cada classe exerce:

estamos preocupados principalmente com o código de honra professado pelo elemento social culturalmente dominante em um determinado período, a casta que definiu o estilo e foi invejada e imitada pelos outros. Nos primeiros séculos, foi claramente a aristocracia militar que prevaleceu e mais tarde a burguesia; e durante a maior parte do período, encontramos uma dicotomia irreconciliável de códigos aristocráticos e monásticos.⁹⁹

Esta concorrência entre códigos é exemplificada pela permanência de alguns aspectos da “honra externa”, as relações baseadas na vergonha diante dos pares, entre os indivíduos pertencentes às classes médias, com a diferença de que esta não era mais medida somente pelos antigos valores, tais como poder, riqueza e orgulho, mas por conceitos como respeitabilidade, sobriedade, indústria, prudência e parcimônia. A burguesia também absorveu da antiga aristocracia a régua pela qual era medida a dignidade das mulheres, fazendo valer e, em muitas casos reforçando, a exigência por um comportamento casto, o que pode ser percebido na literatura burguesa criada nos anos finais do século XVIII e durante todo o XIX.

Importante destacar que o Império Austro-Húngaro foi herdeiro do Sacro Império Romano-Germânico, portanto de tradição católica, no qual, inclusive, a influência da arte barroca perdurou até o início do século XX em algumas obras. Na Prússia, e mais tarde na jovem Alemanha, vicejava a cultura protestante criada por Lutero e que se tornou, como estudado por Max Weber, solo fértil para o ascetismo burguês. A burguesia austríaca carregava ideias semelhantes às que circulavam na

⁹⁸ pud JONES, op. cit., p. 154.

⁹⁹ JONES, op. cit., p. 7.

vizinha do norte, mas a força da consciência católica prevaleceu graças à ascensão da nobreza sobre as outras classes. À parte essas diferenças, o histórico do conceito de honra é compartilhado entre ambas.

A honra na literatura de língua alemã

Antes de voltarmos às peças de Schnitzler, faremos uma breve parada para observar como este conflito entre os códigos ocorre já nas primeiras obras da burguesia ascendente alemã, pois ali estarão certos moldes e temas que serão retomados pelo escritor vienense em uma chave historicamente diferente. O primeiro drama alemão a debruçar-se de forma prioritária sobre a questão da honra não é uma tragédia, mas sim a comédia de Gotthold Ephraim Lessing, *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*, escrita entre 1763 e 1767, à qual dedicaremos algumas linhas, no quinto capítulo, devido a seus laços subterrâneos com *SPIEL*, que a tornam um elemento incontornável em nossa interpretação. Mas, agora, para auxiliar neste ponto de nossa análise, iremos nos deter em outra peça do mesmo autor, *Emilia Galotti* (1772).

Trata-se daquela que é considerada a primeira tragédia burguesa em língua alemã. Sendo importante lembrar que tal gênero destinava-se até então, tal como Aristóteles o descreveu em sua *Arte Poética*, a representar atitudes elevadas, cabíveis, então, a deuses, heróis e nobres, sobrando à comédia a possibilidade de dar vida a pessoas comuns. Para o filósofo, no entanto, estas características eram fruto de uma análise do *corpus* disponível, descrições seguidas de juízos críticos, mas, para os escritores e estudiosos que, à época do Renascimento, retomaram os estudos das obras clássicas, tornaram-se prescrições.

Esta forma de encarar a tragédia, assim como os demais elementos estruturais que lhe são próprios, fora seguida de maneira ardorosa pelos dramaturgos do classicismo francês como Racine, Corneille e Molière. Lessing, no entanto, imbuído dos paradigmas do iluminismo, apesar de ainda permanecer próximo do que pensava Aristóteles, acreditava que os franceses não haviam entendido por completo o objetivo da obra trágica: a produção do efeito catártico naqueles que a assistiam. Para ele, isso seria mais facilmente atingido se no palco houvesse personagens e problemas com os quais a plateia melhor se identificasse, ou seja, burgueses com problemas próprios a esta classe. Anatol Rosenfeld chama atenção para esta atitude e como por trás disso havia também uma intenção política:

Lessing combatia na tragédia clássica o absolutismo que nela se cristalizara numa forma dramática de perfeição extraordinária; forma, todavia, que com sua beleza equilibrada, com suas rígidas regras, com seu cerimonial solene e decoro da corte, com sua depuração e delicado requinte, seu esplendor e pompa que penetram até o âmago do verso e vocabulário selecionado, se destina a glorificar o mundo rarefeito dos reis e da aristocracia. Era impossível colocar burgueses dentro da estilização refinada da tragédia francesa¹⁰⁰.

O autor alemão, portanto, ao criticar o distanciamento das personagens nas peças francesas, algo que para os autores daquele país era necessário para garantir a pureza das sensações e, por consequência, a grandeza trágica, também colocava em questão o absolutismo político que nelas se legitimava.

Emilia Galotti retrata, justamente, os abusos da aristocracia em relação aos mais vulneráveis, uma história em que a firmeza moral e a vontade de manter-se digna, apesar dos assédios do poder e das tentações sensuais, supera a própria vontade de viver. Emília, apaixonada pelo noivo, Conde Appiani, é objeto de desejo do príncipe Hettore Gonzaga, que, não satisfeito com a impossibilidade de tê-la, pede a um secretário, Marinelli, que faça qualquer coisa para que sua vontade se concretize. O funcionário provoca a morte do noivo em uma emboscada e leva a jovem sequestrada para uma das casas do príncipe. Lá, para escapar da possibilidade de sucumbir às investidas de Hettore, ela pede ao pai que a mate.

A morte da protagonista a liberta das tiranias impostas por um mundo cuja ordem reguladora é arbitrária e perversa. O príncipe que agora a deseja, pouco antes dedicava seu amor a outra mulher, Orsina, além de ainda ter o compromisso de se casar futuramente com a princesa de Massa, região da Toscana. As relações do Antigo Regime somam-se aos abusos daqueles que detêm os títulos de nobreza e, por isso, podem fazer o que quiserem da vida dos que não possuem a mesma sorte de nascimento. Emília, neste ponto, aproxima-se muito do protagonista de *Die Leiden des jungen Werthers*, de Goethe, que fora publicado apenas dois anos depois, em 1774. Tanto ela quanto Werther buscam, com a morte, escapar das forças sociais que os oprimem. Ambos, como salientado por Georg Lukács, são materializações literárias de um tempo em que a intelectualidade alemã tentava reagir à estreiteza das relações semifeudais em que ainda se encontrava¹⁰¹.

A convivência problemática entre personagens burgueses e nobres é o pano de fundo tanto da obra quanto da vida dos espectadores contemporâneos à peça. No palco,

¹⁰⁰ ROSENFELD, op. cit., p. 64.

¹⁰¹ LUKÁCS, G. *Goethe y su época*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1968, p. 69-91.

travestidos em questões amorosas e familiares, estão os embates da vida política alemã. As moralidades burguesas e aristocráticas (nesse caso retratadas como imorais) chocam-se constituindo o conflito primordial da peça. Lukács, novamente, ajuda-nos sobre isso, pois conceitua muito bem como diferentes códigos de conduta em conflito transformam-se em matéria artística:

A dialética da moral e da ética é o arcaico fundamento de todo grande drama e até de toda grande poesia. Pois é o fundamento de todos os conflitos autênticos. Um conflito, efetivamente, nasce quando entram em contraposição vários mandamentos e proibições morais gerais [...] Estes choques constituem a questão central e insuprimível de toda vida social humana. Não apenas cada sociedade de classes produz espontaneamente vários mandamentos e proibições para as diferentes classes, tornando os conflitos elementos necessários da vida cotidiana; mas, além disso, a evolução de toda sociedade, uma vez superada a estrutura econômica de cada caso, começa a estabelecer novas relações entre os homens e produz a passagem de uma antiga moralidade para uma nova. Esses conflitos só podem ser realizados de forma combativa, através da posição histórico-social de alternativas na vida humana. [...] Mas o conflito só entra na fase aguda, quando os homens são colocados diante da alternativa entre dois sistemas morais concorrentes, eles precisam arbitrar uma decisão e são obrigados e prontos para obter dela todas as consequências.¹⁰²

As consequências assumidas por Emília no caso são extremas. O que observamos na trama é uma protagonista que deseja manter-se firme em relação ao código moral que defende e que se percebe impotente diante dos poderes que a afligem. O elemento catártico perseguido por Lessing assenta sobre a disposição inabalável da protagonista em lutar contra os arbítrios daqueles que a desejam controlar, optando ao fim pela saída mais drástica. Como também dito por Lukács, a protagonista encarna a morte estoica, que “é a escapatória desesperada de uma situação moralmente sem saída”¹⁰³, ou seja, última possibilidade de refúgio para aqueles que desejam preservar sua honra, aqui registrada pela acepção dada alguns parágrafos atrás por Fichte. O diálogo a seguir expõe o desespero da protagonista diante da possibilidade de se deixar levar pela própria juventude:

ODOARDO. Kind, es ist keine Haarnadel.
 EMILIA. So werde die Haarnadel zum Dolche!—Gleichviel.
 ODOARDO. Was? Dahin wäre es gekommen? Nicht doch; nicht doch!
 Besinne dich.—Auch du hast nur ein Leben zu verlieren.
 EMILIA. Und nur eine Unschuld!
 ODOARDO. Die über alle Gewalt erhaben ist.

¹⁰² Ibid., p. 32-33, tradução nossa.

¹⁰³ Ibid., p. 38.

EMILIA. Aber nicht über alle Verführung.—Gewalt! Gewalt! wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heißt, ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt.—Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter—und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Übungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten!—Der Religion! Und welcher Religion?—Nichts Schlimmers zu vermeiden, sprangen Tausende in die Fluten und sind Heilige!—Geben Sie mir, mein Vater, geben Sie mir diesen Dolch. (*EG*, V, 7)¹⁰⁴

Emília não se preocupa com sua reputação, mas sim em não se deixar corromper. Seu desespero não está no que as pessoas falarão dela, tampouco na possível vergonha, mas em perder-se de seus próprios princípios. Ela teme a sedução (*Verführung*) e não está totalmente segura de que conseguiria resistir, já que é jovem e possui “sangue quente”. A necessidade de controlar seus desejos vincula-se à já falada ascese cristã-estoica, que aqui é levada ao limite, o que a coloca como uma heroína do idealismo burguês.

Emilia Galotti inaugura uma tradição na literatura alemã, cujos elementos podem ser percebidos em várias outras obras daquele século e do seguinte. A honra e suas acepções contraditórias continuam sendo matéria farta para a sensibilidade de outros autores, entre eles F. Schiller. Sua pena produziu diversas peças nestes moldes, mas destacaremos uma que nos auxiliará também na compreensão das obras de Schnitzler do final do século XIX. Estamos falando de *Kabale und Liebe* (1783).

Ferdinand e Luise, os protagonistas da obra, são um casal que não pode ter seu amor vivido de forma plena, pois ele é filho do presidente do conselho, homem ambicioso que deseja casá-lo com uma nobre a fim de expandir sua influência e poder. Luise, filha de Miller — um simples músico da cidade, um burguês honesto e

¹⁰⁴ LESSING, G. E. *Emilia Galotti*. In: *Werke*. Vol: 2. Munique: Carl Hanser Verlag, 1970, p. 201. Tradução:

“ODOARDO. Filha, isso não é um grampo de cabelo.

EMÍLIA. Se é assim, o grampo de cabelo será punhal! Tanto faz.

ODOARDO. O quê? A coisa chegaria a esse ponto? Não, de jeito nenhum, não! Te acalmes! Tu também só tens uma vida a perder.

EMÍLIA. E só uma inocência.

ODOARDO. Que é superior a todo poder.

EMÍLIA. Mas não a toda sedução. Poder! Poder! Quem não pode desafiar o poder? O que tem o nome de poder não é nada: a sedução é o verdadeiro poder. Eu tenho sangue, meu pai; sangue tão jovem, tão quente, como o de qualquer uma. Também sou de carne e osso. Eu não respondo por nada. Não se pode esperar isso de mim. Conheço a casa dos Grimaldi. É a casa da alegria. Uma hora ali, sob os olhos da minha mãe, e se levantam de minha alma tantas turvações que os mais severos exercícios da religião mal poderiam apaziguar em semanas! A religião! E que religião!... Para evitar algo que não era pior, milhares correram ao mar e são santos! Dai-me meu pai, dai-me este punhal.” LESSING, G. *Emilia Galotti; Minna von Barnhelm ou a felicidade do soldado*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1999, p. 116.

preocupado com a honra dela e do resto da família —, torna-se, então, um problema para o presidente que, ajudado por Wurm — seu secretário, que também está apaixonado por Luise e a quem, portanto, também seria interessante a separação —, trama um esquema para que eles se afastem. A moça é obrigada a escrever uma carta declarando seu amor a outro homem, sob a ameaça de que seus pais sejam mantidos presos. Ela, vendo-se sem opção, faz o que pedem e, quando questionada pelo amado, mantém o que foi dito na carta, com medo das retaliações contra sua família. Ferdinand, consternado, envenena Luise e a si próprio, avisa-lhe que o fez, e a questiona novamente sobre o conteúdo da correspondência. Luise, agora sabendo que vai morrer e sentindo-se liberta da promessa, confessa a situação e declara a ele seu amor incondicional. Depois disso, os dois morrem.

É clara na obra de Schiller, assim como na de Lessing, a luta de um casal cujo amor é livre das convenções, contra as forças de um mundo dirigido pelo absolutismo, com seus casamentos arranjados, além do completo desprezo pelos que não possuem títulos de nobreza. A morte de ambos também seria uma resposta estoica ante a impotência, ou melhor, ante a impossibilidade dos indivíduos de se manifestarem na sua plenitude.

Além disso, é interessante pensar em como a decisão de dois adolescentes pela morte poderia levar uma plateia a refletir sobre o caráter equivocado das atitudes de adultos. Ou como jovens, dos quais se costuma retirar o peso de qualquer decisão devido a sua falta de experiência, poderiam ser veículo de um conflito trágico que despertasse no público a catarse intentada por este gênero literário? Sobre isso, Alexander Mathäs, em seu artigo “The End of Pathos and of Youthful Innocence: Schiller, Wedekind, and Schnitzler”¹⁰⁵, lembra-nos que Schiller, baseando-se na sua própria concepção de ingênuo e sentimental, imaginava que as crianças, pela pouca idade e conseqüente pouca exposição aos vícios da civilização, estavam mais próximas da natureza, portanto mais próximas de um conhecimento que não poderia ser acessado pelo público de forma direta. Em decorrência disso, os atos encenados no palco por estas personagens estariam carregados de um tipo de sabedoria elevada. Isto justificaria

¹⁰⁵ MATHÄS, A. The End of Pathos and of Youthful Innocence: Schiller, Wedekind, and Schnitzler. *Journal of Austrian Studies*, v. 46, n. 4, p. 1-22, 2013. Disponível em: www.jstor.org/stable/24048531. Acesso em: 22 jul. 2020.

a decisão dos protagonistas e fomentaria o elemento trágico e catártico por eles disparado.¹⁰⁶

O histórico da honra nas obras de Schnitzler

Voltemos, então, a Viena e a Schnitzler. Especificamente à peça *Das Märchen*, quando Fedor Denner abandona a atriz Fanny Theren, consternado pelo passado dela com outros homens. Como já vimos, o protagonista, mesmo esclarecido do caráter antiquado desta postura em relação ao comportamento feminino, não consegue suportar o peso que os olhos em seu entorno colocam sobre ele. Quando observamos os dois vetores contrários que agem sobre seu comportamento, conseguimos detectar os códigos morais conflitantes que movem a ação dramática: a honra externa, baseada na vergonha e de constituição aristocrática, e a interna, atualizada por princípios que não se relacionam mais com o passado estoico-cristão, mas que bebem de ideias novas, que entendem as mulheres como tendo direitos iguais aos homens. Como já notamos, a honra externa prevalece contra os novos códigos e a peça termina com a consciência de que forças retrógradas atuam de maneira poderosa sobre a época, coagindo novas possibilidades de relação.

Arthur Schnitzler, ao tratar sobre o tema da honra, coloca no palco os conflitos morais ocultos sob este termo. Em alguns casos, como em *Das Märchen*, são elementos novos que buscam ganhar espaço e respirar na atmosfera densa e sufocante da capital do Império Austro-Húngaro, em outros, serão ainda os bons e velhos conflitos detectáveis na tragédia burguesa do século XVIII que subirão à ribalta, mas agora sob outra perspectiva.

¹⁰⁶ Cabe destacar que as obras que trouxemos, de uma época em que a burguesia enxergava a si mesma de maneira heróica, ainda estão aquém do que foi chamado realismo literário. Isso se deve a elementos temáticos e formais que repõem estruturas do mundo que julgam desprezar. Como dito por Auerbach em seu ensaio “O músico Miller”, sobre a obra de Schiller, a estreiteza do melodrama e a falta de complexidade das personagens resultam em uma caricatura da realidade e dificultam a manifestação de um verdadeiro realismo politicamente engajado (AUERBACH, E. O músico Miller. In: *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 394). Tal linha de pensamento é reforçada por Schwarz em seu ensaio “*Emília Galotti* e o nascimento do realismo” (SCHWARZ, R. *Emília Galotti* e o nascimento do Realismo. In: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 110). Ali, as personagens são indivíduos encapsulados que, embora revelem um antagonismo entre indivíduo e sociedade, acabam retornando a ela, ao cabo das obras, quando todo o périplo se mostra resultado de um equívoco. Tanto em Schiller quanto em Lessing, trata-se do resultado da atmosfera tacanha da pequena burguesia alemã que ambos compartilhavam. Um ambiente claustrofóbico que os fazia partilhar, devido ao prestígio, das rodas da nobreza, bem mais arejadas. A revolta contra o mundo aristocrático, que se transformava em crítica política em suas obras, não manifestava ao fim um ímpeto de mudança nas estruturas sociais.

Um bom exemplo é a sua peça seguinte, *Liebelei, Schauspiel in Drei Akten* (1895). Nela, Christine Weiring, moça simples, das famosas *süßes Mädel* do autor¹⁰⁷, filha de um músico, Hans Weiring, envolve-se com o jovem Fritz Lobheimer, oriundo de uma classe mais abastada. No primeiro ato, em diálogo com o amigo Theodore, ele revela a natureza fugaz de seu interesse por Christine, dando a entender que se encontraria com ela apenas para ter um momento de distração, já que o outro relacionamento no qual também estava envolvido, por tratar-se de uma mulher casada, vinha-o deixando muito preocupado.

Fritz e o amigo recebem a visita, na casa do primeiro, de Christine e sua colega Mizi, amante de Theodore, para uma pequena reunião. Os protagonistas desfrutam de bons momentos, eles falam sobre seus sentimentos e temos clareza de que ela intimamente deseja ter uma relação amorosa nos moldes românticos, enquanto ele tenta se resguardar de qualquer excesso sentimental:

CHRISTINE. Ich weiß es... Ich hab' dich lieb.

FRITZ. Ich hab' dich ja auch sehr lieb.

CHRISTINE. Du bist aber mein Alles, Fritz, für dich könnt' ich... *Sie unterbricht sich* Nein, ich kann mir nicht denken, daß je eine Stunde käm', wo ich dich nicht sehen wollte. Solang ich leb', Fritz –

FRITZ. *unterbricht* Kind, ich bitt' dich... so was sag lieber nicht... die großen Worte, die hab' ich nicht gern. Von der Ewigkeit reden wir nicht...

CHRISTINE. *traurig lächelnd* Hab keine Angst, Fritz... ich weiß ja, daß es nicht für immer ist...

FRITZ. Du verstehst mich falsch, Kind. Es ist ja möglich, *Lachend* daß wir einmal überhaupt nicht ohne einander leben können, aber wissen können wir's ja nicht, nicht wahr? Wir sind ja nur Menschen.

(L, I)¹⁰⁸

Christine, ao mesmo tempo que diz amá-lo, compreende o que está vivendo, sabe que não é para sempre. Ela está dividida entre o desejo de viver uma relação

¹⁰⁷ O termo *süßes Mädel* é usado para indicar um tipo tradicional de personagem recorrente nas obras de Schnitzler: a moça pertencente às classes baixas, moradora dos bairros mais distantes do centro, e que costumeiramente é tomada como objeto de aventuras românticas por rapazes de vida mais abastada ou mesmo por oficiais do exército. Quando falarmos de Leopoldine, quem de certa maneira subverte este papel, em *SPIEL*, voltaremos ao assunto detidamente.

¹⁰⁸ SCHNITZLER, A. *Die Dramatischen Werke*. Band 1, Frankfurt a.M. 1962 p. 225. Tradução: "CHRISTINE. Tenho certeza ... eu te amo.

FRITZ. Eu também te amo muito.

CHRISTINE. Mas você é tudo para mim, Fritz, por você eu poderia ... (ela para de falar) Não, não consigo imaginar um momento em que não gostaria de ver você. Enquanto eu viver, Fritz –

FRITZ. (a interrompe) Menina, por favor ... não diga coisas assim ... Eu não suporto todas essas grandes frases sentimentais. Não vamos falar sobre a eternidade ...

CHRISTINE. (sorrindo tristemente) Não tenha medo, Fritz ... Eu sei muito bem que não é para sempre ...

FRITZ. Você me entendeu mal, meu doce. É possível, claro, (rindo) que um dia possamos descobrir que não podemos viver um sem o outro, mas dificilmente podemos saber disso com antecedência, podemos? Somos apenas humanos.", tradução nossa.

idealizada e a compreensão de tratar-se de um tipo de arranjo que não costuma dar muitos frutos. No final do primeiro ato, interrompendo a festa, bate à porta o marido traído, reivindicando um duelo contra o rapaz.

No segundo ato, antes de enfrentar seu oponente, Fritz faz uma visita à casa da moça, passando por alguns momentos de ternura real, como se a iminência da morte o colocasse ali, de fato, sem máscaras. Ele passeia pelos cômodos, observa as fotos, os livros — um de Schiller, inclusive — e se embaraça ao não reconhecer que algumas flores colocadas sobre um móvel eram falsas. No terceiro ato, Christine é avisada da morte de seu amante e transtorna-se quando percebe o motivo do acontecimento:

CHRISTINE. Ja – für eine Frau... *Zu Mizi gewendet* für diese Frau, für *diese* Frau, die er *geliebt* hat – Und ihr Mann – ja, ja, ihr Mann hat ihn umgebracht... Und ich... **was bin denn ich?** Was bin denn ich ihm gewesen...? Theodor... haben Sie denn gar nichts für mich... hat er nichts niedergeschrieben...? Hat er Ihnen kein Wort für mich gesagt... haben Sie nichts gefunden... einen Brief... einen Zettel. (*L*, III)¹⁰⁹
(Grifo nosso.)

Ela repetirá ainda a indagação “*Was bin denn ich?*” (O que sou então?) algumas vezes, durante as suas últimas falas, nas quais constata que Fritz já havia sido enterrado há dias, o que a privou de qualquer possibilidade de despedida. No final da peça, ela desaparece pela porta e a reação de seu pai olhando pela janela nos diz que ela tira sua própria vida saltando para a rua.

São expostas, então, duas mortes que nasceram dos conflitos da peça. A primeira, de Fritz, deflagrada por um questão de honra marital e conduzida sob o ritual do duelo, e a segunda, da própria Christine, desesperada por não encontrar sua posição na vida do amado morto e, em decorrência, um sentido em sua própria. Como nas tragédias antigas, coloca-se diante de nós uma “corrida sacrificial”, em que vidas são retiradas diante de nossos olhos como efeito de suas atitudes e crenças. No entanto, algo em *Liebelei* nos faz entender estes acontecimentos não como trágicos, mas, pelo contrário, desnecessários.

¹⁰⁹ SCHNITZLER, A. *Die Dramatischen Werke*. Band 1, Frankfurt a.M. 1962 p. 261. Tradução: “CHRISTINE. Sim – por uma mulher ... (voltando-se para Mizi) por aquela mulher – pela mulher por quem ele amara – E seu marido – sim, sim, o marido dela o matou ... e eu ... O que eu sou então? O que eu era para ele ...? Theodore ... você não tem nada para mim ... ele não anotou nada ...? Ele não lhe confiou algumas palavras destinadas a mim ...? Você não encontrou nada ... uma carta ... ou uma nota ...”, tradução nossa.

O duelo

Primeiro, pensemos no fim dado a Fritz. O duelo, elemento corriqueiro nas obras de Schnitzler, era uma prática secular que ainda encontrava solo fértil no final do XIX, mesmo que fosse proibido na Áustria desde o XVI. Os militares, aristocratas e um círculo restrito de civis eram, inclusive, incentivados à prática. Tal instituição, cujas raízes adentram profundamente na história europeia, é uma herança dos povos guerreiros que costumavam utilizar coragem e práticas de violência como régua para medir o valor de um integrante da comunidade. No século VI, Gundebaldo, rei dos burgúndios, tornou o ritual um meio válido como julgamento, pois se acreditava na absolvição do vencedor pela vontade divina. A questão envolvida, então, era de inocência ou culpa, e não de honra¹¹⁰.

Por volta do século XIV, os códigos de cavalaria cristalizaram o hábito como um dispositivo que poderia restabelecer a honra perdida. Isto deixa claro, se nos lembrarmos que a honra aqui vinculada é a externa, e não aquela derivada do cristianismo e do estoicismo, que tal comportamento estará presente nas sociedades em que a aristocracia e os militares detiveram maior poder dentro da estrutura social. Sintoma disso é a rejeição do próprio Napoleão ante ao costume, proibindo-o entre seus comandados por entendê-lo como um ato bárbaro. Por outro lado, a Revolução Francesa abriu as portas para que a burguesia, ainda carente de autolegitimação, pudesse ser aceita no restrito círculo daqueles a quem seria dado o privilégio de se tomar satisfações.

Desta forma, nas sociedades europeias, durante o século XIX, o duelo ocupou uma posição dúbia. Com a restituição de alguns valores da nobreza, trazidos pela Restauração, ele ganha novo espaço entre as elites. No entanto, ao mesmo tempo, é alvo de duras críticas pelas alas mais progressistas da burguesia, que o veem como uma atitude violenta e pertencente a um mundo já ultrapassado. Peter Gay, em sua obra sobre a experiência burguesa, destaca esta visão conflituosa com inúmeros exemplos retirados dos jornais, em que se debatia calorosamente o estatuto deste ritual:

O duelo, segundo o semanário “Saturday review” de 1858, “pertence a um rude e bárbaro estágio da sociedade”, ou era, no mínimo, um grave sintoma de “profunda desordem social”. “Quando os homens não conseguem conversar e, através da fala e argumentação livres,

¹¹⁰ ROBERTS, A. C. The Code of Honor in "fin-de-siècle" Austria: Arthur Schnitzler's Rejection of the "Duellzwang". *Modern Austrian Literature*, v. 25, n. 3 e 4, p. 25-40, 1992, p. 26. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24647985>. Acesso em: 25 ago. 2020.

esclarecer questões passíveis de debate, recorrem ao vulgar raciocínio da espada e da pistola”.¹¹¹

Adiante, em contraposição, ele destaca o gosto dos alemães pelo mensur, duelo de espadas praticado ostensivamente por estudantes organizados em confrarias, no qual não se via “nenhuma brutalidade — nada de ofensivo, nada de degradante. O argumento deles é que ensina a juventude alemã a ter frieza e coragem”¹¹². A sociedade alemã, passava, então, por um processo de militarização sob a égide prussiana, o que explicaria a permanência ainda mais visível e uma defesa categórica destes hábitos entre a sua população.

Na Áustria-Hungria, como dissemos anteriormente, os militares foram, durante as décadas finais do século XIX, uma instituição que extrapolava os limites de suas funções e ocupava uma posição simbólica central, sendo um importante elemento na constituição da identidade supranacional do Império. O alistamento obrigatório, instituído em 1868, aos moldes do que era feito na Prússia, fazia com que os homens jovens fossem compelidos a servir durante três anos — com exceção dos universitários, filhos das classes altas, claro — o que causou uma forte expansão do militarismo entre toda a população, que passou a emular o comportamento do exército e até as cores dos uniformes em suas roupas.

Fritz, ao aceitar o duelo proposto pelo marido traído, está obedecendo ao código de honra do exército, que deve seguir mesmo sendo um reservista. Notamos, no segundo ato, em seu diálogo com Christine, o medo que sente pelo seu destino incerto, de tal modo que, se pudesse recusá-lo sem consequências, com certeza o faria. Um leitor ou espectador incauto de *Liebelei*, a nós contemporâneo, tomando contato com esta obra mais de um século depois de seu lançamento, sentiria um incômodo que com certeza não pertenceu àqueles que sentavam na plateia do *Burgtheater* em 1885: por que Fritz não se nega a fazer parte disso?

A distância histórica nos faz perder de vista algo essencial e simplesmente corriqueiro à sociedade europeia ao término do XIX: o duelo compulsório trazia legitimação e distinção social justamente por ser um procedimento que estava disponível a uma parcela pequena da população. É fácil imaginar que algum benefício haveria para os praticantes de tal hábito, já que se oferecer em um embate que abre

¹¹¹ GAY, P. *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: o cultivo do ódio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 18.

¹¹² *Ibid.*, p. 18.

possibilidade para a própria morte é um sacrifício muito elevado para se pensar como um costume gratuito. Colocar o próprio corpo em risco implica para estas pessoas a legitimação da superioridade dentro do quadro social.

Negar-se a participar de um duelo constitui uma infração irretratável dentro daquele código de valores, geralmente levando à expulsão do círculo mágico de privilégios que, em muitos casos, dava sentido à existência daquelas pessoas. Norbert Elias trata disso ao falar dos duelos em sua obra *Os alemães*, cujos argumentos ressoam em nossa análise:

As classes superiores, numericamente muito mais restritas, ameaçam também quem transgride o código com punições que adotam a forma de estigmatização e expulsão. E o temor dessas sanções é tanto mais eficaz nesse caso, uma vez que ameaça destruir não apenas a carreira mas também a própria identidade da pessoa em questão. Pois se uma pessoa cujo orgulho pessoal, amor-próprio e senso de superioridade são legitimados através da pertença à classe alta vem a perder sua posição como membro da elite e do mais poderoso estrato de sua sociedade por violar seu código, isso envolve uma perda de identidade e de autoestima que é freqüentemente irreparável; é difícil recuperá-las e refazer-se de tal perda.¹¹³

Este é o caso de muitas das personagens de Schnitzler, incluindo Fritz, Gustl e Kasda. Elas carregam o medo do ostracismo que decorre do sentimento de honra perdido. “*Ehre verloren, alles verloren!*” (“Honra perdida, tudo perdido!”), diz Gustl a si mesmo sobre a impossibilidade de furtar-se a cumprir o código militar. No entanto, há nestas personagens algo além do simples conflito com um dever inevitável. O ambiente vienense de *fin-de-siècle* permite que os mais atentos ouçam as forças do tempo movendo-se — e Arthur Schnitzler constrói em suas obras não um espetáculo sobre personagens que falham diante das necessidades sociais, mas situações pelas quais entrevemos o mundo colapsando nestes indivíduos. As oscilações, o medo, a insegurança dos sujeitos não são falhas destas criaturas propriamente, mas marcas de que algum elemento externo, ordenador da vida, dá sinais de colapso.

O papel que o duelo desempenha dentro da literatura do século XIX evidencia a decadência paulatina do hábito. Desde sempre, ele se ofereceu aos escritores¹¹⁴ como

¹¹³ ELIAS, N. *Os alemães*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 110.

¹¹⁴ Os duelos foram parte não só da obra de vários escritores, mas, entre alguns, foi prática corriqueira: Sthendal, Pushkin (inclusive morto em um), Proust e, mesmo no Brasil, com Olavo Bilac e Raul de Pompéia que quase se engajaram em um entre si. FIGUEIREDO, C. Introdução. In: *Mestres-de-armas: seis histórias de duelos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007, p. -30.

um prato cheio e isso é assim destacado pelo historiador Peter Gay: “Evidentemente, para a literatura imaginativa da época, pistolas a trinta passos era um bem-vindo artifício dramático, sobretudo se os protagonistas fossem militares”¹¹⁵. A estrutura literária se adequa muito bem ao duelo. O conflito e o fatalismo que envolvem o gesto são formas modelares para expor o embate entre ideais opostos, sacrifícios amorosos, a persistência, o sadismo, o destino etc. No entanto, desfazendo-se aos poucos o alicerce aristocrático que o sustenta, o ritual passa a ser encarado não mais com um teor apoteótico, mas como tema de análise e crítica.

Theodor Fontane, escritor alemão, em seu romance *Effi Briest*, publicado em 1894, portanto um ano antes de *Liebelei*, coloca também em debate este código. Aqui, ao contrário do que ocorre na peça de Schnitzler, as dúvidas recaem sobre o marido traído, Innstetten, que não tem certeza se deve perdoar a esposa ou desafiar o amante a fim de reparar sua honra, como seria a praxe. Sua constatação é que, mesmo não vendo sentido, duelar era necessário, já que a pressão do grupo social faria aquilo inevitável:

Porque, apesar de tudo, é preciso. Tudo de ponta a ponta. Não somos apenas uma pessoa isolada, pertencemos a um todo, e temos de levar o todo em consideração, somos inteiramente dependentes dele. Se fosse possível viver em solidão, eu poderia deixar as coisas passar em branco, carregaria o fardo que me foi posto às costas, a verdadeira felicidade teria acabado, mas tantos tem de viver sem essa “verdadeira felicidade”, e eu também teria e... também poderia. Acho terrível que tenha razão, mas tem. Já me torturei longamente com o meu “tem de ser?”. O mundo é como é, e as coisas não se passam como nós queremos, e sim como os outros querem. Essa história de “juízo de Deus” como alguns afirmam pomposamente, é na verdade um absurdo, não existe, pelo contrário, nosso culto da honra é uma idolatria, mas temos de nos submeter a ele enquanto o ídolo reinar.¹¹⁶

Ironicamente, quando o amigo Wüllersdorf emite a sentença “o mundo é como é”, ele prenuncia seu fim. Este diálogo, ao mesmo tempo que reforça a impossibilidade e o fatalismo do comportamento, coloca sobre ele a etiqueta da dúvida. “Enquanto o ídolo reinar” é uma frase que antevê no horizonte um fim para aquela constelação de símbolos que sustenta a vida aristocrática, pois esta visão de mundo só se mantém na medida em que se faz acreditar eterna.

A credibilidade do duelo já não é a mesma e os espectadores de *Liebelei* assistem a isso no palco. A falta de ímpeto de Fritz diante do embate inescapável e a sua

¹¹⁵ GAY, P. *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: o cultivo do ódio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 21.

¹¹⁶ FONTANE, T. *Effi Briest*. São Paulo: Estação Liberdade, 2013, p. 321.

súbita ternura por Christine revelam o medo da morte. No entanto, este sentimento já não é visto como simples impostura ou, pior, covardia, enxerga-se aí a perversidade de um hábito que parece girar em falso no seio daquela sociedade. Esta ligação entre hábito e a legitimidade que ele dá a uma classe social é definida muito bem por Norbert Elias:

A conexão entre as recusas e frustrações pessoais específicos do grupo e as frustrações impostas pelo código da classe alta a cada membro, por um lado, e o prazer simultâneo que, como compensação para as frustradoras autocoações, é extraído da consciência de pertencer ao grupo mais poderoso, mais distinto e socialmente mais valioso, por outro lado, é vista com maior nitidez quando o poder de um establishment como este começa a desmoronar. Então, sobretudo no entendimento dos membros mais jovens e das sucessivas gerações, o valor de seu próprio grupo é freqüentemente contestado, e assim também o valor da autodisciplina e dos sacrifícios exigidos de todos os membros — quer como um meio de governo, como um instrumento indispensável para dominar os menos disciplinados ou, simplesmente, como um símbolo de pertença aos eleitos. O ganho em prazer, o sentimento realçado de amor-próprio, o prêmio narcisista, que somados compensam os custos de obedecer às prescrições e restrições específicas desse estrato, são diminuídos e enfraquecidos. E, assim, a capacidade para obedecer ao código específico da classe, e para suportar as frustradoras coações que ele impõe a cada pessoa, torna-se correspondentemente mais fraca.¹¹⁷

Portanto, começa a ser questionada a relação estabelecida entre os privilégios, assim como os benefícios narcísicos trazidos por pertencer aos grupos que ocupam os postos mais altos na pirâmide estamental, ou seja, aqueles que podem pedir satisfações por meio do duelo; e o risco de perder a vida com um tiro ou pela ponta da faca de um oponente. Isto à medida que o prestígio da classe que detém o hábito como monopólio também passa a se degradar.

Trágico burguês esvaziado

O sacrifício de Christine, por outro lado, está inserido em uma linhagem diferente, ecoando outras mortes ocorridas sobre os palcos e nos textos da literatura burguesa. Sua atitude tempestuosa diante do amor que lhe é negado remete aos suicidas apaixonados como Werther, que, não encontrando ajuste para suas intenções nesse mundo, preferem abandoná-lo.

Christine é uma personagem dividida entre o desejo por uma relação idealizada e o ceticismo de quem tem autoconsciência de seu lugar na sociedade e, por

¹¹⁷ ELIAS, N. *Os alemães*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 76.

consequência, da difícil realização de suas intenções amorosas com um rapaz de vida mais abastada. Ao mesmo tempo que reverberam, em suas falas, as vozes de Emília Gallotti e de Louise Miller, entrevemos a desilusão diante daqueles anseios da burguesia em seu período de autolegitimação, tanto do amor quanto da moral. A partir desta dualidade, cria-se o conflito interno que é marca típica dos principais heróis de Schnitzler.

Para melhor determinar o modo como Christine vê as relações amorosas, coloca-se em cena as percepções distintas advindas, de um lado, do comportamento libertário de sua amiga Mizi, e, de outro, da sua vizinha Katharina Binder, que vê o casamento como a busca por segurança financeira. Ambos pontos de vista derivam de entendimentos mais práticos da vida. Christine os rejeita, pois possui uma fé, mesmo que não incondicional, na percepção romântica e idealizada do que deveria ser o amor, algo que dá contornos ao indivíduo, sem o qual não há possibilidade de completude. “*Was bin denn ich?*” (O que sou então?), ela repete antes de morrer, vocalizando o desencontro consigo mesma devido ao lugar a que o amado morto a relegara.

Hans Weiring, pai de Christine, carrega, tal qual as demais personagens que orbitam sua filha, uma visão menos idealizada sobre a essência destes pequenos casos amorosos da juventude e, sabendo dos encontros de sua filha com Fritz, diferentemente dos pais de *Kabale und Liebe* e *Emilia Galotti*, para ficarmos entre os exemplos resgatados, nada teme sobre a perda da honra. Deseja apenas que ela tenha “momentos felizes para se lembrar”, diferente da irmã dele, que falecera sem tê-los. A relação entre pai e filha resgata elementos das tragédias domésticas, que, em seu início, reforçavam os laços familiares e o *intérieur* burguês como um porto seguro diante de um mundo mediado pelas relações perversas da aristocracia corrompida.

O que Peter Szondi destaca como sentimentalidade, construída sobre as relações entre os membros da família burguesa, que desempenham inicialmente um papel que dá importância a ascense intramundana com Lillo, dramaturgo inglês, é absorvida na França e na Alemanha como elemento político, de combate às ideias aristocráticas, e agora está presente para destacar em alguma medida a falência de seus valores¹¹⁸. O interior da vida burguesa, que não pode mais ser refúgio, tampouco é palco para a defesa de princípios morais. A morte desesperada de Christine, ao ser contrastada com as atitudes diante do amor das personagens secundárias, parece histriônica, deslocada.

¹¹⁸ SZONDI, P. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 90.

A sensação construída pela ação da peça é de que as mortes destas personagens são evitáveis. Ambas não despertam no leitor/espectador compaixão, aquela ligada à identificação que leva à catarse, elemento perseguido na tragédia por vários dramaturgos das primeiras gerações burguesas, como Lessing. O que antes era o ponto final inescapável de uma funesta cadeia de acontecimentos, um encontro fatal do herói com seu destino, já não é capaz de provocar o mesmo sentimento. Os elos desta cadeia estão enfraquecidos pelas mudanças no âmbito das relações sociais ao final do século XIX. À medida que a burguesia passa a ditar as regras na capital do Império Austro-Húngaro, as forças que a sustentavam um século antes e que eram visíveis na literatura de língua alemã, já não se faziam valer. Alexander Mathäs destaca a forma como o comportamento da protagonista indica uma fissura na percepção que a moral burguesa impunha sobre si própria:

A reação traumática de Christine é sintomática dos desafios que a perda da individualidade no começo da modernidade impuseram. Poderia se dizer que a real tragédia da peça de Schnitzler é a perda de uma ilusão humanista de um espiritual e mais profundo sentido para a existência humana.¹¹⁹

A combinação celebrada entre este humanismo de primeiro momento e a moral ascética, advinda dos preceitos cristãos e cristalizada em Kant, começa a mostrar-se danosa para os membros daquela classe no estágio em que se encontrava. Para Carl Schorske, o código burguês de conduta que inicialmente advogava pelo autocontrole como ferramenta política na direção da autonomia individual, era sentida agora como restritiva¹²⁰. Os desejos suprimidos pela autoimposição de uma ascese começam a cobrar seu preço, o que se revela nas personagens de Schnitzler por meio do conflito interno às suas personalidades.

Como consequência, verifica-se nas obras uma dissolução paulatina das estruturas literárias que sustentavam estes paradigmas da tragédia e do autossacrifício dos heróis. Desconecta-se o fio que liga catarse e compaixão, como reivindicado por Lessing, perante as mortes destes heróis. A determinação moral centrada no imperativo categórico se esmaece e não é mais capaz de ditar uma ordem universalizante que justifique o efeito trágico. Alexander Mathäs advoga que

¹¹⁹ MATHÄS, A. The End of Pathos and of Youthful Innocence: Schiller, Wedekind, and Schnitzler. *Journal of Austrian Studies*, v. 46, n. 4, p. 1-22, 2013, p. 12. Disponível em: www.jstor.org/stable/24048531. Acesso em: 22 jul. 2020.

¹²⁰ Cf. SCHORSKE, op. cit., p. 265.

o pathos do herói/heroína trágicos e suas aspirações idealistas tornaram-se inadequados para expressar a condição da classe média urbana individualista em uma sociedade em que os ideais românticos se degeneraram meramente em preocupações com a propriedade e a reputação.¹²¹

A moral burguesa, para Schnitzler, não será a substituta inequívoca da honra aristocrática — e suas peças já demonstram isso no final do XIX. Lukács, ao comentar sobre o Jovem Werther, sintetiza o que encontramos, no autor austríaco, como crítica às pretensões da burguesia, em seu estabelecimento como classe, de criar um sistema ético que fosse universal e que sustentasse seu desenvolvimento. Para ele,

a ética no sentido kantiano-fichtiano quer encontrar um sistema unitário de regras, um sistema coerente de princípios para uma sociedade que é a personificação do princípio motor básico da contradição. O indivíduo que trabalha naquela sociedade pela força, reconhecendo o sistema de regras de uma maneira geral e em princípio, deve constantemente cair em contradição concreta com esses princípios.¹²²

Uma sociedade cuja sustentação é um princípio contraditório não pode fornecer um sistema de regras que não seja ele também contraditório. A tensão interna das personagens de *Liebelel*, e mesmo a das de *Das Märchen*, refletem esta contradição. O que nos importa aqui, então, é a exposição do desgaste dos códigos de honra aristocráticos e da já claudicante moral burguesa, tombando juntas diante de um mundo em que os sintomas do fim se avolumam, mas nada se oferece no horizonte como opção. Este conflito é uma marca das obras de Schnitzler e, como veremos adiante, está nas suas narrativas e potencializa-se sob a lente da *Verinnerung*.

¹²¹ MATHÄS, op. cit., p. 3.

¹²² LUKÁCS, G. Los sufrimientos del joven Werther. In: *Goethe y su época*. Barcelona: Grijalbo, 1968, p. 69-89.

Capítulo 4

Antes de Kasda: Gustl e Karinski

Como observamos, então, em *Liebelei*, visões de mundo que antes pareciam ser basilares para determinar a conduta dos indivíduos, a honra aristocrática e a moral burguesa, mostram-se insuficientes e são colocadas em jogo. Porém, diferentemente do que ocorrera em outras obras da tradição burguesa, não há mártires ou heróis que sustentem outras possibilidades ou visões de mundo nascedouras. Os que morrem simbolizam somente a vanidade dos códigos. Ainda nesta direção, encaminhamos nossa interpretação de como Schnitzler capta o declínio de um mundo, refletindo as forças das classes sociais que detêm o poder, cada uma à sua maneira e proporção, no Império Austro-Húngaro.

As forças que constituem Kasda e *SPIEL* já são observáveis nas obras que lhes antecedem 30 anos, mas nosso esforço de reconstituição não deseja colocar esta novela no ápice de uma percepção constante sobre o mundo, mas matizá-la como elemento único, fruto de um olhar que fora construído através dos anos, e que sofrera os impactos inevitáveis da dissolução do mundo que era o alvo desta crítica.

Para isso, olhemos aquele que é o primeiro oficial de Schnitzler a cristalizar em si uma visão militarista do mundo e que é colocado como membro de um grupo cuja visão é tida como decadente e violenta: o tenente Karinski, um dos protagonistas de *Freiwild: Schauspiel in Drei Akten*, de 1896. Encenada um ano após *Liebelei*, esta obra carrega elementos da peça anterior, ao mesmo tempo que antecipa temas que serão desenvolvidos com grande profundidade e sucesso na obra narrativa mais aclamada do autor, *Leutnant Gustl*, lançada em 1900.

Os questionamentos em torno do duelo, que motivou a morte de Fritz em *Liebelei*, retornam em *Freiwild*, agora mobilizados pela primeira vez explicitamente na tensão entre os universos militar e civil, de forma semelhante como a que veremos em *LG* e em *SPIEL*. No palco, o rico Paul Rönning e o tenente Karinski entram em uma disputa amorosa pela atriz Anna Riedel. Enquanto o primeiro tem uma preocupação legítima com a mulher, o segundo deseja apenas uma aventura. Após uma contenda, Paul esbofeteia Karinski, que imediatamente reivindica um duelo, que lhe é negado pelo civil, pois este acreditava tratar-se de um expediente antiquado. Pensava, inclusive, que tal performance não renderia frutos sequer a Karinski, no entanto, isto é devidamente

corrigido pelo seu amigo, também civil, Dr. Albert Wellner, que lhe explica sobre as implicações enfrentadas pelo militar ao ser privado de suas prerrogativas como oficial: a exclusão da ordem social. No último ato da peça, sem nada a perder, o oficial mata Paul, que, a este momento, já havia aceitado entrar no embate devido ao medo de ser taxado de covarde pelo seu círculo de amigos.

Schnitzler, em uma carta de 30 de setembro de 1896 dirigida a Otto Brahm, diretor da primeira apresentação da peça, após ser questionado se Paul não deveria sobreviver à situação, responde que o representante das visões humanistas deveria estar sujeito ao possuidor de uma conduta mais limitada e predominante, o que faria do protagonista uma espécie de mártir, levando o público a pensar “é assim que as coisas são hoje”¹²³. O autor deseja trazer uma reflexão para o público sobre o caráter ultrapassado desta convenção, questionando a necessidade dos civis de aceitar um duelo, sob o perigo de serem taxados de covardes quando não o fazem.

Schnitzler explora diretamente o caráter dúbio do conceito de honra: seu aspecto externo, de origem aristocrática e militar, que serve para distinguir, e aquele que se mistura com a moral burguesa, individual, interna e pretensamente universal. Paul Rönning reivindica que sua honra não pode ser-lhe retirada pelos outros pelo fato de se recusar ao duelo. A oposição entre os elementos civis e militares na peça e a vilanização completa das atitudes do oficialato gerou polêmica e impediu sua estreia no *Burgtheater* em Viena até 1905, quando a condenação ao duelo já era mais aceita na sociedade em geral¹²⁴.

A morte de Paul retoma, em alguma medida, o efeito buscado em *Liebelei* com a sensação criada de que aquela vida foi-se em vão. O autor vienense explicita o fracasso no convívio entre o um comportamento convencional ritualizado, como o duelo, e a defesa do livre arbítrio, elemento contraditoriamente próprio ao universo burguês. Ele aponta que, na maioria das vezes, os paradigmas violentos irão se sobrepor quando colocados diante de outras propostas tidas por ele como mais civilizadas.

Gustl e a novela psicológica

O embate entre ética aristocrática/militar e burguesa ganha contornos cênicos típicos em *Freiwild*, materializado em um conflito explícito e físico entre duas

¹²³ BRAHM, O.; SCHNITZLER, A.; SEIDLIN. O. *Der Briefwechsel Arthur Schnitzler – Otto Brahm*. Tübingen: Niemeyer, 1975, p. 22-23.

¹²⁴ THOMPSON, B. *Schnitzler's Vienna: Image of a Society*. Nova York: Routledge, 1990, p. 135.

personagens que representam cada uma das visões expostas. Nada mais teatral que isso. Quatro anos mais tarde, Schnitzler irá retomar esta discussão, não mais por meio de um drama, mas adotando a forma narrativa; não mais estruturando sua crítica em um confronto entre personagens, mas concentrando sua história toda nos movimentos internos de um militar, com seus rompantes, fraquezas e, principalmente, contradições. Chegamos, portanto, a *Leutnant Gustl*, de 1900.

No trecho em que resgatamos a interiorização das narrativas, explorada por Arthur Schnitzler, a *Verinnerung*, foi já debatida a técnica do monólogo interior utilizada nesta novela e, inclusive, o ineditismo deste tipo de prática na literatura de língua alemã até então, e, na sequência, o quão fértil o terreno austro-húngaro foi para a emergência de tais procedimentos. Agora destacamos como as temáticas da honra e da moral, antes encontradas nos dramas naturalistas de Schnitzler, são analisadas por meio desta técnica que nos possibilita perceber a fricção dos códigos sociais não apenas aplicadas às ações das personagens, mas também no intervalo entre elas, tal como em um tratado científico. Tomachevski destaca essa função da novela psicológica em seu ensaio sobre a Temática:

[...] na novela psicológica, onde a série de personagens e suas relações são substituídas pela estória interior de um único personagem. Os motivos psicológicos de suas ações, os diferentes lados de sua vida espiritual, seus instintos, suas paixões, etc. têm a função de personagens habituais.¹²⁵

O fato de Tomachevski ter destacado a novela psicológica como o tipo de estrutura onde esses conflitos internos podem se desenvolver remete a um traço característico desse gênero em sua acepção moderna. Segundo Andreas Gailus, em seu ensaio “*Form and Chance: The German Novella*”¹²⁶, há paralelos entre o estudo de caso psicológico¹²⁷ e as novelas, sendo que o principal paralelo possível entre os dois é o

¹²⁵ TOMACHEVSKI, B. Temática. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1970, p. 177.

¹²⁶ GAILUS, A. Form and Chance: The German Novella. In: *The Novel*. Vol II. New Jersey: Princeton University Press, 2006.

¹²⁷ Karl Philipp Moritz, durante o romantismo alemão, cria um gênero relacionado à visão iluminista do indivíduo como evento único, por isso digno de atenção, o estudo de caso psicológico, que representaria a vida do indivíduo, justamente em seus desvios. No centro dessa abordagem estaria a infância como berço do indivíduo e época em que se configurariam as causas principais dos comportamentos e traumas das pessoas. Após 100 anos, a semântica do indivíduo esboçada entre estudos de caso do Iluminismo tardio e romances românticos recebe expressão teórica na obra de Freud. Segundo Gailus, “A tese de Moritz sobre a infância como a origem do indivíduo; seu interesse em sonhos e lapsos de língua; o modelo romântico da sexualidade traumática; incesto, repetições e cenas primais; e acima de tudo, a não-transparência do eu para si mesmo - todos esses também são teoremas fundamentais da psicanálise. A relação de Freud com a literatura romântica tem sido analisada com frequência, não menos importante no que diz respeito à sua

foco dado ao desvio. Enquanto os casos analisam sintomas de um distúrbio psíquico que tiram os indivíduos da normalidade esperada, as novelas possuem como traço elementar a exposição de eventos inéditos na vida de uma pessoa ou comunidade e o seu desdobramento.

Tanto em *LG* como em *SPIEL* temos a convergência dessas estruturas. Se a novela é a análise de um evento inaudito na vida de um indivíduo ou comunidade, esses momentos se manifestam na forma de crises em uma camada abaixo da consciência dos personagens. A crise relativa à honra, em ambos — e uma crise mais ampla que se faz perceber exclusivamente em *Kasda* —, são expostas como casos psíquicos a serem analisados, exemplares, mas com desenvolvimentos diferentes exatamente por se tratarem de visões, apesar de próximas, distintas de uma mesma crise. Seguiremos analisando *LG* e as configurações literárias possíveis dessa crise do Império em 1900 e como ela se desdobra na interioridade da personagem.

Gustl e o olhar burguês sob suspeita

A primeira anotação do autor sobre a história é feita alguns anos antes, por volta de 1896, e nela é descrito de maneira sucinta o acontecimento inaudito da novela: “um insulto sem testemunhas”¹²⁸. Schnitzler explora uma falha observável no conceito da honra externa, aquela que traz distinção para o membro de uma comunidade em relação aos demais: o que acontece quando a honra é violada, mas ninguém o vê? As consequências decorrentes disto se sustentariam diante do preço cobrado? As primeiras palavras da obra, momento em que o tenente assiste entediado a um oratório, antecipam este jogo entre o visto e o não visto, atitude e aparência:

Wie lange 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
...

excelente leitura da novela de Hoffmann, *Der Sandman*. Muito menos notado, em contraste, é a dimensão específica do gênero dessa relação. Isso é tanto mais surpreendente quanto o próprio Freud apontou a similaridade entre o estudo de caso psicanalítico e a novela. “Ainda me parece estranho”, ele escreve em sua primeira publicação de estudo de caso, os *Studien über Hysterie* [Estudos sobre a histeria], “que os relatos de caso que escrevo devem ser lidos como contos [*wie Novellen zu lesen sind*] e que, como se poderia dizer, falta-lhes a marca séria da ciência”. GAILUS, op. cit., p. 158, tradução nossa.

¹²⁸ SCHNITZLER, A. *Lieutenant Gustl. Historisch-kritische Ausgabe*. Berlin/New York: Ed. Walter de Gruyter, 2011, p. 12.

¹²⁹ SCHNITZLER, A. *Leutnant Gustl. Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 337. Tradução: “Quanto tempo ainda isso vai durar? Preciso olhar o relógio ...

O protagonista, preocupado com o que irão pensar, e não com o ato em si, demonstra que para ele a aparência da sua atitude é muito mais importante do que ela própria. Desde que ninguém o veja, ou melhor, desde que ninguém que seja capaz de julgá-lo o veja, não importa o que faça. Vale observarmos no trecho, além desta antecipação do cerne do enredo, uma outra camada de ironia depositada pela pena do autor: enquanto Gustl se questiona se alguém o vê, é dada, a nós, essa possibilidade, por meio do monólogo interior direto, revelando um comentário sobre a própria proposta narrativa. Os leitores serão aqueles que irão ver e ouvir, e por isso serão capazes de julgar aquilo que antes a ninguém fora permitido de forma tão explícita: a interioridade da personagem¹³⁰.

Dando um passo adiante nesta análise do que se vê, podemos afirmar que, apesar de estarmos diante dos pensamentos da personagem e de tomarmos contato com seu mundo apenas por meio de sua fala interior, não vemos o que Gustl vê. Não há um narrador para nos apontar os enganos e os falseios do protagonista. As imagens do mundo não nos chegam por um meio cristalino, mas por uma fonte opaca que distorce sem perceber. Se nos romances realistas europeus já seriam identificáveis os erros de percepção das personagens, incapazes de decifrar a complexidade do mundo que os rodeava, temos agora, pelo monólogo interior direto, um aprofundamento dessa crise do olhar cartesiano: aquilo que o protagonista diz ver não é a verdade, mesmo que ele acredite nisso. A partir desta técnica, veta-se a possibilidade de uma visão objetiva da realidade, que é ligada intrinsecamente à perspectiva burguesa racionalista. Alfredo Bosi, em seu ensaio “Fenomenologia do olhar”, explica rapidamente este conceito:

O olho do racionalismo clássico examina, compara, esquadrinha, mede, analisa, separa... mas nunca *exprime*.
É um olho só capaz de perceber, no objeto, a sua objetividade; logo, tudo tratar como objeto, não sujeito. O contexto que o rodeia é um conjunto de coisas; não é uma situação em que o sujeito reconhece outro sujeito, ou reconhece — no outro — um sujeito.¹³¹

Provavelmente não seja muito adequado fazê-lo num concerto assim tão sério. Mas por acaso alguém está vendo alguma coisa? Se alguém enxergar, estará prestando tão pouca atenção quanto eu, diante dele não precisarei sentir a menor vergonha ...” SCHNITZLER, A. *Tenente Gustl*. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 5.

¹³⁰ A analogia de Ian Watt que comentamos anteriormente, entre a forma realista e a exposição feita para um júri no tribunal, retorna aqui e, como já foi dito, veremos que o verdadeiro réu do escrutínio não será o indivíduo, mas as forças sociais que operam sobre ele.

¹³¹ BOSI, A. A fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 77.

À primeira vista, Gustl nos entrega este olhar objetificador, que enquadra cada outra personagem dentro de um lugar social, ao mesmo tempo que se legitima como sujeito a partir deste procedimento. A cena inicial, a apresentação de um oratório, é montada de forma a nos fornecer um retrato da vida pública vienense pelos olhos do entediado tenente. O que temos são etiquetas que determinam o que as pessoas são pelo modo como o tenente ordena seu mundo: civis, militares, judeus, socialistas, mulheres fáceis e virgens.

Suas opiniões imediatas e pouco refletidas são colocadas à nossa frente para serem ressignificadas, ou simplesmente desmentidas, mais adiante na narrativa, pelo desenrolar dos acontecimentos. A técnica colocada em prática por Schnitzler desmascara a ilusão do olhar absoluto, pois coloca em xeque a racionalidade que o ordena. Podemos encarar o monólogo interior como uma prática filiada à suspeição do olhar racionalista burguês, que surge paralelamente às outras correntes de pensamento ligadas à suspeita:

Marxismo e psicanálise são escolas da suspeita. Nem é confiável a percepção “ideológica” com que o olho burguês vê a sociedade (é a crítica dialética às ilusões da consciência reificada); nem tampouco o olhar do ego, repuxado entre o id e o superego, está isento de projeções, repressões e desvios de todas as sortes (crítica freudiana à ilusão idealista do sujeito onisciente).

Marxismo e psicanálise nos mostram por vias diversas, um homem enredado nas malhas de sua classe, da sua cultura, da sua constelação familiar, da sua infância, da sua educação, do seu próprio corpo. O olhar, para ambos, não se parece nada com aquele foco de luz permanente e inatingível que o pensamento clássico idealizou para a segurança da sua própria visão da natureza e da sociedade. O que sobra são centelhas intermitentes que mal se desprendem da maciça opacidade dos corpos físico e sociais.¹³²

Se não podemos falar claramente da influência do marxismo sobre a obra de Schnitzler, os elementos da desconfiança diante da racionalidade burguesa compartilhados entre ambos não faltam. A psicanálise, por sua vez, e as obras deste autor se retroalimentam e crescem juntos sobre o mesmo solo vienense. O mundo austro-húngaro do fim do século XIX carrega essa desconfiança permanentemente sobre si mesmo, o que se projeta de certa maneira nesse esforço de mostrar a desestabilização das certezas advindas do racionalismo.

Nestas linhas de Schnitzler também notamos uma farta influência das teorias do físico e filósofo Ernst Mach, da mesma forma como acontece com todo o grupo de

¹³² Ibid., p. 79.

artistas pertencentes à “Jovem Viena”. O “eu” da racionalidade burguesa, unidade organizadora do mundo, é contraposto por outro, o eu-insalvável de Mach. Para ele, o mundo não passaria de um complexo de sensações, impermanentes, fugidias:

Cores, sons, temperaturas, pressões, espaços, tempos, e assim por diante, estão conectados entre si de diversas maneiras, e com eles estão associadas disposições da mente, sentimentos e vontades. Deste tecido, aquilo que é relativamente mais fixo e permanente ganha proeminência, gravando-se na memória e exprimindo-se na linguagem. Uma permanência relativamente maior é exibida, primeiramente, por certos complexos de cores, sons, pressões etc., ligadas funcionalmente no tempo e no espaço, e que recebem assim nomes especiais, sendo chamados de corpos.

A permanência de tais complexos não é absoluta. Além disso, aquele complexo de memórias, humores e sentimentos, unidos a um corpo particular (o corpo humano), que é chamado de ego [Ich], manifesta-se como relativamente permanente. [...] O ego é tão pouco permanente quanto os corpos.¹³³

O eu, aqui, é tão pouco permanente quanto os corpos, sendo apenas um elemento mais coeso, que possui pontos de permanência mais extensos no tempo, tal como a memória, por exemplo, e por isso dá-se a enganosa sensação de unidade. A narrativa *LG* corrobora com essa perspectiva do eu fugidio, incerto, moldado por sensações imediatas, desejos simplórios, memórias enganosas e medo, que surgem e se desfazem repentinamente. A estrutura proposta para a narrativa é fruto do seu tempo e do seu espaço, tal como o tema que pretende discutir.

Será dado a nós perceber, então, que a personagem não é mais, como Karinski em *Freiwild*, um monolito representante de um conjunto de valores, mas uma espécie de câmara onde ressoam os mais distintos argumentos e ideias, combinados com sensações e sentimentos que o indivíduo em questão não seria capaz de perceber em si próprio. O monólogo interior direto é capaz de expor, nos movimentos contraditórios de seus pensamentos, algo que a própria personagem não é capaz de perceber por si.

¹³³ Tradução para o português feita por Osvaldo Pessoa Jr., para o curso de Filosofia e História da Ciência Moderna (FLF0449), 1o. semestre de 2012. Disponível em: <http://opessoa.fflch.usp.br/sites/opessoa.fflch.usp.br/files/Mach-5-Analise-Sensacoes-2.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2021. Original: “Farben, Töne, Wärmen, Drücke, Räume, Zeiten usw. sind in mannigfaltiger Weise miteinander verknüpft, und an dieselben sind Stimmungen, Gefühle und Willen gebunden. Aus diesem Gewebe tritt das relativ Festere und Beständigere hervor, es prägt sich dem Gedächtnisse ein, und drückt sich in der Sprache aus. Als relativ beständiger zeigen sich zunächst räumlich und zeitlich verknüpfte Komplexe von Farben, Tönen, Drücken usw., die deshalb besondere Namen erhalten, und als Körper bezeichnet werden. Absolut beständig sind solche Komplexe keineswegs. Als relativ beständig zeigt sich ferner der an einen besonderen Körper (den Leib) gebundene Komplex von Erinnerungen, Stimmungen, Gefühlen, welcher als *Ich* bezeichnet wird. [...] Allerdings ist auch das Ich nur von relativer Beständigkeit.” MACH, E. *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*. Jena: Fischer, 1886, p. 2-3.

Os assuntos trazidos pela fala interior se concatenam ora pelo estímulo de algum acontecimento externo, que pode ser um simples contato visual, ora pela associação livre de ideias, uma forma narrativa que se aproxima de um dos métodos mais caros à psicanálise em seu período de formação. Essas mudanças de rumo do texto assemelham-se a anacolutos da oralidade e simulam o baldear do pensamento do indivíduo. O término dos parágrafos é marcado por reticências, e não por pontos finais, o que dá uma ideia de fragmentariedade entre os tópicos que se alternam, mas não se encerram por completo.

Duelo

Entre estes pensamentos e lembranças que são trazidos em torrente, o duelo surge pela primeira vez logo nos primeiros parágrafos, quando Gustl se lembra de que tem um embate marcado para o dia seguinte e sente-se totalmente confiante com o desenrolar do evento. Ele duvida de que terá problemas ao enfrentar um médico que proferiu uma ofensa, que se revelará mais tarde contra a instituição do exército.

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! Das Nasenspitzel hau' ich Ihnen herunter ...¹³⁴

Mais adiante, regozija-se de como praticamente não está pensando no assunto, uma despreocupação e tanto com um evento que pode levá-lo à morte. No entanto, isso se desmente pelo número de vezes que o tema emerge em seus pensamentos, tal como uma ideia fixa. O duelo é a encenação mais bem acabada dos dispositivos simbólicos que garantem a posição de Gustl dentro daquela sociedade, por isso a importância que ele ocupa tanto dentro do universo vienense no final do XIX quanto na obra que analisamos agora. Ele é um signo da ordem das coisas.

O embate contra um civil ecoa *Freiwild*. A cisão entre militares e civis é sinal do conflito de valores que coabitam aqueles tempo e espaço. A palavra que Gustl usa para se referir aos não militares reforça essa incompatibilidade, chamando-os de *Blödisten*,

¹³⁴ SCHNITZLER, A. Leutnant Gustl. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 337-337. Tradução: “Depois de amanhã eu poderia voltar e ver a *Traviata*. Sim, mas depois de amanhã eu talvez já seja um cadáver, sem vida! Ah, absurdo, nem eu mesmo acredito nisso! Mas espere, senhor doutor, o senhor haverá de se arrepender de fazer esse tipo de comentário! Vou fazer baixar essa crista toda...” SCHNITZLER, A. *Tenente Gustl*. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 5.

uma combinação das palavras *Blöd* (tolo) e *Zivilisten* (civis). Lembremos que a tradição militar austro-húngara possui raízes profundas, tratando-se de uma instituição com uma farta história dentro do Império e que, no entanto, vinha aos poucos sendo desacreditada, devido a várias derrotas no fronte, que levaram ao enfraquecimento do país dentro do contexto político europeu. O deboche do médico direcionado ao exército reflete essa desconfiança, enquanto a resposta do tenente guarda esta necessidade de reafirmação permanente de alguém que depende de que as relações mantenham-se como estão, caso contrário, o poder relativo que ele possui desapareceria com elas.

Os símbolos do militarismo são retomados muitas vezes durante a narrativa, depositando-se frequentemente nos trajes e equipamentos que são usados pelo exército. As vestimentas identificam e distinguem todos os membros da instituição, que, segundo Claudio Magris, necessitam destes “rituais de ordem” pelos quais “uniformes militares” dariam unidade ao indivíduo cambaleante¹³⁵. Gustl em certo momento afirma para si próprio: “Die Leut' können eben unserein'n nicht versteh'n, sie sind zu dumm dazu... Wenn ich mich so erinner', wie ich das erstemal den Rock angehabt hab', so was erlebt eben nicht ein jeder...”¹³⁶. Além das roupas, como veremos logo, o sabre e o quepe são destacados como elementos que extrapolam a si próprios simbolicamente durante a novela.

Embate com civil

O primeiro destes dois surge na cena que irá mudar os rumos da narrativa, no encontro entre o tenente e o civil Habettswalner, um padeiro que o desafia verbalmente após ser ofendido pelo militar. A tentativa de revide é imediata, porém, ao tentar sacar seu sabre, Gustl é impedido pelo oponente, que segura o instrumento, pelo cabo, dentro da bainha, apenas com a força de uma mão. A cena — que se oferece como um prato cheio para qualquer análise com viés psicanalítico, quando estendemos à espada a imagem fálica de potência masculina que é retirada juntamente com o desrespeito pelo

¹³⁵ MAGRIS, C. La herrumbre de los signos. In: HOFMANNSTHAL, H. *Una Carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-textos, 2012, p. 67.

¹³⁶ SCHNITZLER, A. Leutnant Gustl. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 341. Tradução: “O que posso fazer se as pessoas não conseguem nos entender, se são idiotas demais para tanto ... Quando me lembro a primeira vez que usei o casaco de militar, não é todo mundo que tem um privilégio desse...” SCHNITZLER, A. *Tenente Gustl*. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 12.

elemento militar — condensa o ponto de virada da narrativa e a crise entre civis e os membros do exército.

Tudo se passa sem ninguém no entorno perceber, e Habettswalner, após chamar o tenente de *dummer Bub* (garoto bobo), ainda sugere que ele fique quieto, pois assim tudo seguiria como se nada tivesse acontecido. Impotente diante da situação, Gustl sente-se paralisado e sai do teatro sem esboçar reação alguma, já que não poderia, segundo o código de conduta, cobrar satisfações de um reles padeiro. A ofensa a ele dirigida, assim como à instituição militar, era enorme e deveria ter sido repreendida imediatamente com a morte do padeiro, porém sua perplexidade, unida à impotência física, o impediram.

Restariam ao tenente, então, duas opções. A primeira seria levar o ocorrido ao superiores e abandonar a farda, já que não fora digno dela, o que o levaria a um estado de indeterminação crítica sobre seu papel no tecido social, pois são o uniforme e todos os símbolos ligados a ele que dão prestígio e alimentam o universos interior e exterior de Gustl. Além disso, sair da instituição faria com que fosse visto por todos que o conhecem, principalmente pelos colegas militares, como um desonrado de quem seria melhor evitar a presença. A segunda saída, a mais correta pelo código do exército, seria tirar a própria vida. Este é o dilema do tenente que, a partir deste momento, passamos a acompanhar mergulhado em um turbilhão de incertezas, perambulando pelas ruas de Viena.

Gustl oscila entre as possibilidades e os sentimentos, sem demonstrar nada daquele vigor e das convicções diante dos fatos que exibira orgulhoso enquanto assistia ao oratório. Ele sabe que a saída correta é atirar contra si próprio, no entanto, começam a emergir as forças que lhe fazem negar esse destino. O movimento de fuga que aqui se apresenta remete a outro famoso conto do autor, *Sterben*, de 1893, em que é narrada a história de um casal, cujo rapaz, Felix, descobre ter uma doença terminal, o que leva a moça apaixonada, Marie, a desejar também a morte para si. No entanto, com o passar do tempo, quanto mais próximo do fim o rapaz parece estar, mais ela começa a rejeitar completamente a ideia, desejando desesperadamente viver, enquanto seu parceiro agarra-se mais e mais à ideia de que ela morra junto com ele. O enredo culmina em uma tentativa frustrada de assassinato por parte dele, pouco antes de seu falecimento. Uma narrativa que parece parodiar as histórias românticas de casais que morrem juntos, assumindo o amor como um sentimento maior que o próprio desejo de se estar vivo.

Marie e Gustl, a quem podemos juntar o já comentado Fritz de *Liebelei*, trazem para a esfera da literatura a representação de uma força vital que deseja a autopreservação do indivíduo, cujo atrito com outras outras energias psíquicas gera o conflito central para os enredos das narrativas de que participam. Estas forças podem ser aproximadas conceitualmente ao que Freud chamará alguns anos mais tarde de “pulsões de autoconservação” (*Selbsterhaltungstriebe*)¹³⁷. Sabemos dos limites desta comparação, mas aqui trata-se de uma observação feita a partir do entendimento de que tanto o conceito freudiano quanto as obras de Schnitzler são frutos de uma mesma problemática histórica, uma noção compartilhada de que energias psíquicas¹³⁸ inerentes aos indivíduos conflitam com outras, geradas por fatores externos como as instituições ou a tradição, causando embates internos que podem conduzir um indivíduo à fratura. Em *LG*, o monólogo interior é a ferramenta de expressão desse conflito interno em material literário.

Caminhada noturna

Após andar durante um tempo, aparentemente sem rumo, Gustl chega ao *Prater*, parque de Viena, e adentra por suas ruelas vazias, sentando em um banco, sozinho. Retira o *quepe* que lhe “constrange as ideias”, remetendo ao enfraquecimento da influência dos códigos militares em sua conduta neste momento. A caminhada sem destino acaba por levá-lo a um local onde a sua voz interior fala mais alto que o mundo externo. Ele se dirige, de forma aparentemente inconsciente, até uma espécie de ilha de natureza dentro da cidade. O paralelo é claro entre este distanciamento da cidade, dos esquemas sociais e o mergulho em direção às energias que ele buscava negar, aquelas que denunciam o seu desejo de viver a qualquer custo, uma espécie de retorno ao impulso anímico vital, às forças orgânicas que regem, para um médico-escritor como Schnitzler, os indivíduos de uma espécie.

Ali, situação corriqueira nas obras desse autor, o protagonista cai no sono, tendo a passagem entre a vigília e o adormecer marcada pelo borbulhar indiscriminado de matéria mental, livre de controle. Ao acordar, ainda torporizado, Gustl relembra de sua

¹³⁷ Estes conceitos aparecem com estes nomes nos escritos de Freud em 1915, *Ensaio de metapsicologia*, e, mais tarde reformulados, em *Além do princípio do prazer*, de 1920.

¹³⁸ Já em seu *Projeto para uma psicologia científica*, de 1895, Freud falava de excitações externas e internas, ressaltando que seria possível fugir das excitações externas, mas não das internas, e nisso se basearia a “mola pulsional” dos mecanismos psíquicos. Ele passa a usar o termo *Trieb* (pulsão) apenas dez anos mais tarde, em *Três ensaios sobre uma teoria da sexualidade*, de 1905.

situação, sente-se ainda mais desolado e lamenta sua condição, trazendo outro tema explorado pelo autor em suas obras, a solidão dos indivíduos, apartados uns dos outros pela falsa mediação social de códigos frios que afastam a todos de uma verdadeira interação: “Ist doch traurig, so gar niemanden zu haben...”¹³⁹ (É tão triste não ter ninguém...), algo que também ouviremos de Kasda, por exemplo, 26 anos depois. Estes momentos dentro do *Prater* talvez sejam o mais próximo que o tenente tenha se aproximado de uma verificação verdadeira de seus próprios sentimentos, porém, voltando a caminhar, saindo do parque, os signos de poder do Império voltam a interagir com os receios do protagonista.

O primeiro ponto relatado é a Coluna de Tegetthoff¹⁴⁰, que traz novamente o elemento militar impondo-se falicamente no amanhecer vienense. Os símbolos do exército e da masculinidade retornam e restituem o desejo de vingança e a raiva contra os civis. Em seguida, passa pela igreja, onde resolve entrar. Sua postura, que inicialmente parecia se distinguir da que teve no oratório, quando de certa forma desdenhou do elemento religioso ao dizer que na missa ao menos poderia sair quando quisesse, repete-se. Ao passar diante da edificação, com a iminência da própria morte, deixa-se envolver com a possibilidade redentora oferecida pelo catolicismo: “Möcht' in die Kirche hineingeh'n... am End' ist doch was d'ran... – Na, heut' nach Tisch werd' ich's schon genau wissen...”¹⁴¹. Porém, depois de alguns minutos entre os fiéis, abandona essa ideia com certo desdém. O catolicismo, religião oficial do Império e elemento formador da consciência austro-húngara, já não ressoa de fato entre boa parte da população, havendo ali também algo de fachada, de encenação.

Mais adiante, Gustl passa em frente ao *Burghof*, residência de Franz Joseph. O poder absoluto da realeza habsbúrgica emana dali sua força aglutinadora, que também já não parece encontrar o respaldo de outras épocas. De guarda, naquela noite, estão os bósnios, o que reforça o caráter plurinacional do Império, algo que o distingue de outros Estados europeus, como vimos anteriormente. O patriotismo invocado por Gustl é bélico, como percebemos quando, ao ver militares de outra nacionalidade, lembra-se da

¹³⁹ SCHNITZLER, A. Leutnant Gustl. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 357.

¹⁴⁰ Monumento em homenagem ao Almirante Wilhelm von Tegetthoff, que comandou frotas nas guerras dano-prussiana (1864) e austro-prussiana (1866).

¹⁴¹ SCHNITZLER, A. Leutnant Gustl. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 360. Tradução: “Eu gostaria de entrar na igreja... Afinal de contas, talvez haja alguma coisa nisso tudo... Ora, hoje depois da mesa haverei de saber com exatidão...” SCHNITZLER, A. *Tenente Gustl*. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 42.

guerra que causou a anexação daquela região e lamenta ele mesmo não ter participado das batalhas do século XIX.

Gustl, decidido aparentemente a matar-se, chega à Ringstraße, momento no qual resolve ir até o café e ter uma última refeição — outra tópica recorrente entre as personagens de Schnitzler, que, diante da morte, resolvem ter um derradeiro momento de prazer. Um traço marcante da bonomia vienense ou mesmo uma amostra, nos indivíduos, daquilo a que Broch chamava de “Apocalipse Alegre”. Ao sentar-se e pedir o que deseja, fica sabendo que o padeiro teve um derrame naquela noite, às portas de casa, chegando do oratório. A informação trazida pelo garçom traz uma felicidade a Gustl que ele mal consegue controlar. Ele estaria livre, então, da necessidade de matar-se, pois ninguém viria a saber da história.

Algumas páginas antes, ironicamente aventa-se a situação em que o tenente está agora: “Und wenn ihn heut' nacht der Schlag trifft, so weiß ich's... ich weiß es... und ich bin nicht der Mensch, der weiter den Rock trägt und den Säbel, wenn ein solcher Schimpf auf ihm sitzt!”¹⁴². Nos delírios autoafirmativos de Gustl, bastaria o seu conhecimento sobre a situação para que ele cumprisse aquilo que o código determina. Schnitzler constrói a fábula de forma que tenhamos total certeza de que o militar sucumbe pelo medo, sem admiti-lo sequer para si mesmo. Escancara-se o código militar e a honra nele implicada como um dispositivo social inócuo. A verdadeira força ali em movimento é a vergonha pública, a exposição ao julgamento que destituiria Gustl de seus privilégios sociais. Assim como há, nas peças anteriores do autor, um enfraquecimento do duelo como dispositivo, aqui vemos a honra militar exposta novamente em seus códigos rarefeitos. Segundo o já citado Norbert Elias, há uma relação entre o esmorecimento dos códigos de coação internos às classes privilegiadas e o decaimento do poder da própria classe¹⁴³.

Ausência de perspectiva e novela como gênero da crise

A obra *Leutnant Gustl* é, então, uma crítica de Schnitzler ao código militar, o qual deriva das estruturas moribundas do Antigo Regime, ainda presentes naquela

¹⁴² SCHNITZLER, A. *Leutnant Gustl. Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 348. Tradução: “E se ele for vítima de um derrame hoje à noite mesmo, ainda assim eu saberei de tudo... Eu sei de tudo ... E não sou homem que continua vestindo seu uniforme e carregando seu sabre quando um insulto desses pesa sobre ele!...” SCHNITZLER, A. *Tenente Gustl*. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 22.

¹⁴³ Cf. ELIAS, N. *Os alemães*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 76.

Viena. No entanto, a importância desta obra em nosso percurso analítico está na forma categórica como se revela o olhar do autor sobre a falta de possibilidades para aquele mundo, já que a estrutura narrativa que é usada nesta obra, o monólogo interior direto, nasce em decorrência do colapso de uma visão de mundo que, em outros lugares da Europa sucedeu a aristocrática, a visão burguesa. As formas simbólicas da aristocracia já não encontravam respaldo, mas não há fé nenhuma em possibilidades de superação vindas por parte da burguesia. Martin Swales afirma como fica claro que Schnitzler “não tem nenhum credo alternativo para oferecer; não há visão de um caminho a seguir da atual anomia e desordem para uma sociedade melhor e mais justa. Mas ceticismo há em abundância. Schnitzler tem consciência do cinismo, do fatalismo e do hedonismo que são o equivalente (vienense) degradado das antigas crenças do humanismo burguês”¹⁴⁴. Essa visão cética encontrará lugar no final da novela, como veremos.

A noite de Gustl é um evento de crise pessoal que materializa alegoricamente uma crise geral do Império. Pensando nisso, é interessante salientar que o gênero novela, em sua versão moderna, é uma forma que tipicamente dá suporte para a elaboração literária desse tipo de situação. Andreas Gailus destaca:

As novelas dramatizam estados de exceção, momentos em que a função constitutiva do mundo e da identidade, inerente aos padrões tradicionais de ordenação e interpretação, tornou-se instável. Isso envolve uma enorme quantidade de variação semântica: a crise pode ser limitada ao “sistema” do indivíduo e resultar ou do retorno traumático dos significados reprimidos da infância (romantismo), da dinâmica das experiências epifânicas da criatividade (Mörike), ou da dissolução mística das distinções de segurança de identidade (Musil). Pode também, no entanto, aparecer como a desintegração de um sistema coletivo e ser desencadeada por uma hiperfixação patológica (Kleist, Storm), desejo sexual (Gotthelf, Schnitzler), ou a circulação de signos linguísticos e monetários (Stifter, Keller).¹⁴⁵

O crítico menciona a crise ligada ao desejo sexual como exemplar nas novelas de Schnitzler, mas o que notamos em *LG* aproxima-se mais do que foi destacado nos textos de Robert Musil, outro escritor emblemático da desintegração do Império Austro-Húngaro, a dissolução das seguranças de identidade. O protagonista vê sua existência ser ameaçada pela perda de honra, mas o que se revela de fato é uma crise em relação ao sistema que lhe dá instabilidade como indivíduo. Portanto, a obra estaria filiada à tradição de novelas que colocam em pauta os limites dos sistemas, tais como as

¹⁴⁴ SWALES, M. Liberalism or Hedonism? Arthur Schnitzler's Diagnosis of the Viennese Bourgeoisie. In: *Intellectuals and the future in the Habsburg monarchy 1890-1914. (Studies in Russia and East Europe)*. London: The Macmillian Press, 1988, p. 25, tradução nossa.

¹⁴⁵ GAILUS, op. cit., p. 740, tradução nossa.

de Musil e Goethe, que “repetidamente tentam representar um núcleo disfuncional e simbólico no interior de um sistema funcional, um elemento excessivo e traumático que ameaça a unidade de um todo organizado a partir de dentro”¹⁴⁶.

O estudo de Gailus sobre o gênero dá destaque para as diferenças entre a novela e o romance, principalmente como elas incorporam a sensação vertiginosa de mudança que recaía sobre a Europa ocidental. Enquanto o romance incorporaria a novidade numa perspectiva de progresso histórico, ou seja, uma inovação recebida como etapa inevitável para o desenvolvimento de um indivíduo, da comunidade ou mesmo da humanidade, uma visão própria à burguesia; a novela traria os eventos inéditos como “irritações inassimiláveis por um dado sistema”¹⁴⁷, portanto demonstrando o impacto destrutivo dentro de determinado contexto social ou pessoal. Reinhart Koselleck explicita bem como encarar a mudança a partir da crise influi na forma como encaramos as mudanças: “Toda crise escapa ao planejamento, ao controle racional sustentado pela fé no progresso”¹⁴⁸.

Sob essa mesma orientação conceitual, que toma a novela como uma forma literária que compreende a história de uma forma distinta da do romance, podemos observar como a opção por essa forma no contexto literário austro-húngaro é notável e é regida pelo mesmo fenômeno que manteve os romances escassos naquele país. Para Claudio Magris, os romances não foram possíveis enquanto a arte esteve sob o signo da circularidade temporal imposta pelo mito habsbúrgico. Para o crítico, o caso da obra *Nachsommer*, de Adalbert Stifter, o mais conhecido romance de formação criado em solo austro-húngaro, é emblemático, pois falha como tal, já que a verdadeira obra do gênero, “vigorosa epopeia, individual e social ao mesmo tempo, ousado relato da vida humana em toda sua completude, não poderia surgir, naquela atmosfera filisteia, aceitando-se passivamente seu mito”¹⁴⁹. Aquele ambiente onde a burguesia não vicejou como classe hegemônica durante o século XIX acabou propiciando — como em território alemão, porém por motivos distintos — uma visão histórica que parece ter se adequado mais à forma da novela. Uma concepção refratária ao progresso e que por isso tende a incorporar os eventos como crises incontornáveis.

¹⁴⁶ GAILUS, op. cit., p. 740.

¹⁴⁷ Ibid., p. 740.

¹⁴⁸ KOSELLECK, R. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1999, p. 138.

¹⁴⁹ MAGRIS, 1998, op. cit., p. 240.

A crise, portanto, é o elemento que ordena a estrutura da novela, que fica submetida inclusive temporalmente ao evento como tal, ou seja, o tempo da novela é o tempo da crise. Dessa maneira, a novela costuma acompanhar a crise em seus desfechos necessários, por isso os finais tendem quase sempre ao trágico¹⁵⁰. O que acontece em *LG*, no entanto, foge a essa regra, pois o evento mostrado não leva à destruição do sujeito, tampouco à do sistema. Para alguns críticos, como o tradutor da obra, Marcelo Backes, o movimento narrativo da novela produz uma sensação de circularidade, já que, após ser retirado da inércia pelo choque do suicídio iminente por questão de honra, após ter sentido o medo da morte, o protagonista demonstra não ter aprendido nada com a situação, reforçando seu desejo por duelar no final do dia. Indícios dessa circularidade estariam presentes até no percurso espacial que a personagem faz:

Em todo o caminho do tenente Gustl há um movimento que leva do centro seguro à periferia instável, que depois da noite precária no banco do Prater se torna um caminho de volta. Estamos na segunda parte da novela, o tenente acorda e o rio interior que transbordava começa a voltar ao leito aos poucos.¹⁵¹

Esse retorno de Gustl para a posição inicial, se o tomarmos como representante literário do mundo militar e aristocrático decadente, poderia nos levar a entender que há uma reposição desse modo de compreender a vida, uma espécie de opção pela continuidade ou uma visão a-histórica dos fenômenos, ou até mesmo uma certa disposição resignada da obra diante da crise. No entanto, há nesse final elementos que nos fazem compreendê-lo de forma distinta, já que o movimento que faz as coisas retornarem a como eram anteriormente é um *deus ex machina*. A morte do padeiro é um milagre que recoloca o mundo nos antigos trilhos.

O *deus ex machina* é uma estrutura que, como já apontado por Aristóteles em sua Poética, diz respeito ao mundo do drama, e aponta para um desfecho desencadeado por um elemento estranho ao enredo da história até então. Se transpusermos o fenômeno para a obra analisada, há um claro irrompimento do acaso como elemento narrativo. Uma intromissão que pode ser percebida aqui como um gesto do narrador no fluxo da novela. Há um rompimento da causalidade que levaria ao final dramático, uma quebra na tragicidade. Não há uma morte gratuita, como nas obras discutidas anteriormente, como tampouco há uma transformação da personagem.

¹⁵⁰ GAILUS, op. cit., p. 752.

¹⁵¹ BACKES, M. Posfácio. In: *Tenente Gustl*. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 77.

Podemos tomar como atitude irônica a substituição de um final que seria adequado à expectativa construída e até ao gênero novelesco, pela intervenção milagrosa imposta. A salvação de Gustl, tal como do mundo da aristocracia, do exército, da honra, são necessáriaa, já que, apesar de serem observadas pelo autor como elementos absurdos e ultrapassados, encontram-se em pleno funcionamento diante dos olhos de todos, tal os antigos edifícios da burocracia imperial. Como tentamos provar até aqui, a matéria decadente ainda desempenhava sua função e não havia nem sinal do que haveria de se impor em seu lugar, gerando um final cômico, mas com uma nota um pouco desesperançosa, se encaramos pelo ponto de vista de alguém que não se identificava com o que estava expondo. Trataremos, no capítulo seguinte, de como uma matéria semelhante, em *SPIEL*, anos após a dissolução do antigo Império, já não pode ter o mesmo destino cômico com notas pesarosas.

Capítulo 5

***SPIEL*, um olhar sobre o passado**

LG foi escrito durante 1900 e publicado no mesmo ano, em número de Natal da renomada revista vienense *Neue Freie Presse*. No início da novela, Gustl está assistindo a um oratório chamado *Paulus: Oratorium nach Worten der Heiligen Schrift*, de Felix Mendelssohn-Bartholdy¹⁵², no *Musikvereinsaal*. Essa apresentação foi realizada, de fato, em Viena, neste local, no dia 4 de abril de 1900 — uma quarta-feira santa¹⁵³. Schnitzler está fazendo uma crítica a algo que lhe é absolutamente presente, enraizando sua personagem no espaço e no tempo imediato, de tal forma que o barulho feito por sua obra potencializa-se, o que leva ao descontentamento do exército contra o médico-escritor, que teve seu título de oficial cassado, sendo rebaixado ao posto de médico da *Landsturm*, agrupamento pouco prestigiado do exército austro-húngaro¹⁵⁴.

Para além desta consequência direta sobre a biografia do escritor, reforçamos novamente o frescor que aquela crítica tinha, tratando de temas patentes e sensíveis a todos que estavam presentes naquela Viena da virada do século. O autor vivia, junto aos seus contemporâneos, a sensação permanente de crise, sobre a qual já comentamos no capítulo anterior ao tratarmos da novela, mas que podemos aqui reforçar sua conceituação sob as palavras de Reinhart Koselleck: “Um estado de insegurança e incerteza que se abateria sobre todos os homens, uma vez que a ordem estabelecida fosse derrubada”¹⁵⁵. A sensação de transformação política inevitável, rompimento com a tradição, é marcada também pela ausência de qualquer tipo de certeza sobre o futuro. É sobre esse sentimento que se desenvolvem as principais obras de Schnitzler, fazendo-se presente nos hábitos e nas frases contraditórias de suas personagens.

Porém, é interessante notar, como registramos na introdução de nosso trabalho, que a produção de Schnitzler se fixa neste tempo, ou seja, seus temas, personagens e enredos, mesmo depois da queda do Império, permanecem versando sobre esta época. Wolfgang Bader chama atenção sobre a não atualização das obras do autor ao tempo:

Só a Primeira Guerra trouxe uma cesura em sua vida, condenando o cronista a se tornar um “memorialista”. O interesse de Schnitzler pelas

¹⁵² Aqui, mais uma ironia do autor, já que se trata de um compositor judeu, algo que Gustl sequer desconfia ao trazer à tona vários de seus comentários antissemitas durante o oratório.

¹⁵³ Cf. BACKES, M. Posfácio. In: *Tenente Gustl*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012, p. 8.

¹⁵⁴ RENNERT, op. cit., p. 187.

¹⁵⁵ KOSELLECK, op. cit., p. 139.

conquistas técnicas como o telefone, o voo comercial, o cinema etc., não deixam enganar que o mundo descrito por ele já pertencia agora ao passado. O passado de Viena da virada do século, tornou-se o seu futuro [...].¹⁵⁶

Os olhos do escritor permanecem sobre o mesmo conjunto de objetos históricos e, à medida que esses materiais distanciam-se no tempo, suas obras ganham um tom de memória. Claudio Magris concorda sobre esse aspecto: “apesar do autor ter vivido até 1931, sua fantasia seguiu vivendo nos tempos anteriores a 1918, acentuando somente sua amargura e petrificando sua dor”. O crítico destaca ainda que Schnitzler teria vivido esta crise da virada do século em duas fases distintas: na primeira, uma visão ligeira, irônica e leve da desagregação (por exemplo, no drama *Grüne Kakadu*); a segunda, quando chega a uma consciência trágica e profunda dessa crise, sobretudo quando o antissemitismo o obriga a adotar uma atitude mais séria e dolorosa¹⁵⁷. Anotações no diário de Schnitzler demonstram sua sensação diante do conflito instaurado entre as potências europeias. Ele escreveu, em 5 de agosto de 1914: “Der Weltkrieg. Der Weltruin...”¹⁵⁸ (“A guerra mundial. A ruína mundial...”).

O antissemitismo ascendente no Império, notado principalmente nas sucessivas vitórias do Partido Social Cristão sobre os sociais-democratas, que levaram Karl Lueger ao posto de prefeito de Viena, teve um impacto imensurável sobre a intelectualidade judia que fora, até então, bem recebida na capital. Vemos manifestações dessa crise em várias obras do autor, inclusive em palavras de Gustl e Kasda, mas é na peça *Paracelsus* e no romance *Der Weg ins Freie*, que ela se manifesta de maneira direta. A desagregação daquele velho mundo significava também o fim de um período de relativa aceitação e de desenvolvimento para esse povo e um conseqüente mergulho no desconhecido, que acabará se revelando no terror do holocausto durante a Segunda Guerra.

Retomando as palavras de Wolfgang Bader citadas acima, é na distância entre as visões do Schnitzler cronista e do memorialista que buscaremos agora desenvolver nossa análise. Em *LG*, como vimos, a honra militar/aristocrática é exposta como dispositivo social inócuo, no entanto, a moral burguesa também não se oferece como alternativa, a partir do que deduzimos pelo uso formal de uma estrutura narrativa que

¹⁵⁶ BADER, W. Apresentação: Áustria, Viena. In: SCHNITZLER, A. *Contos de amor e morte*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 19.

¹⁵⁷ MAGRIS, 1998, p. 337-339.

¹⁵⁸ SCHNITZLER, A. *Tagebücher 1892-1931*. Unter Mitw. von Peter Michael Braunwarth. Hrsg. von der Kommission für Literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Viena: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2000, p. 220.

evidencia o colapso da visão liberal diante dos fenômenos sociais. O autor não oferece soluções, dando àquele final um *deus ex machina*, um elemento que tipicamente produz estranhamento por romper com a ordem causal da narrativa e que repõe em um movimento, que parece arbitrário por parte do autor, segundo nossa análise, as estruturas do mundo existente.

Gustl e Kasda soam como parentes espirituais, tamanha a quantidade de semelhanças que estas personagens compartilham. A presunção e a capacidade de autoengano talvez sejam as maiores, mas o conflito em que acabam se metendo devido a problemas relacionados aos limites impostos pela honra militar é um tema¹⁵⁹ que os une estreitamente na tradição literária e principalmente no interior da obra do autor.

Veremos o que acontece quando parte destes temas, discutidos em *LG*, é novamente colocada sob a lupa de um escritor que já conhece o desenrolar real e objetivo daquela história, o destino dos oficiais presunçosos, assim como da aristocracia. *Spiel im Morgengrauen* surge 26 anos após *Leutnant Gustl*, trazendo novamente um tenente metido em questões relativas à honra. Joseph Kiermeier-Debre registra no posfácio de uma edição de *SPIEL* como a crítica costuma negligenciar a distância entre as histórias e tudo que acontecera objetivamente naquele país entre a composição das novelas, fixando-se nas semelhanças entre os temas e as personagens e deixando de lado o que os distanciam: “[...] o mundo da época do Imperador não era comparável ao mundo após a Primeira Guerra Mundial; a consciência *post festum* não era simplesmente uma confirmação das objeções da consciência crítica de antes”¹⁶⁰.

O crítico, dessa forma, sinaliza que não há uma simples inércia dos mesmos pontos de vista que o autor adotara antes da guerra, mas um deslocamento na compreensão dos fenômenos, uma alteração inevitável para alguém que passou pela dissolução completa daquele mundo. Ele continua seu argumento alegando

¹⁵⁹ Para determinarmos a existência de um “tema” comum entre as duas obras separadas por décadas, utilizamos o conceito como explicado por Tomachevski: “No decorrer do processo artístico, as frases particulares combinam-se entre si segundo seu sentido e realizam uma certa construção na qual se unem através de uma ideia ou tema comum. As significações dos elementos particulares da obra constituem uma unidade que é o tema (aquilo de que se fala). Podemos também falar do tema de toda a obra ou do tema de suas partes. Cada obra escrita numa língua provida de sentido possui um tema. [...] A obra literária é dotada de uma unidade quando construída a partir de um tema único que se desenvolve no decorrer da obra. Por conseguinte, o processo literário organiza-se em torno de dois momentos importantes: a escolha do tema e sua elaboração.” O que colocaremos em análise aqui são justamente os elementos constituintes desta elaboração. TOMACHEVSKI, B. Temática. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1970, p. 169.

¹⁶⁰ KIERMEIER-DEBRE, op. cit., p. 137, tradução nossa.

que a honra perdida de Kasda é qualitativamente diferente da honra perdida de Gustl, e não havia, além disso, nenhum rei ou imperador, nenhuma classe com um código de honra sofisticado e sutil, nenhuma sociedade que ainda fosse tida como correta; eles e suas posições foram retirados do palco mundial, no qual mentes críticas como Schnitzler já os questionavam sobre o "fim da festa". Ao contrário de muitos de seus colegas, Schnitzler não saudou o início da guerra em 1914, e parece ser importante que no segundo ano dela já houvesse o plano de uma novela que tratasse de dívidas que deviam ser "pagas" (*Bezahlt*). Por trás das dívidas de jogo de Kasda, que são dívidas de honra, há obviamente mais do que apenas o destino pessoal de um tenente insignificante, mais do que um diagnóstico psicologicamente exemplar de seu comportamento tolo.¹⁶¹

É feita uma alusão aqui ao primeiro título que, como mencionamos na introdução deste trabalho, fora pensado para *SPIEL, Bezahlt*, que pode ser traduzido como “pagamento” ou “paga”. O crítico destaca, desta forma, que o foco do autor, quando começou a escrever a novela em meio à guerra, estava depositado sobre a dívida do soldado, uma dívida financeira e de honra, uma dívida a que, ao final veremos, não será permitida a quitação. Para Kiermeier-Debre, e também para nossa análise, essa impossibilidade deve-se às alterações históricas pelas quais o mundo do autor teria passado, o que impactou as possibilidades de destino para uma personagem que seja o suporte para esse tema.

Outra questão interessante que Kiermeier-Debre traz para seu posfácio é a da inserção de *SPIEL* em uma tradição mais longa de obras que tratam de militares que perdem a honra e estão metidos em questões financeiras, ressaltando o parentesco da novela com a comédia *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*, de Lessing, a qual mencionamos anteriormente. Interessa-nos entender melhor esta comparação, já que vimos como Schnitzler utiliza-se de temas caros à tradição literária, subvertendo-os, e entendemos que aqui há uma boa oportunidade para colocarmos alguns elementos da história de Kasda em perspectiva. Para tal, faremos um breve panorama de tal peça e de seu contexto histórico.

Tellheim: dívida e honra

Como apontamos no capítulo três, segundo George Fenwick Jones, *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*, de 1767, é o primeiro drama digno de nota a tratar do conceito de honra em língua alemã, sendo surpreendentemente uma comédia, e não uma

¹⁶¹ Ibid, p. 138.

tragédia sobre honra perdida¹⁶². Além disso, reproduz em sua ação o que mais tarde será consolidado teoricamente no texto de Lessing intitulado “Dramaturgia de Hamburgo”, escrito entre 1767 e 1769, quando conceitua a função do riso na comédia:

A comédia quer tornar-nos melhor pelo riso, não pela troça; não tanto melhorar os vícios dos quais ela nos faz rir e, ainda menos, única e exclusivamente aqueles em que encontramos estes vícios ridículos. A sua verdadeira utilidade geral consiste no riso em si; no exercício da nossa faculdade de reconhecer o ridículo; de reconhecê-lo, com facilidade e rapidez, sob todos os disfarces da paixão e da moda, em todas as combinações com as piores qualidades ou com boas qualidades, até mesmo nas rugas da seriedade mais solene.¹⁶³

O riso, portanto, para Lessing, conduz a plateia a meditar sobre o que ele considera hábitos ruins, sendo uma forma racional de compreensão do que é justo e do que não é. Tal pensamento pode ser colocado na conta da concepção iluminista à qual o autor está vinculado, sendo o Major Tellheim, no caso desta obra, a vítima do riso que aponta para os seus exageros em relação ao sentimento de honra ferido.

A história se passa logo após a Guerra dos Sete Anos (1756-1763). Tellheim, major da reserva, está em uma hospedaria em Berlim, porém já não possui dinheiro para pagar sua estadia. Ele fora acusado injustamente de corrupção pelo governo, pois, quando estava na região da Saxônia, cumprindo as ordens de recolher os valores devidos pela região após a derrota na guerra, ele se compadecera com os moradores de lá, adiantando do próprio bolso parte do valor dos impostos, a fim de não ser tão duro com aqueles por quem desenvolvera algum afeto. O montante deveria ser devolvido mais tarde, quando o governo prussiano recebesse esse valor dos saxões, porém os burocratas não acreditaram nas justificativas de Tellheim e o acusaram de ter recebido suborno da população da região em troca de benefícios fiscais, fazendo com que o militar fosse duplamente atingido, perdendo seu dinheiro e sua honra.

Na hospedaria, sem dinheiro para pagar suas dívidas, ele nega todas as ajudas que lhe são oferecidas, inclusive de Minna, moça da Saxônia por quem se apaixonara e prometera mais tarde se casar. A princípio ele rejeita de todas as formas ficar com ela, negando seu amor e o matrimônio combinado, pois não se acha mais digno desta situação. Minna tenta convencê-lo a tornar-se mais maleável, chegando ao ponto de enganá-lo dizendo que fugira da casa do tio e que por isso também não teria mais

¹⁶² JONES, op. cit., p. 149.

¹⁶³ LESSING, G. E. *Dramaturgia de Hamburgo - Seleção Antológica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, p. 61.

nenhum bem, o que a deixaria pobre como ele, restabelecendo-se assim a igualdade entre o casal. Tellheim começa a repensar a situação, mas a mentira se torna vã, quando o mensageiro do rei traz uma carta ao major sinalizando que a fé em sua palavra foi restaurada, assim como seu dinheiro, restabelecido.

Novamente encontramos nas peças de Lessing um parentesco temático com as obras de Schnitzler. Tellheim é um militar envolvido em uma crise de ordem honorífica e financeira. Kasda é um sujeito que se mete em um problema da mesma ordem, embora com uma constituição adversa. Em ambos, o peso do código militar faz-se presente como um guia que agora os coloca em uma situação problemática. Seguir até o fim com suas convicções significaria para os dois um destino trágico. O major, no entanto, ao término da peça *MINNA*¹⁶⁴, recebe por meio de um mensageiro do rei a notícia de que os mal entendidos foram desfeitos, e tanto sua honra quanto o dinheiro que lhe cabe foram restituídos. A Kasda esta chance não foi dada, já que ele se mata antes de que o tio chegue e lhe entregue o dinheiro que lhe livraria das dívidas com Schnabel. O lugarcomum do mensageiro salvador se repete, mas sua presença não pode mais evitar a fatalidade — fazendo a narrativa tender do cômico para o trágico.

Poderíamos situar, dentro da lógica da obra de Schnitzler, a decisão precipitada de Kasda como azar — talvez imputado pela noite que tivera com Leopoldine, se levássemos adiante a velha máxima colocada pelo tenente algumas páginas antes sobre sorte e amor se excluírem no cotidiano das pessoas —, já que se houvesse esperado mais um pouco, sua vida seria poupada e teríamos mais uma personagem salva do seu destino fatal. Porém, segundo a percepção de Kiermeier, a disposição da história para a queda não estaria vinculada a um destino individual,

mas agora era sobre um destino coletivo, o destino de toda uma sociedade que não só perdeu sua honra, mas também seu pai, deus e imperador. Não havia uma carta redentora do rei que, como Lessing, pudesse uma vez mais ter salvado gloriosamente o melhor de todos os mundos.¹⁶⁵

Isso é possível, pois, como veremos, a personagem encarna questões objetivas da sociedade austríaca, não sendo somente um sujeito com problemas de ordem individual, determinados por sua psicologia própria e isolada, vivendo em um mundo perfeito. O resultado deste desarranjo é agora de ordem trágica. O suicídio do

¹⁶⁴ A partir de agora iremos nos referir à obra *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück* apenas como *MINNA*.

¹⁶⁵ KIERMEIER-DEBRE, op. cit., p. 140, tradução nossa.

protagonista, ocorrido de forma velada, está para além da representação de um problema real da época¹⁶⁶, havendo uma evidente sinalização de que algo nos acontecimentos da obra tornou a vida da personagem impossível, levando-nos, inclusive, a uma brusca ruptura na ordem narrativa que de repente perde o seu foco. O décimo quinto capítulo da novela é feito, como dissemos, por um narrador posicionado de forma diferente, mais distante.

Suicídio como fato social

É preciso um breve parêntese para destacar que o suicídio de Kasda está longe de ser um fato isolado dentro das obra de Schnitzler. O autor foi considerado um estudioso da prática, de suas causas, mecanismos internos e da configuração dela em linguagem. Sua disposição em escancarar tabus se faz presente de novo, já que se mantinha entre a sociedade ocidental o costume de enquadrar esse fenômeno por uma perspectiva moralizante, ligada ao pecado, tanto entre protestantes quanto católicos — mesmo que com pesos diferentes, como analisado por Durkheim, em seu ensaio “O suicídio”. São muitos os casos em sua obra, pelos mais variados motivos, e executados também de diversas formas, enfatizando-se a construção minuciosa da desordem que desencadeia tal ação. Segundo Eva Kuttentberg, Schnitzler “dota o suicídio de um novo significado, ao ler a ausência intencional da vida como um ato de performance, encerrando um processo desequilibrado de autoconstrução”¹⁶⁷. Há, na elaboração das cenas que precedem os suicídios, diálogos que escancaram a importância da linguagem na compreensão do autor em relação a essas situações. A conversa entre Kasda e Leopoldine prepara o momento em que as já precárias certezas do tenente são aniquiladas e nelas vemos os dispositivos de memória e diálogo trabalhando para que emerja o clímax da crise.

¹⁶⁶ Como dito no capítulo sobre militarização, o suicídio de jovens oficiais era epidêmico à época. Entre civis também era um fenômeno em crescimento, como reportado pela *Neue Freie Presse*, já que a taxa de suicídio em Viena subiu de 330 casos em 1892 para 452 em 1904. Em julho de 1895, o jornal liberal chegou a falar de um “Hochsaison der Donauleichen” (alta estação dos cadáveres do Danúbio) e anunciou recompensas financeiras por retirar cadáveres de o Danúbio. KUTTENBERG, E. *Suicide as performance in Dr. Schnitzler’s prose*. In: LORENZ, D. *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. New York: Camden House, 2003, p. 328.

¹⁶⁷ KUTTENBERG, E. *Suicide as performance in Dr. Schnitzler’s prose*. In: LORENZ, D. *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. New York: Camden House, 2003, p. 325, tradução nossa.

Os principais tipos vitimados pelo suicídio na obra de Schnitzler são aqueles que sofrem por seu *status* social, étnico, financeiro, profissional ou artístico, e outros que procuram uma saída para relacionamentos abusivos¹⁶⁸. Kasda se encaixa no primeiro tipo e sofre como as personagens que continuamente assumem e rejeitam personas socialmente atribuídas, que se tornam imagens arbitrárias de si mesmas¹⁶⁹. O suicídio aqui tem sua origem dada pelo desequilíbrio entre interior e exterior da personagem, gerada por uma crise de ordem financeira, mas que se desdobra em questionamentos sobre o papel que ela desempenha na sociedade. Tal situação vai ao encontro dos estudos que Durkheim publicou em seu famoso ensaio sobre o tema, em 1897, onde analisa o fenômeno, não como uma manifestação de um temperamento individual desequilibrado, mas como algo que aponta para um mecanismo de ordem social, coletivo. Dentre os tipos de suicídio por ele classificados, o que se aproxima da situação por nós investigada é a do suicídio anômico, motivado por um desequilíbrio na coesão do grupo social em que o indivíduo está inserido. Nesses casos, segundo sua análise, há uma desordenação entre os desejos da pessoa e os limites que a sociedade lhe impõe¹⁷⁰.

Na crise de Kasda, podemos compreender que sua morte foi causada pela anomia descrita por Durkheim, mas, se observarmos o ato suicida também como um momento em que o indivíduo se torna sujeito e objeto do mesmo ato, há um indicativo de ação por parte do tenente, algo que até então parecia incapaz de praticar. Esse gesto, dentro da novela, de alguma maneira, é o único em que parece haver uma atitude consciente do protagonista. Isso importa, pois envolve sua morte numa carga maior de consequência, o que também eleva o teor trágico da situação — mesmo que o epílogo nos traga a impressão de que poderia ter sido evitada. Ela não está no mesmo arranjo que a morte de Christine em *Liebelei*, por exemplo, desiludida com uma possibilidade romântica, um notório exagero, coberto de um idealismo deslocado de sentido para aquela plateia. A agonia de Kasda está repleta do peso social de uma personagem que desmorona juntamente aos símbolos que lhe traziam sentido.

Minna von Barnhelm, honra e dinheiro

Voltemos, então, à peça *MINNA*. Ao situarmos a obra no plano analítico que destacamos anteriormente de F. G. Jones sobre a trajetória do conceito de honra na literatura alemã, veremos que nela coexistem os dois sentidos do termo, tanto o

¹⁶⁸ Ibid., 325.

¹⁶⁹ Ibid., 327.

¹⁷⁰ Cf. DURKHEIM, E. *O suicídio: estudo de sociologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 303-329.

aristocrático/militar quanto o cristão-estoico, esse que mais tarde se cristalizará na moral que a burguesia arrogará para si. Jones destaca a utilização ambivalente da palavra, apontando para o fato de que o próprio Tellheim acaba adotando as duas acepções durante o desenvolvimento do drama:

Como oficial e cavaleiro, ele é dedicado ao ideal de honra, apesar de incerto de sua significação. Suas ações são motivadas por um senso inato de direito e caridade; no entanto, ele não pode escapar da crença tradicional de que apenas um homem com uma reputação impecável tem o direito de cortejar uma honorável mulher.¹⁷¹

Tellheim é um militar, mas também mostra em vários momentos se guiar pelo paradigma interno do que é certo e errado, por exemplo, quando a viúva de um ex-companheiro de farda o procura para sanar uma dívida. Ele, vendo que a mulher passa por necessidades, nega o dinheiro, inventando que nada lhe era devido. Temos aqui a definição de ação desinteressada de recompensa que está no coração da moral kantiana, com pretensão de ética universal e abraçada e alimentada pela burguesia.

Ao nosso ver, mesmo que o termo varie entre as suas duas acepções na boca do Major protagonista, dentro do conflito ético estabelecido por Lessing, a personagem é a representante principal do sentido aristocrático do conceito, que se nota na passagem: “Nein, mein Fräulein, Sie werden von allen Dingen recht gut urteilen können, nur hierüber nicht. Die Ehre ist nicht die Stimme unsers Gewissen, nicht das Zeugnis weniger Rechtschaffenen—” (*MB*, IV, 6)¹⁷². Ou seja, Tellheim não está consciente dessa flutuação entre as concepções de honra, colocando-se, inclusive, vocalmente contra uma delas. Wilhelm Dilthey, em sua obra *Das Erlebnis und die Dichtung*, classifica o major como um representante, dentro do esquema da peça, do militarismo prussiano:

A comunidade à qual Tellheim pertence é a do exército de Frederico. Um exército que se mantém unido pelo conceito de honra como medida suprema de valores e motivo de conduta. Honra, bravura, subordinação rigorosa não incompatível com a solidariedade da camaradagem, hábito viril de não estimar muito a vida: tais são os traços fundamentais deste exército, simbolizados no Major Tellheim, no Sargento (Werner) e, a partir de uma matéria mais tosca, também em Just.¹⁷³

¹⁷¹ JONES, op. cit., p. 151.

¹⁷² LESSING, G. E. *Werke*. Band 1, München 1970 ff., p. 679. Tradução: “Não, minha senhorita, vossos juízos acerca de todas as coisas são bastante corretos, unicamente nesta não o são. A honra não é a voz da nossa consciência, nem o testemunho de poucos íntegros...” LESSING, G. E. *Emilia Galotti; Minna von Barnhelm ou a felicidade do soldado*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999, p. 23.

¹⁷³ DILTHEY, W. *Das Erlebnis und die Dichtung*. Leipzig: Springer, 1922, p. 70, tradução nossa.

Em oposição, como representante da concepção aburguesada da palavra, teríamos Minna von Barnhelm, uma moça do campo, que detesta os barulhos da cidade, e é descrita por Dilthey como portadora de uma “humanidade alegre, que irradia sua bondade e alegria a todos os lugares”, sendo uma “verdadeira donzela alemã”¹⁷⁴, e a quem Lessing teria atribuído uma dimensão atualizada da moral, escorada em um juízo racional. O conflito ético da peça é exposto em vários momentos, quando as duas personagens dialogam, cada uma defendendo sua posição:

FRÄULEIN. Oh, mein Rechthaber, so hätten Sie sich auch gar nicht unglücklich nennen sollen.—Ganz geschwiegen oder ganz mit der Sprache heraus.—Eine Vernunft, eine Notwendigkeit, die Ihnen mich zu vergessen befiehlt?—Ich bin eine große Liebhaberin von Vernunft, ich habe sehr viel Ehrerbietung für die Notwendigkeit.—Aber lassen Sie doch hören, wie vernünftig diese Vernunft, wie notwendig diese Notwendigkeit ist.

TELLHEIM. Wohl denn; so hören Sie, mein Fräulein.—Sie nennen mich Tellheim; der Name trifft ein.—Aber Sie meinen, ich sei der Tellheim, den Sie in Ihrem Vaterlande gekannt haben; der blühende Mann, voller Ansprüche, voller Ruhmbegierde; der seines ganzen Körpers, seiner ganzen Seele mächtig war, vor dem die Schranken der Ehre und des Glückes eröffnet standen, der Ihres Herzens und Ihrer Hand, wenn er schon Ihrer noch nicht würdig war, täglich würdiger zu werden hoffen durfte.—Dieser Tellheim bin ich ebensowenig, als ich mein Vater bin. Beide sind gewesen.—Ich bin Tellheim, der Verabschiedete, der an seiner Ehre Gekränkte, der Krüppel, der Bettler.—Jenem, mein Fräulein, versprochen Sie sich: wollen Sie diesem Wort halten?—

FRÄULEIN. Das klingt sehr tragisch!—Doch, mein Herr, bis ich jenen wiederfinde— in die Tellheims bin ich nun einmal vernarret—, dieser wird mir schon aus der Not helfen müssen.—Deine Hand, lieber Bettler! (Indem sie ihn bei der Hand ergreift.) (MB, II, 9)¹⁷⁵

Enquanto Minna, utilizando-se da razão (*Vernunft*), coloca em xeque as motivações de Tellheim, questionando-o sobre suas recusas em ficar com ela, o major

¹⁷⁴ Ibid., p. 72.

¹⁷⁵ LESSING, G. E. *Werke*. Band 1, München 1970 ff., p. 639-640. Tradução: “A SENHORITA. Oh, sempre hás de ter razão... mas se é assim, não tendes nenhuma razão em declarar-vos infeliz. Ou calai-vos totalmente ou contai tudo de uma vez! Uma razão, uma necessidade que vos ordena esquecer-me? Sou uma grande amante da razão e tenho grande respeito pela necessidade. Mas deixai-me ouvir quão razoável é essa razão, quão necessária é essa necessidade.

VON TELLHEIM. Pois bem, então escutai, senhorita. Vós me chamais de Tellheim; o nome acerta em cheio. Mas vós pensais que eu seja o Tellheim que vós conhecestes em vosso país; o homem na flor da idade, cheio de pretensões, cheio de ânsias por glória; aquele que era dono de seu corpo e de sua alma inteiros; ante o qual estavam abertas as portas da honra e da felicidade; aquele que mesmo não sendo digno de vosso coração e de vossa mão, podia alimentar cada dia a esperança de chegar a sê-lo um dia... Hoje tenho tão pouco deste antigo Tellheim... tanto quanto tenho de meu pai. Ambos foram... Eu sou Tellheim, o licenciado, aquele cuja honra puseram em dúvida, o mutilado, o mendigo. A aquele, minha senhorita, foi que vós vos prometestes... quereis manter vossa palavra com outro?

A SENHORITA. Isto soa bastante trágico! De qualquer forma, meu senhor, até que eu volte a encontrar aquele... estou louca pelos Tellheims,,, este já haverá de ajudar-me a sair dos apuros em quem me encontro. Tua mão, querido mendigo! (estende a mão a ele)” LESSING, G. E. *Emilia Galotti; Minna von Barnhelm ou a felicidade do soldado*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999, p. 170.

demonstra sua teimosia e equipara-se a um mendigo (*Bettler*) por já não portar a honra de antes, o que é entendido como um exagero pela moça (“Das klingt sehr tragisch!”), que, mesmo assim, demonstra o desejo de ficar com o militar, ele tendo ou não dinheiro e honra. A inflexibilidade do oficial diante do seu destino é atacada pela moça com algum humor.

Para Dilthey, Minna traria a verdade moral dos novos tempos, baseada na razão e no caráter humanista, valores de uma burguesia ainda em afirmação. A comédia espelharia, por meio de suas personagens, uma etapa da formação do estado alemão, com todos os seus contrastes. De um lado, haveria o desejo de expansão prussiano, altamente bélico e com ressonâncias aristocráticas, representado por Tellheim e seu conceito de honra; de outro, uma intelectualidade que se via como portadora da razão e de um humanismo universalizante. No final, “o sentimento de humanidade triunfa nele (Tellheim) sobre a consciência de honra ferida”¹⁷⁶. Portanto, ainda para Dilthey, o major não é derrotado em suas discussões, mas convencido a incorporar traços de comportamento e mecanismo reflexivos desta nova intelectualidade, proporcionando, para o teórico, o melhor de todos os mundos.

Lukács, por sua vez, ao tratar deste drama, não coloca em seu cerne a oposição entre dois códigos de comportamento diferentes — inclusive rechaça a ideia de que as personagens desempenhem em algum momento este papel de representantes de um sistema preestabelecido¹⁷⁷. Ele aponta antes para a oscilação entre a presença e a falta de razoabilidade moral como princípio decisivo da estrutura da comédia: “toda peculiar composição de *Minna von Barnhelm* se baseia precisamente na ininterrupta mutação de moral abstrata em ética humana concreta, individualizada, nascida de cada situação concreta”¹⁷⁸. Haveria, então, um conflito contínuo focado no embate entre leis morais que possuem caráter ideal e a sua possibilidade de materialização em situações objetivas. Tellheim falha quando leva ao limite o seu orgulho aristocrático e militar, o que o torna uma personagem que erra ao tentar aplicar determinado código a uma situação real.

Além disso, a teimosia do major, para o filósofo, seria uma reação estoica diante das injustiças que lhe são infligidas pelo estado aristocrático alemão, tal como dissemos anteriormente sobre Emília Galotti e o jovem Werther. O estoicismo seria, nesse

¹⁷⁶ Cf. DILTHEY, op. cit., p. 72-73.

¹⁷⁷ Cf. LUKÁCS, 1968, p. 46.

¹⁷⁸ Ibid., p. 32, tradução nossa.

contexto, uma forma de resistência de uma parcela da população impossibilitada, devido ao contexto aristocrático daqueles pequenos principados germânicos, de reagir contra os arbítrios dos poderosos na ausência de um horizonte de emancipação.

Para Lukács, o drama se desenvolve em um universo onde as atitudes, mesmo que baseadas em boas intenções, podem carregar em si, ao mesmo tempo, um aspecto de inumanidade¹⁷⁹. Logo, Tellheim, ao não arredar o pé de seus princípios de honradez, não está fazendo uma má escolha por si, já que seria uma forma de resistência estoica à injustiça que sofre quando tem seu *status* e dinheiro negados pelo Estado, porém sua atitude o impede de realizar-se plenamente no amor com a boa Minna. Caso insistisse em sua ideia, o comportamento do major teria um inevitável desfecho trágico e, como sabemos, não é o que ocorre.

Quem detém o impulso trágico do militar é Minna, que, ainda segundo Lukács, é a portadora de um saber autêntico capaz de resolver os conflitos estabelecidos, sem utilizar-se de códigos morais abstratos, permanecendo no nível objetivo das situações; assim como de uma humanidade real, “nascida de uma experiência vital profunda” e que acaba “provocando a reflexão dos homens sobre si próprios”. Minna estaria vinculada às posições “mais sensíveis e humanamente elevadas da ilustração germânica”. A superação de um comportamento por outro seria a queda da moral estoica rígida diante de uma histórica, mesmo que essa não esteja em um ambiente totalmente adequado ao seu desenvolvimento. O final feliz, com a reconciliação entre os enamorados, não é um “*happy end*”, tampouco uma glorificação do regime fredericiano: é o mito ilustrado da necessária vitória final da razão feita graça¹⁸⁰.

Haveria, portanto, um princípio de historicidade e de dialética emergindo dos processos formais da obra, apontando na direção de uma sociedade calcada na racionalidade. À parte o otimismo de Lukács, essa análise nos possibilita deslocar o olhar localizado simplesmente no embate entre códigos de comportamento para a possibilidade de reestruturação formal das obras literárias para conter novos princípios e acontecimentos que são vivenciados historicamente pelos indivíduos. Continuando nessa direção, encontraremos outras pistas temáticas e formais que aproximam mais

¹⁷⁹ Lukács aponta para este novo princípio como motivador de utilizar o riso como ferramenta catártica: “O que interessa aqui é compreender as necessidades sócio-morais que levaram Lessing a enfatizar tão resolutamente essa função catártica do riso. Acreditamos no seguinte a este respeito: o novo fato da vida cotidiana que trouxe à tona essa nova postura teórica, esse novo problema de configuração artística, é o perigo, nascido na Renascença, de não apenas o mal podia ser escolhido como princípio, mas também que na virtude correta e moralmente escolhida um princípio de desumanidade possa estar escondido.”. O riso não atacaria, portanto, diretamente a virtude, mas seus eventuais excessos. Cf. *Ibid.*, p. 35, tradução nossa.

¹⁸⁰ Cf. *ibid.*, p. 43-44.

ainda *MINNA* e *SPIEL*. Tellheim, em seu percurso, é salvo duas vezes, uma pelo convencimento de Minna e outra pelo mensageiro que lhe entrega a carta real. Caso o príncipe não lhe restabelecesse a honra, poderíamos ter dois destinos: a aniquilação, entregando-se de fato à pobreza e afastando-se de Minna, ou o cinismo, contradizendo o que falara antes e aceitando dinheiro mesmo sem ter sua honra restituída. A cisão entre honra e poder financeiro é, como aponta Roberto Schwarz, um dos elementos decisivos na percepção dessa personagem, o que objetivamente sinaliza a perda de poder da aristocracia:

Em obediência à ilusão aristocrática, Tellheim considera qualidade estamental e bem-estar material como um par autoevidente, embora na realidade não o sejam mais. Tellheim experimenta esse divórcio na própria consciência; o seu conflito íntimo corresponde ao conflito externo, é a duplicação, no interior de um indivíduo, de uma contradição social. [...] o destino pessoal é o momento do destino coletivo.

[...] Caso queira ceder, Tellheim encontrará um lugar, -- mas não será mais von Tellheim, estaria aburguesado; caso finque o pé no que é direito (encasulamento, perda do realismo) será levado à fome por sua situação. Nos dois casos o mundo não tem mais lugar para ele. Por fome ou adaptação, estaria à morte um estilo anacrônico de vida. Vale dizer: as condições sociais perderam a imobilidade.¹⁸¹

Tellheim experimenta os deslocamentos de poder provocados pelas mudanças históricas em seu comportamento. Mesmo que não aceite essa condição, ele sofre com as consequências. Este espelhamento da crise externa na construção de uma personagem, como já comentamos, é precisamente o que Kiermeier-Debre aponta como elemento constituinte do protagonista de *SPIEL*, porém o que mais aproxima Kasda de Tellheim é a cisão entre honra aristocrática e dinheiro.

O major de Lessing demonstra em seu destino a acomodação das novas estruturas sociais, ou seja, o poder financeiro é tirado aos poucos da nobreza e colocado sobre o colo da burguesia ascendente. A personagem torna-se portadora de um estilo de vida anacrônico, que “não é dado pela cultura geral do leitor, que sabe da vitória do burguês sobre o aristocrata; define-se no interior do drama, através do papel dissolvente do dinheiro”¹⁸², como é analisado por Schwarz. Portanto, o anacronismo é perceptível no próprio desenvolvimento causal da obra, que é possível nesses termos graças à presença do dinheiro como elemento desestabilizador.

¹⁸¹ SCHWARZ, p. cit., p. 115-116.

¹⁸² Ibid., p. 117.

O dinheiro adiciona, dessa forma, uma força historicizante, que rompe com a percepção de uma sociedade calcada sobre princípios eternos — e é exatamente essa noção que funda o realismo literário, e não a representação pura e simples de locais e datas históricas¹⁸³, como caracterizou Dilthey, por exemplo, sobre essa mesma obra¹⁸⁴. Insufla-se temporalidade à estrutura da peça, mesmo que ela não tenha ao seu cabo, como salienta o crítico brasileiro, o desenvolvimento artístico ideal, sendo que

O idílio é dado por verdadeiro, o trágico por fantasia. O idílio, entretanto, não corresponde às questões que a peça levanta; fazer a sua estrutura harmônica e regra do drama é arbitrário, e mais, achata o mundo complexo que vinha se propondo. A solução é ruim do ponto de vista estético, do ponto de vista da lógica interior do texto. [...] Na medida mesma em que Lessing não se entrega para a lógica dramática, transfere para o domínio artístico os limites de sua consciência teórica. Entretanto, é claro que a conformidade aos desejos do autor não é a prova de valor estético. A peça não corresponde às intenções objetivas que ela mesma projeta.¹⁸⁵

Essa falha de desenvolvimento, portanto, diz respeito à adequação do final da obra à estreiteza da imaginação histórica do poeta, que não entrega o destino das personagens ao desenvolvimento causal que lhe parecia inevitável. O desvio, na perspectiva do crítico, diz respeito a não aplicação da pesquisa realista até o seu limite, que por obrigação deveria levar o texto para fora do âmbito do desejo do artista.

Voltando a Schnitzler, sua obra, como vimos até aqui, sempre guardou um lugar especial para o tratamento da honra aristocrática e da moral burguesa. Acompanhamos como a sua percepção artística apontava para a dissolução dos valores nobres e militares ao mesmo tempo que não oferecia, diferentemente do que foi feito à época dos escritores alemães que citamos, como Schiller e principalmente Lessing, a alternativa do racionalismo universalizante da burguesia. Porém, faz-se notar no trajeto que percorremos a ausência deste elemento que Schwarz caracteriza como de poder dissolvente, e que está presente em praticamente toda literatura burguesa no século XIX, o dinheiro.

¹⁸³ Cf. *Ibid.*, p. 116.

¹⁸⁴ “Lessing estava agora em plena posse de todos os recursos daquela arte realista que até então só brilhara como modelo na poesia narrativa representada pelo romance de boas maneiras inglês. Tratava-se de apresentar de forma verdadeira e, no entanto, poética, os homens e as tramas vitais oferecidas pela realidade da época. Nesta nova poesia realista, a ação deve ser composta por elementos que pertencem inteiramente à vida e são característicos dela, sem os habituais confidentes e donzelas e sem os recursos convencionais da comédia de situação com todos os seus disfarces, confusões e perigos impossíveis. Foi Lessing, com seu *Minna*, quem primeiro resolveu o problema do drama apresentado por Fréron, Marmontel e Diderot. Os personagens e suas relações estão aqui enraizados em um determinado tipo de sociedade, em sua estrutura social e em suas necessidades objetivas.” DILTHEY, *op. cit.*, p. 70.

¹⁸⁵ SCHWARZ, *op. cit.*, p. 119.

Em *SPIEL*, algumas linhas após Kasda acordar ouvindo seu criado chamá-lo pela patente que ocupa no exército “Herr Leutnant! ... Herr Leutnant! ... Herr Leutnant!”, o narrador faz algumas observações ligeiras, mas reveladoras sobre o seu quarto, como a “*schmutzig-weißen Vorhang*” (cortina branca e suja) que é aberta por Joseph, o tamanho cômodo que levou Bogner a citar a expressão “Aber Raum ist in der kleinsten Hütte für ein glücklich ...”¹⁸⁶ (Há espaço na menor cabana para um feliz ...), assim como os apontamentos sobre as poucas mobílias presentes no ambiente. O fato é que Kasda, mesmo sendo aquele que Bogner procurou para ajudá-lo com a questão do dinheiro desfalcado no caixa da empresa, não está em uma situação muito melhor. O ex-militar, que tivera de se afastar do exército devido a uma aposta irresponsável no jogo de cartas, tornara-se um civil, um trabalhador de uma pequena empresa, e amargava dificuldades econômicas, o que motivava o roubo, mas é fato que, do ponto de vista financeiro, as duas personagens não distam tanto uma da outra, apesar de Willi sentir-se autorizado a ter pena de Bogner.

A presença de uma personagem na situação de Bogner já é em si algo notável na obra de Schnitzler, já que a burguesia sempre foi sua protagonista privilegiada, ainda assim sem que se penetrasse muito em questões relativas aos fenômenos financeiros no entorno das personagens. As profissões são registradas, as fortunas descritas, mas esses apontamentos são quase sempre elementos de caracterização periféricos, raramente ocupam o centro das motivações da ação, tampouco são “temas” na acepção de Tomachevski que utilizamos acima. As exceções notáveis são, além de *SPIEL*, a novela *Der blinde Geronimo und sein Bruder*, lançada em 1900, mesmo ano de *LG*, e *Fräulein Else*, de 1924.

Interessante observar algumas questões em *Der blinde Geronimo und sein Bruder* para entender as diferentes abordagens sobre o tema monetário. Na narrativa, Carlo, irmão do cego Gerônimo, que teve seu nome excluído do título da obra, foi o responsável pela condição do irmão devido a um acidente ocorrido na infância de ambos. Como forma de expiar a sua culpa, foi incumbido por um padre a cuidar para sempre do parente. Eles vivem como mendigos, sustentando-se com as apresentações musicais de Geronimo, perambulando entre pousadas em uma região fronteira, entre a Áustria e a Itália, em algum período não delimitado pelo autor.

¹⁸⁶ A expressão completa é “Raum ist in der kleinsten Hütte für ein glücklich liebende Paar” (Há espaço na menor cabana para um feliz par de namorados) extraída diretamente do poema de Schiller “*Der Jüngling am Bache*”. Como notamos, trata-se também de uma predição do que teremos ali no penúltimo capítulo da novela entre Kasda e Leopoldine.

O dinheiro entra na história como elemento que dispara o conflito entre os irmãos, inserido por uma personagem alheia àquele universo, com ares mefistofêlicos, que passava pela pousada e da qual não sabemos praticamente nada. O viajante diz a Geronimo que havia dado ao seu irmão uma moeda, como esmola, de valor mais alto do que de fato deu, o que faz com que o cego passe a desconfiar que o familiar o tenha roubado. Carlo desespera-se com o fato de ter sido colocado sob suspeita e chega, em dado momento, a roubar uma moeda que correspondesse ao valor alegado pelo viajante para aplacar as dúvidas sobre ele.

Ao término, quando estão prestes a serem presos pelo ato, Geronimo percebe que o irmão roubara o dinheiro para restituir a confiança perdida e dá-lhe um beijo fraternal, concedendo à história um final feliz, raríssimo nas obras do autor vienense. Como observado pelo crítico Wolfgang Lukas, a moeda desempenha o papel de colocar em pé de igualdade a relação dos irmãos que possuía um grande desnível, pois Carlo carregava uma enorme culpa pelo acidente que tirara a visão do irmão¹⁸⁷, havendo, no término da narrativa, uma troca da liberdade física por outra de timbre emocional.

O que destacamos aqui é como a narrativa se distancia em muitos elementos de *LG*, publicada no mesmo ano, por exemplo: não temos nela as típicas marcações espaciais e temporais firmes que Schnitzler insere em suas obras. O ar quase religioso do texto, semelhante às parábolas bíblicas, ergue-se graças ao apagamento desses aspectos, o que lhe confere uma tonalidade universalizante, como notado pelo crítico William Cook¹⁸⁸. Os acontecimentos situam-se longe de Viena, palco favorito do autor, em algum lugar ermo da fronteira com a Itália. No entanto, há ainda na novela o papel “historicizante” do dinheiro, que se infiltra e ativa elementos latentes que, a partir deste catalisador, forçam uma reorganização da relação entre os irmãos, terminando em uma vitória da fraternidade.

As relações de fidelidade são reafirmadas apesar do dinheiro. Estruturalmente, a moeda ofertada pelo estrangeiro desperta o atrito, é ativo na construção causal da novela, mas é negado na sua superfície. O elemento financeiro é um agente que transforma as dinâmicas do contato social, mas como o ambiente exterior ainda é o do mundo arcaico, excluído das esferas dinâmicas das sociedades urbanas, onde a literatura

¹⁸⁷ Cf. LUKAS, W. *Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzler*. München: Fink, 1996.

¹⁸⁸ Cf. COOK, W. K. Arthur Schnitzler's "Der Blinde Geronimo und sein Bruder": A critical discussion. *Modern Austrian Literature*, V. 5, n. 3/4, 1972, p. 120-137. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24646658?seq=1>. Acesso em: 20 mai. 2021.

burguesa se desdobra em sua potencialidade, o seu alcance destrutivo não se materializa de fato. Vários elementos característicos da literatura produzida pela burguesia do século XIX estão ali, assim como a sofisticação do discurso indireto livre de Schnitzler, mas, como no *deus ex machina* da morte do padeiro em *LG*, o mundo austro-húngaro se repõe, aqui em uma perspectiva positiva.

Tomando o ponto de vista que adotamos até aqui, da cisão criada pela guerra e o conseqüente fim do reinado habsbúrgico na consciência artística de Schnitzler, podemos agrupar essa narrativa ao lado de *LG*, enquanto *Fräulein Else* perfilaria junto a *SPIEL*, mas trataremos dessa outra mais adiante.

O fato é que a honra militar, apesar de tantas vezes questionada nas obras de Schnitzler, nunca fora colocada à prova diante do poder financeiro. Em *LG*, o quepe do tenente, símbolo da instituição militar e dos códigos a ela inerentes, constrangia-lhe as ideias. Já em *SPIEL*, a farda, também elemento símbolo da distinção social e daquilo que dá sentido à vida de Kasda, está em um estado que não lhe agrada (“Mit dem Zustand seiner Uniform war er übrigens nicht sehr zufrieden”¹⁸⁹), mostrando os sinais da pobreza e, metaforicamente, de uma deterioração institucional diante do elemento monetário.

No início do segundo capítulo da obra, o narrador abre mão das sutilezas e nos detalha a precariedade com que Kasda lida em seus dias:

Er hatte überhaupt immer gewußt, Versuchungen zu widerstehen, und jederzeit war es ihm gelungen, mit der knappen Gage und den geringen Zuschüssen auszukommen, die er zuerst vom Vater und, nachdem dieser als Oberstleutnant in Temesvar gestorben war, von Onkel Robert erhalten hatte. Und seit diese Zuschüsse eingestellt waren, hatte er sich eben danach einzurichten gewußt: der Kaffeehausbesuch wurde eingeschränkt, von Neuanschaffungen wurde Abstand genommen, an Zigaretten gespart, und die Weiber durften einen überhaupt nichts mehr kosten. [...]

Eigentlich traurig, dachte er. Niemals noch war ihm die Enge seiner Verhältnisse so deutlich zum Bewußtsein gekommen als heute – an diesem wunderschönen Frühlingstag, da er in einem leider nicht mehr sehr funkelnden Waffenrock, in drap Beinkleidern, die an den Knien ein wenig zu glänzen anfangen, und mit einer Kappe, die erheblich niedriger war, als die neueste Offiziersmode vorschrieb, durch die duftenden Parkanlagen den Weg zu dem Landhaus nahm, in dem die Familie Keßner wohnte – wenn es nicht gar ihr Besitz war. Zum erstenmal auch geschah es ihm heute, daß er die Hoffnung auf eine

¹⁸⁹ SCHNITZLER, A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 511. Tradução: “Com o estado de seu uniforme, aliás, ele não estava nem um pouco satisfeito.” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 27-28.

Einladung zum Mittagessen oder vielmehr den Umstand, daß ihm diese Erwartung eine Hoffnung bedeutete, als beschämend empfand.¹⁹⁰

Durante quase uma página notamos que os meios que lhe garantiam anteriormente alguma dignidade vinham de seus pai — também militar, o que nos mostra uma espécie de continuidade quase aristocrática da carreira — e depois do tio Robert e, quando essas mesadas cessam e a personagem fica reduzida ao seu soldo, começa a lhe faltar dinheiro para as coisas básicas, como um uniforme que não esteja gasto e até mesmo alimentação.

Apesar disso, a sua esperança de ser convidado para um banquete numa casa burguesa revela ainda algum tipo de benefício que a farda lhe traz. Bogner com certeza não possui esse tipo de possibilidade como civil. Esse detalhe mostra como o empobrecimento e a perda de poder relativo do exército parece colocá-lo em uma situação de dependência em relação à classe burguesa, mesmo que continuem se sentindo mais virtuosos. O que é, de certa maneira, confirmado por Otto Bogner quando ele, ao tentar convencer Kasda sobre a possibilidade de procurar pelo auxílio do tio, tenta colocar o tenente na sua situação, ao mesmo tempo que afasta a possibilidade dele ter cometido o mesmo ato de surrupiar dinheiro do caixa: “Natürlich, ich weiß, in eine fremde Kasse hast du noch nie gegriffen – so was kann einem nur in Zivil passieren”¹⁹¹. Não podemos excluir uma certa dose de boa vontade argumentativa, procurando amolecer o coração do ex-colega, mas a distinção é ainda algo que coabita a atmosfera decadente da vida do oficial.

¹⁹⁰ SCHNITZLER, A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 512. Tradução: “Aliás, ele sempre soube resistir às tentações e jamais deixara de se virar com sua parca remuneração e os escassos subsídios que, de primeiro, recebia do pai e, depois que este morrera -- na condição de tenente-coronel, em Temesvar --, do tio Robert. E desde que aqueles subsídios haviam cessado ele soubera se adequar à nova situação: as visitas ao Café foram restringidas, tomara distância de novas aquisições, passara a poupar nos cigarros e, sobretudo no que dizia respeito às mulheres, passara a ter o bom senso de só arranjá-las caso não tivesse de meter a mão no bolso. [...]

“Triste, na verdade”, pensou. Contudo, em tempo nenhum chegara a ter tanta consciência da precariedade de suas condições quanto naquele maravilhoso dia de primavera em que -- passando por parques e jardins perfumados, e usando uma farda lamentavelmente não tão nova assim, com calças meio usadas, que já começavam a brilhar um pouco nos joelhos, trazendo um quepe bem mais baixo do que a nova moda entre o oficialato recomendava -- tivera de pegar a estrada para a casa de campo na qual morava a família Kessner.

Também lhe acontecera, pela primeira vez nesse dia, de tomar como vergonhosa a esperança de ser convidado para almoçar; ou muito antes, parecia-lhe vergonhosa a circunstância que fazia com que essa expectativa significasse uma esperança.” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 29-30.

¹⁹¹ SCHNITZLER, A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 508. Tradução: “Naturalmente sei muito bem que jamais meterias a mão em caixa estranha... Uma coisa dessas só pode acontecer a um civil.” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 23.

Notamos, então, que as oposições criadas entre os universos militar e civil ganham contornos diferentes em *SPIEL*, se compararmos ao que já encontramos em *Freiwild* e depois em *LG*. Na primeira, temos um civil vítima do arbítrio de um militar e da impossibilidade socialmente posta de fugir de um duelo; na segunda, um tenente que é atormentado pela necessidade de se matar devido à honra perdida em um atrito com um padeiro, contra o qual não poderia reivindicar satisfações, sentindo-se ele, dessa vez, impotente. Em nenhuma das obras há a dimensão material colocada em pauta, e sim a sensação de caducidade do código de conduta militar e, na sua esteira, a honra como dispositivo de valoração social. Para Kasda, no entanto, esse embate agora ganha nova dimensão, pois nos momentos que o vemos sentindo-se superior ou invejando os civis, seja qual for a situação financeira deles, temos implicado em boa parte das vezes o aspecto monetário ou suas consequências, como a alegada mobilidade social proporcionada pela vida sem as amarras preestabelecidas da vida aristocrática.

O dinheiro está presente em *SPIEL* desde o início, seja materialmente ou no discurso das personagens. Ora nós o vemos em uma estrutura de contabilidade financeira rígida, algo próprio de quem conta o pouco que tem para sobreviver — quando, por exemplo, Kasda fala dos dois florins que custaram a ida de fiacre até a estação de trem no primeiro capítulo; ora surge como um mantra repetido até que se desbote o valor das notas, tornando-as apenas uma espécie de entidade difusa, fantasmagórica.

Além da presença objetiva do dinheiro, há o discurso sobre ele, que diz respeito às trocas monetárias e à administração de bens. Ele surge em alguns momentos do texto, por exemplo no segundo capítulo, justamente para evidenciar como os seus signos não estão presentes na vida de Kasda. Quando está na casa da família Keßner, o tenente revela uma falta de compreensão diante dos diálogos entre o pai e o advogado da família:

Bei Tische war zuerst in allerlei für den Leutnant nicht ganz verständlichen Ausdrücken von einem Prozeß die Rede, den der Rechtsanwalt für den Hausherrn in Angelegenheit seiner Fabrik zu führen hatte; dann aber kam das Gespräch auf Landaufenthalte und Sommerreisen, und nun war auch für Willi die Möglichkeit gegeben, sich daran zu beteiligen.¹⁹²

¹⁹² SCHNITZLER, A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 513. Tradução: “Na mesa, a palestra tratou, primeiro — pelo menos eram usadas expressões não de todo inteligíveis para o tenente —, de um processo que o advogado conduzia em favor do chefe da família e tratava de um assunto respeitante à fábrica; mas em seguida a conversa passou a girar em torno da vida no campo, de viagens durante o verão, sendo assim adada também a Willi a oportunidade de tomar parte dela.” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 31.

Como percebemos, os mecanismos, convenções e a linguagem próprios ao mundo do dinheiro são inacessíveis para o tenente. Apesar de habilitado a frequentar os círculos da burguesia, ele tem um campo de compreensão limitado sobre os assuntos que a constituem como classe. Nessa cena, isso parece trivial, porém, mais adiante na história, essa barreira se constituirá em uma armadilha para a personagem, como vemos quando ele vai até o escritório de Leopoldine para pedir-lhe um empréstimo.

“Um elftausend Gulden, gnädige Frau.” Er bereute, daß er nicht zwölf gesagt hatte. Schon wollte er sich verbessern, dann fiel ihm plötzlich ein, daß der Konsul sich vielleicht mit zehntausend zufrieden geben würde, und so ließ er es bei den elf bewenden.

“So”, sagte Leopoldine, “elftausend, das kann man ja wirklich schon einen gewissen Betrag nennen.” Sie ließ ihre Zunge zwischen den Zähnen spielen. “Und welche Sicherheit würden Sie mir bieten, Herr Leutnant?”

“Ich bin Offizier, gnädige Frau.”

Sie lächelte – beinahe gütig. “Verzeihen Sie, Herr Leutnant, aber das bedeutet nach geschäftlichen Usancen noch keine Sicherheit. Wer würde für Sie bürgen?”

Willi schwieg und blickte zu Boden. Eine bruske Abweisung hätte ihn nicht minder verlegen gemacht als diese kühle Höflichkeit. “Verzeihen Sie, gnädige Frau”, sagte er. “Die formelle Seite der Angelegenheit habe ich mir freilich noch nicht genügend überlegt. Ich befinde mich nämlich in einer ganz verzweifelten Situation. Es handelt sich um eine Ehrenschild, die bis morgen acht Uhr früh beglichen werden muß. Sonst ist eben die Ehre verloren und – was bei unsereinem sonst noch dazugehört.”¹⁹³

A passagem, reveladora para notarmos a reorganização das relações de poder dentro do Império, mostra-nos como a honra — aquela que Gustl colocou como “uma vez perdida, tudo perdido” — vale apenas “um sorriso bondoso” de Leopoldine, agora transformada em especuladora, proprietária de negócios. As garantias do universo aristocrático se esvaem e não podem mais ajudá-lo aqui, materializando a ruptura entre

¹⁹³ SCHNITZLER, A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 561-562. Tradução: “— Pois é — disse Leopoldine —; onze mil; de fato, sendo essa quantia, pode-se falar, já, de um “certo valor”. — Ela deixou sua língua brincar entre os dentes. — E qual a garantia que me ofereceria, senhor tenente?”

— Sou um oficial, honorável senhora.

Ela sorriu... quase bondosa.

— Perdoai-me, senhor tenente, mas isso não significa nenhuma garantia segundo os usos comerciais. Quem seria vosso fiador?

Willi silenciou e olhou para o chão. Uma negativa brusca não o teria embaraçado tanto quanto essa gentileza fria.

— Peço-vos perdão, honorável senhora — ele disse. — Na verdade ainda não pensei o suficiente a respeito da parte formal do assunto. É que me encontro numa situação bastante desesperadora. Trata-se de uma dívida de honra que tem que ser quitada até amanhã às oito horas da manhã. Caso contrário a honra está perdida e... tudo aquilo que entre nós tem a ver com ela.” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 111.

a posição legal privilegiada dentro do aparelho estatal do Império e o universo financeiro, que fora exibida primeiramente na situação de Tellheim, mas aqui torna-se obstáculo intransponível e mortal.

Ainda durante essa visita, quando o tenente se encontra sozinho no escritório da antiga amante, ele se sente atordoado diante do contraste entre os elementos que constituem aquele mundo e o quarto onde a tinha visto pela última vez. As posições sociais e de gênero se tornam movediças e evocam a comparação que parece como um refrão nas obras de Schnitzler, “und es war ihm sonderbar zumute, beinahe wie in einem Traum”¹⁹⁴. O estranhamento da personagem, sua incapacidade de compreensão, evoca essa atmosfera onírica, como se o ordenamento comum e esperado da vida sofressem um abalo, semelhante ao que lhe acontecera na mesa de carteadado, já tomado pela compulsão, quando se pergunta “Warum standen sie denn nun alle herum? Wie in einem Traum”¹⁹⁵, como em uma antecipação do epílogo em que todos rodeiam seu corpo já sem vida. Em ambos os casos temos um rompimento com a normalidade, uma perda do controle da situação ou mesmo o fim da ilusão de algum controle que antes ele possuía.

Anticapitalismo na literatura austríaca

Notamos, então, que a presença e a ausência do dinheiro são as motivações das personagens, ele é o elemento disparador da ação da novela ao dar uma justificativa para Kasda ir ao Café Schopf colocar um pouco do que tem em jogo na primeira parte da obra, e, do capítulo oito em diante, aquilo que provoca uma corrida contra o prazo da dívida imposta pela mesa de carteadado. Os conflitos assim se estabelecem e a ação põe-se em movimento. Os elementos e instituições do Antigo Regime, representados principalmente pelo tenente, são postos em fricção com o mundo, insuflando movimento histórico na estrutura narrativa, tal como em *MINNA*, pelo *papel dissolvente do dinheiro*. Esse novo enquadramento da crise social, dado por Schnitzler, quando tomamos apenas o conjunto de sua obra como parâmetro, já poderia ser suficiente para destacarmos as mudanças de paradigma por nós perseguidas em nossa análise, mas tal característica se amplifica quando observamos que ela indicia mudanças em um dos

¹⁹⁴ SCHNITZLER, A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 560. Tradução: “E sentiu-se muito estranho, quase como se estivesse sonhando.” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 109.

¹⁹⁵ SCHNITZLER, A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 531. Tradução: “Mas por que estavam todos ali, de pé à sua volta? Como num sonho.” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 64.

aspectos mais relevantes de toda tradição literária do Império Austro-Húngaro: o seu “anticapitalismo”. Traço muito bem destacado por Claudio Magris em algumas de suas obras, principalmente no seu ensaio “O tempo não é dinheiro. O anticapitalismo na literatura austríaca”, onde aponta, na tradição literária daquele país durante o século XIX, a ausência do fator monetário:

O dinheiro está mais ausente - ou removido - da literatura austríaca do que nas demais importantes literaturas europeias ocidentais que, especialmente a partir de 1700, absorvem, até no imaginário, as transformações sociais e o novo pensamento econômico, em particular o inglês, que acompanham a grande ascensão da burguesia.¹⁹⁶

Como já mostramos em nosso *intermezzo*, a burguesia não se estabeleceu em nenhum momento do século XIX como classe hegemônica no Império, diferentemente do que acontecera em outros países da Europa, permanecendo sob a aristocracia, ao menos do ponto de vista da capacidade de influir culturalmente. A nobreza e até o exército possuíam mais ascensão sobre as demais classes e isso se refletia de muitas formas na arte ali criada, como apontamos sobre o ecletismo arquitetônico da *Ringstraße* e também o seu papel na constituição da *Verinnerung* de Schnitzler. A classe artística, mesmo sem demonstrar essa intenção de forma explícita, deixava de lado elementos que dissessem respeito ao universo financeiro devido ao seu caráter “dissolvente”, tal como dito por Roberto Schwarz.

Havia entre os escritores uma consciência difusa que buscava a manutenção do Império. Esse desejo é nomeado por Magris como “o mito habsbúrgico”, que ele caracteriza, “tal como todo mito”, como uma “defesa contra a história”¹⁹⁷. É possível perceber traços dessa manifestação já no final do século XVIII, quando seria notável o engajamento de alguns escritores ao negar os ideais liberais oriundos da Revolução Francesa, enaltecendo os laços populares e feudais. No entanto, o mito se estabelece de fato durante a época conhecida como *Biedermeier* (1815-1848), ou seja, entre o Congresso de Viena e as revoluções de 1848. Neste período, desenvolveu-se uma reação às ameaças que os ideais revolucionários trouxeram para a secular estrutura imperial, negando-se, portanto, no campo da representação artística, tudo aquilo que lembrasse o clima de mudança social.

¹⁹⁶ MAGRIS, C. O tempo não é dinheiro. In: *O anticapitalismo na literatura austríaca. Alfabetos: Ensaio de Literatura*. Curitiba: UFPR, 2012, p. 112.

¹⁹⁷ MAGRIS, 1998, op. cit., p. 84.

Segundo Magris, elementos que caracterizam esse mito podem ser encontrados em boa parte da literatura do século XIX e do princípio do XX, estando entre eles: a ideia do supranacionalismo, a preponderância do burocrático, o hedonismo (contrapondo-se à ascese protestante dos alemães do norte), a exaltação à lealdade como traço maior da cultura do Império, a união do povo tal como uma família, a aversão ao individualismo burguês, a renúncia, a tranquilidade como virtude, a defesa da imobilidade e o combate a tudo que possa dar a ideia de movimento histórico ou social. O historicismo, filosofia que tinha Hegel como principal representante à época e que pensava a história como um percurso cuja direção é o futuro, era tida pelos escritores do Império, principalmente Grillparzer, como a “codificação do ritmo destruidor, uma lei que determinava inexoravelmente a superação e, com isso, o desmoronamento do mundo austríaco”¹⁹⁸.

Essa defesa contra a história aproxima-se em grande medida daquilo que Lukács caracterizou como “anticapitalismo romântico”¹⁹⁹. Michael Löwy, na obra *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*, sintetiza esse conceito elaborado pelo filósofo húngaro, e que se encontra pulverizado em sua obra, como uma crítica ao desenvolvimento do capitalismo e dos valores burgueses em prol do mundo pré-capitalista, destacando que “a crítica romântica raramente é sistemática ou explícita e poucas vezes se refere diretamente ao capitalismo”. Nele, faz-se crítica à quantificação da vida, isto é, à total dominação do valor de troca, cálculo frio e leis de mercado. Por isso, na “civilização industrial as qualidades da natureza (beleza, saúde) não existem: ela leva em consideração apenas as quantidades de material bruto que podem ser extraídas daí”²⁰⁰.

Apesar da contraposição ao capitalismo, tal percepção é considerada por Lukács como reacionária, como se torna claro nas primeiras vezes que ele o utiliza, por exemplo, quando elabora sua crítica ao trabalho de Nietzsche, classificando algumas passagens em que o filósofo se propõe a atacar certos aspectos ligadas ao desenvolvimento do capital, abrindo mão, ao mesmo tempo, de investigar devidamente “quaisquer das mediações econômicas e de classe”²⁰¹, o que torna seu pensamento

¹⁹⁸ Ibid., p. 190.

¹⁹⁹ Id., 2012, p. 121.

²⁰⁰ LÖWY, M. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*. Tradução: Myriam Vera Baptista e Magdalena Pizante Baptista. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 36-39.

²⁰¹ LUKÁCS, G. Nietzsche como precursor da estética fascista. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p. 128.

aberto à apropriação posterior por parte de pensadores ligados ao fascismo e ao nazismo.

Parte da expressão desse anticapitalismo não se dava simplesmente com o sumiço da representação do dinheiro, mas com sua aplicação restrita a elemento de consumo. Como expresso por Magris, ele era:

compreendido não como acréscimo, potencialmente ilimitado da circulação monetária, mas sim como o desfrute de bens fugazes a exaurir-se rapidamente, ou seja, como o usufruir — despreocupado e, ao mesmo tempo, melancólico — da brevidade da vida, que não pode ser objeto de economia nem de capitalização.²⁰²

Portanto, o dinheiro torna-se um mero dispositivo para que as personagens tenham acesso àqueles prazeres tão celebrados da vida no Império Austro-Húngaro. Como uma personagem que encarna as aspirações do mundo em declínio, Kasda traz em si essa perspectiva em relação ao dinheiro, como atestamos, por exemplo, durante o décimo segundo capítulo de *SPIEL*, que se passa no período entre a saída de Willi da casa de Leopoldine e sua chegada à caserna de Alßer.

Depois de sentir-se um tanto confuso pela situação que passara no escritório da moça, ele começa a encher-se de otimismo, impulsionado pela perspectiva de safar-se da situação e ainda conseguir seduzir Leopoldine. Nesse ínterim, o tenente resolve, por bem, ter um “bom dia”: vai até um restaurante requintado, toma vinho húngaro, fuma charutos de qualidade, troca olhares com mulheres enquanto passeia despreocupado pela rua etc. O comportamento de Kasda faz-nos lembrar novamente da expressão cunhada por Hermann Broch, o “apocalipse alegre”, apontando para a contradição existente entre a vida cultural agitada dos teatros, concertos, cafés, saraus, piqueniques no *Prater* e a sensação irremediável de fim. A forma como o protagonista lida com o dinheiro, colocando-o apenas como uma mediação entre ele e os prazeres corriqueiros dos quais pode usufruir, é levada aqui ao limite, pois é assim que escolhe passar aquele que pode ser seu último dia. A mesma percepção também se manifesta nos momentos em que o tenente consegue ganhar uma quantia razoável no carteadado e faz planos sobre o que fará com o montante: “neuer Waffenrock, neues Porteppee, neue Wäsche, Lackschuhe, Zigaretten, Nachtmähler zu zweit, zu dritt, Fahrten in den Wienerwald, zwei Monate Urlaub mit Karenz der Gebühren”²⁰³, ou seja, como vemos, nenhuma

²⁰² MAGRIS, 2012, p. 114.

²⁰³ SCHNITZLER, A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 527. Tradução: “farda nova, porta-espada novo, roupas novas, sapatos de verniz, cigarros,

preocupação previdenciária, ou ideia para investimentos, apenas o interesse em manter-se bem vestido e meios para passar momentos agradáveis.

Tal tipo de comportamento pode ser encontrado na obra de Schnitzler desde seus primeiros dramas, por exemplo *Anatol* (1893), cujo protagonista homônimo já é apresentado como um “solteirão solitário, sem família, sem profissão, sem idade e sem ocupação, [que] parece apenas preocupado com suas aventuras amorosas”²⁰⁴. Portanto, mesmo quando suas personagens são burguesas, o universo do dinheiro é deixado de lado em benefício de outros temas mais caros ao estudo do autor sobre os desvios das convenções definidos pela própria classe. O que costumamos encontrar é algo típico na literatura do mito habstúrgico: os cafés, os restaurantes e as tabernas como ambientes onde o dinheiro surge como um gasto ligado ao prazer imediato, diferente da casa ou do escritório, onde ele poderia se tornar um bem duradouro ou potencial investimento voltado ao lucro²⁰⁵.

O Café Shopf é um desses lugares onde o dinheiro desloca-se de um lado para o outro, pagando pelas apostas e bebidas, servindo como meio para que os indivíduos ali apenas desfrutem um bom momento. Essa percepção específica do elemento monetário é reforçada, no terceiro capítulo, quando, ao chegar no local, Kasda encontra-se com algumas das personagens com quem dividiria as mesas de carteadado, observa que estariam em poucos “semeadores” naquele dia (“*Wir sind ja spärlich gesät heute*”) e obtém como esclarecimento que os dois estariam apenas descansando e se fortalecendo para o “trabalho” (“*nur darum hier im Freien säßen, um sich für die “Arbeit” zu stärken*”)²⁰⁶. A analogia do jogo como trabalho oferece algumas possibilidades de interpretação, mas por enquanto nos ateremos ao fato dele ser tratado como uma fonte de renda para os presentes. A metáfora é interessante ao observarmos que, nesta novela, na qual os florins são dos elementos mais significativos, não encontramos a fonte geradora deste dinheiro. Há algo de mágico na forma como ele surge e se desloca na percepção dessas personagens, principalmente para as que têm um vínculo com o Antigo Regime, lembrando que Greising e Kasda pertencem ao exército, enquanto

jantares a dois, a três, viagens à floresta de Viena, dois meses de férias sem se preocupar com taxas e encargos” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 56.

²⁰⁴ SCHEIDL, L. Panorâmica Histórica e Cultural. In: SCHNITZLER, A. *Anatol*. Aveiro: Editora Estante, 1986, p. 23.

²⁰⁵ MAGRIS, 2012, op. cit., p. 117.

²⁰⁶ SCHNITZLER, A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften. 2 Bände, Band 1*, Frankfurt a.M., 1961, p. 515.

Weiss é um funcionário público do teatro, todas figuras que possuem raízes no universo vienense pré-burguês.

Streben fáustica

A apologia nostálgica desse hedonismo coletivo é viva também na obra biográfica de Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern*, publicada em 1941, na qual o autor revela esta percepção cristalizada do império como uma espécie de idílio, um lugar feliz e seguro para os súditos, principalmente para os judeus que, como ele, sofreram muito no decorrer do século XX. Com as palavras a seguir, ele faz uma descrição terna de Viena:

Vivia-se bem, vivia-se facilmente e sem preocupação naquela velha Viena, e os alemães do norte olhavam um pouco zangados e desdenhosos para nós, para os vizinhos às margens do Danúbio que, em vez de serem “eficientes” e manterem uma ordem vigorosa, viviam bem, comiam bem, deleitavam-se com festividades e teatros e, ainda por cima, faziam música excelente. No lugar da “eficiência” alemã, que afinal amargou e perturbou a existência de todos os outros povos, em vez desse sôfrego desejo de avançar e correr à frente dos outros, em Viena adorava-se conversar despreziosamente, cultivava-se uma convivência agradável e deixava-se ao outro a sua parte, numa conciliação gentil e talvez até desleixada. “Viver e deixar viver” [...] Tudo na nossa monarquia austríaca quase milenar parecia estar fundamentado na perenidade, e o próprio Estado parecia ser o avalista supremo dessa estabilidade.²⁰⁷

Como podemos notar, há, nessa imagem do modo de vida leve e ligeiramente desinteressado dos vienenses, uma contraposição ao que era vivido e pregado pelos alemães do norte, tardiamente unificados sob a orquestração da Prússia. Podemos explicar, ao menos parcialmente, essas diferenças de comportamento pelas distintas religiões hegemônicas presentes em cada um dos países: protestantismo e catolicismo. A primeira, como bem explicou Max Weber, possuía uma ética que se conectara com o desejo capitalista do acúmulo, do lucro e da valorização do trabalho, enquanto a segunda acabou por possibilitar, na Áustria-Hungria dos séculos XVIII e XIX, uma vida mais ligada ao universo sensual, um pouco distante, relativamente, dos princípios ascéticos da religião de Lutero.

Além da valorização dessa alegada eficiência, como apontado por Zweig, uma das consequências dessa diferença, que se liga diretamente ao mito habsbúrgico, é a ausência na tradição literária austríaca daquilo que se costuma caracterizar como o

²⁰⁷ ZWEIG, S. *Autobiografia: o mundo de ontem*. São Paulo: Zahar, 2014, posição 172. E-book Kindle.

anseio transformador da burguesia, que é fartamente encontrado no ideário dos protestantes do norte. Trata-se de um ímpeto pela mudança, ou como no caso dos romances de formação, pelo desejo de desbravar o mundo, agir sobre ele, mudar a sua vida e a dos outros. O mais eminente representante, no universo da arte, deste sentimento, é o Fausto de Goethe, que na segunda parte da sua tragédia, envolve-se em uma empreitada colonizadora, o que motiva os críticos a lhe chamarem de “tragédia do desenvolvimento”²⁰⁸. Essa *Streben* fáustica, que pode ser traduzida, entre outras coisas, como anseio, aspiração e ambição, também está ausente do universo da tradição austríaca, que priorizava a promoção da inércia e da manutenção de um mundo harmonioso já estabelecido, como apontado por Magris:

O *Streben* faustiano, o incessante anseio ativista — que faz de Fausto, não por acaso acompanhado de Mefistófeles, também um grande chefe de indústria, um capitalista que transforma o mundo para o bem e para o mal dos outros homens — é refutado na Áustria, com frenética atividade que destrói a vida, angústia que leva a uma atividade febril com uma finalidade em si mesma e impede de viver o instante, de gozar, refletir, maturar desenvolver harmoniosamente a própria humanidade, triturada no afã do fazer e do produzir.²⁰⁹

As personagens que povoam as narrativas de Schnitzler, principalmente as protagonistas, são quase sempre movidas pelas situações, engolidas pelos acontecimentos externos, incapazes de agir e posicionar-se diante de um mundo que lhes é estranho. Tudo isso sugere uma atmosfera avessa ao ímpeto faustiano, como descreve Magris. No entanto, não podemos deixar de destacar que, nas obras do autor vienense, há algo nessa falta de atitude que lhe é muito peculiar, um elemento que podemos caracterizar como abulia, uma incapacidade de mover-se gerada pelas diferentes energias contraditórias que atuam na consciência dessas figuras, tais como

²⁰⁸ Marshall Berman sintetiza essa aspiração da seguinte forma em um dos capítulos de sua obra sobre a modernidade: “Uma das idéias mais originais e frutíferas do Fausto de Goethe diz respeito à afinidade entre o ideal cultural do autodesenvolvimento e o efetivo movimento social na direção do desenvolvimento econômico. Goethe acredita que essas duas formas de desenvolvimento devem caminhar juntas, devem fundir-se em uma só, antes que qualquer uma dessas modernas promessas arquetípicas venha a ser cumprida. O único meio de que o homem moderno dispõe para se transformar — Fausto e nós mesmos o veremos — é a radical transformação de todo o mundo físico, moral e social em que ele vive. A heroicidade do Fausto goethiano provém da liberação de tremendas energias humanas reprimidas, não só nele mesmo, mas em todos os que ele toca e, eventualmente, em toda a sociedade à sua volta. Porém, o grande desenvolvimento que ele inicia — intelectual, moral, econômico, social — representa um altíssimo custo para o ser humano. Este é o sentido da relação de Fausto com o diabo: os poderes humanos só podem se desenvolver através daquilo que Marx chama de “os poderes ocultos”, negras e aterradoras energias, que podem irromper com força tremenda, para além do controle humano. O Fausto de Goethe é a primeira e ainda a melhor tragédia do desenvolvimento.” BERMAN, M. O Fausto de Goethe: a tragédia do desenvolvimento. In: *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1982, p. 40.

²⁰⁹ MAGRIS, 2012, p. 117.

vetores de força que, por partirem de múltiplas direções, acabam se anulando e mantendo o objeto em inércia.

O que nos importa aqui é como isso está registrado tanto em Gustl quanto em Kasda. Como já percebemos, ambos intencionam fazer algo, mas, no decorrer de suas histórias, mostram-se incapazes: Gustl acredita que deve se matar, porém sente medo; Kasda sabe que não deve mais apostar, mas é levado pela compulsão do jogo. Existem, no entanto, no caso de *SPIEL*, personagens que funcionam como contraposição ao protagonista e que se apresentam como elementos de uma nova ordem, figuras que trabalham na contramão dessa tradição desligada do ímpeto fáustico: Schnabel e Leopoldine.

Schnabel

Schnabel surge na história como uma figura misteriosa, de quem se sabe apenas ser cônsul de um pequeno estado livre da América do Sul, e “grande homem de negócios”. Temos clareza que é um homem que, de certa maneira, não pertence ao universo social comum às demais personagens. Cagneau o descreve como uma figura que alterna entre “um patriarca digno, um tentador cínico e um arrivista sombrio, que em uma luta individual com Kasda, decide fria e calculadamente sobre o início e o fim do jogo”²¹⁰. Na mesa de carteados, percebemos uma reorganização dos papéis sociais em torno dessa figura estranha, já que todos passam a orbitar, sem nenhuma discrição ou convenção que disfarça a situação, em torno do Cônsul, pois ele é “*die Hauptwurz*”²¹¹ (a fonte donde todos bebem).

O papel que Schnabel ocupa no jogo é similar ao que possui na estrutura da narrativa: o dinheiro, combustível da história, parte de sua carteira. Ele escancara o desequilíbrio da ordem já decadente do Império, que é ali expressa pelas personagens. Descrito por Kiermeier-Debre como portador de características mefistofélicas²¹², age como a personagem de Goethe – além do papel de incutir nas demais personagens a tentação das apostas – inserindo na narrativa – e alegoricamente nas veias de todo Império Austro-Húngaro – a força corrosiva do fator monetário. No Fausto de Goethe, mais precisamente no segundo livro, dá-se a criação do papel moeda por Mefistófeles,

²¹⁰ CAGNEAU, op. cit., p. 233.

²¹¹ SCHNITZLER, A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 511.

²¹² KIERMEIER-DEBRE, op. cit., p. 142.

enganando o Imperador, que assina um documento durante uma noite de Carnaval. O papel se espalha pelo reino, salvando as finanças decadentes, em um primeiro momento, mas passa a gerar inflação posteriormente²¹³.

O tema do estrangeiro que tumultua as relações a partir da inserção do dinheiro é uma repetição do que já vimos em *Der blinde Geronimo und sein Bruder*. Ambas figuras misteriosas que parecem caçar dos habitantes de um mundo, em várias dimensões, mais simples. Porém, diferente do que ocorrera na narrativa de 1900, o fator monetário traz a desordem fatal para algum dos envolvidos. Kasda, a quem falta qualquer sensibilidade empreendedora atribuída a Fausto, vê o dinheiro, que para ele não seria nada além de um veículo para acessar alguns bens imediatos, ser o elemento que o levaria à destruição.

Alguns trechos da narrativa insinuam a possibilidade de Schnabel estar manipulando Kasda desde o momento em que ele se senta à mesa do Café Schopf. Esses indícios se iniciam, quando, depois de vencer algumas rodadas, Kasda se levanta da mesa para voltar à casa dos Keßner e, antes de sair pela porta, ele olha para trás e vê que Schnabel é o único que o observa “em uma mirada fria”. O narrador, colado à perspectiva do protagonista, encerra o capítulo três dessa forma, dando-nos uma pista sobre o embate que se aproxima.

Mais tarde, no restaurante Cidade de Viena, quando o tenente demonstra a todos a necessidade de ir embora devido ao horário do último trem, o cônsul lhe oferece que seu motorista o leve no fiacre um pouco mais tarde, o que acaba fazendo com que ele fique ali e perca o último veículo por poucos minutos. Esse atraso, e consequente perda do transporte, faz com que ele retorne ao jogo. Depois disso temos os seguidos empréstimos oferecidos na derradeira mesa de apostas, fazendo com que um descontrolado Kasda, sem em nenhum momento pedir espontaneamente por qualquer quantia, acabe contraindo uma dívida com que não conseguirá arcar.

Essas pistas sugerem que o cônsul manipula e atrai o protagonista para uma armadilha, no entanto, é necessário dizer que a narrativa insinua sempre o quanto o próprio Kasda, seja por algum mecanismo de autossabotagem ou pelo destino (que pode ser rotulado como azar em uma narrativa atravessada pela questão do jogo), contribui para cada uma dessas situações. Antes de perder o trem, ele ficou alguns minutos a mais que o necessário para papear com as mulheres da família Keßner que encontrou na saída do restaurante, o que, sem dúvida, impactara no horário que chegou à estação. Da

²¹³ GOETHE, J. W. *Fausto: uma tragédia. Segunda parte*. São Paulo: Editora 34, 2007, p. 195.

mesma forma que a compulsão pelas apostas já se fazia notar em tantos outros momentos da história, antes do cônsul lhe oferecer dinheiro. Apesar do caráter fugidivo do que está por trás dos acontecimentos da novela – ao que voltaremos mais tarde – é inegável que Schnabel age como um facilitador para os impulsos do jovem tenente, alguém que consegue compreender o ambiente e o próprio protagonista mais profundamente do que ele mesmo. Kasda cai, não apenas por si só, mas também por aqueles que aproveitam a estreiteza de sua visão.

Schnabel e a antiga burguesia (Flegmann)

Como já apontamos, *SPIEL* repete as oposições entre civis e militares colocadas nas narrativas ou peças anteriores de Schnitzler, no entanto, a configuração dos embates anteriores sofre a interferência de uma nova variável, o cônsul Schnabel: ao passo que enxergamos em Kasda os mesmos traços de Karinski e Gustl, não há nada em Schnabel que remeta aos civis anteriores.

Se tomarmos, por exemplo, o drama *Freiwild*, onde encontramos esse conflito de forma mais esquematizada, Karinski e os demais militares são representantes da honra ligada ao antigo regime, enquanto Paul Rönning traz os novos valores civis que negam a selvageria dos antigos hábitos duelísticos e portanto os valores da aristocracia. Em *SPIEL*, os militares ainda são os representantes da antiga Áustria, dos valores masculinos e aristocráticos, porém o papel que o cônsul desempenha não pode ser equiparado ao de Paul. Seria mais correto afirmar que quem ocupa esse espaço é Doutor Flegmann, em suas participações.

Essa personagem é lembrada por Kasda mesmo quando não está em cena, nos momentos em que fala sobre o sistema que leva o seu nome.

Und überdies wollte er das System Flegmann anwenden: mit einem geringen Einsatz beginnen; – nicht höher gehen, bevor man einmal gewonnen, dann aber niemals das Ganze aufs Spiel setzen, sondern nur dreiviertel des Gesamtbetrages – und so weiter. Doktor Flegmann fing immer mit diesem System an, aber es fehlte ihm an der nötigen Konsequenz, es durchzuführen. So konnte er natürlich auf keinen grünen Zweig kommen.²¹⁴

²¹⁴ SCHNITZLER, A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 526. Tradução: “Além do mais, dessa vez queria aplicar o Sistema Flegmann: começar apostando uma quantia mínima... e não aumentá-la antes de ganhar pelo menos uma vez; e depois disso jamais apostar tudo o que havia ganhado no jogo seguinte, mas apenas um terço do montante... e assim por diante. O Doutor Flegmann começava sempre com esse sistema, mas faltava-lhe a determinação necessária para levá-lo adiante. E assim, naturalmente, jamais conseguia lograr a sorte.” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 53.

Flegmann cria um método para dominar os próprios impulsos e ordenar racionalmente as apostas que faria na mesa. O procedimento remete ao que já tratamos sobre a compreensão ordenadora e racional embutida no ideário burguês ligado ao trabalho, tal como definido por Lukács: “o domínio da ordem sobre os estados de espírito, do durável sobre o momentâneo, do trabalho tranquilo sobre a genialidade alimentada de sensações”²¹⁵; que também pode ser identificado com o que Weber descreve sobre o racionalismo econômico, imprescindível para o desenvolvimento do Capital: “É com igual clareza e uma das qualidades fundamentais da economia privada capitalista ser racionalizada com base no cálculo aritmético rigoroso, ser gerida de forma planejada e sóbria, para o almejado sucesso econômico”²¹⁶.

Tais pretensões ordenadoras, ligadas aqui ao controle dos impulsos, foram colocadas em cheque pela psicanálise, como dito no capítulo anterior, e também por Schnitzler, pela forma como compreende o funcionamento da mente. Isso é duplamente reforçado na obra, já que Kasda destaca que o próprio Flegmann não consegue aplicar sua estratégia à falta de determinação e, mais tarde, ele próprio, tão cioso de seu autocontrole, também sucumbiria ao desejo pelas apostas.

Mais tarde, em um diálogo desenvolvido no restaurante Cidade de Viena, sobre as diferentes perspectivas em relação ao vício, encarnadas pelas diferentes classes sociais representadas na história, Flegmann será portador de uma visão racionalista novamente.

»Es ist und bleibt ein Laster«, behauptete Doktor Flegmann ganz ernsthaft. Man lachte, aber Oberleutnant Wimmer zeigte Lust, die Bemerkung krumm zu nehmen. Was bei Advokaten vielleicht ein Laster sei, bemerkte er, sei darum noch lange keines bei Offizieren. Doktor Flegmann erklärte höflich, daß man zugleich lasterhaft und doch ein Ehrenmann sein könne, wofür zahlreiche Beispiele seien: Don Juan zum Beispiel oder der Herzog von Richelieu. Der Konsul meinte, ein Laster sei das Spiel nur, wenn man seine Spielschulden zu zahlen nicht imstande sei. Und in diesem Fall sei es eigentlich kein Laster mehr, sondern ein Betrug; nur eine feigere Art davon. Man schwieg ringsum.²¹⁷

²¹⁵ LUKÁCS, G. *Burguesia e l'art pour l'art: Theodor Storm*. In: *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 101.

²¹⁶ WEBER, M. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 67.

²¹⁷ SCHNITZLER, A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 552. Tradução: “– É e continuará sendo sempre um vício! afirmou o doutor Flegmann, afetando gravidade. Os outros riram, mas o primeiro-tenente Wimmer mostrou vontade de acatar a observação de maneira enviesada. Ponderou que talvez fosse um vício entre os advogados nem por isso teria de ser, nem de longe, um vício entre os oficiais. O doutor Flegmann esclareceu tudo de forma cortês, dizendo que qualquer um poderia ter seus vícios e ser, ao mesmo tempo honrado, para o que havia aliás, inúmeros exemplos: Don Juan, entre outros, ou o duque Richelieu.

Dr. Flegmann oferece uma visão sobre o jogo que o aproxima do vício, mas sem cair em uma questão moral. Para ele é possível ter um vício e uma vida digna. O vício aqui é relativizado de forma a não ser mais atrelado à moral. Algo como um comportamento natural e que pode ser encarado como tal. Mantém-se, então, uma visão racional e civil, ao passo que Wimmer entende que o jogo só pode ser um vício entre civis, mas isso não poderia ocorrer com os militares, devido tanto à visão superior que os militares faziam de si, mas exibindo um ponto de vista moralizante sobre o comportamento: alguém digno, como todo e qualquer militar, não poderia carregar um vício.

Novamente, há uma cisão entre as visões militares e civis, muito próxima das que já já foram destacadas por Schnitzler em outros momentos da sua obra, mas a diferença fica por conta da intervenção de Schnabel, que empurra o vício somente para aqueles que não podem pagar pelas dívidas contraídas. O cônsul, apesar de ser também um civil, um burguês como Flegmann, enxerga o mundo pelas lentes do dinheiro. O silêncio das outras personagens após sua intervenção demonstra que a opinião dele se sobrepõe a dos outros que não ousam contra-argumentar. Como se o elemento financeiro solapasse o antigo debate entre dois tipos de moral conflitantes no interior do velho Império.

A presença de Flegmann não nos deixa confundir as relações conflitantes entre Schnabel e os militares com o que ocorrera entre Karinski e Paul Rönning ou Gustl e o padeiro. Ele e o dinheiro são variáveis novas nessa equação e, por isso, relevantes para a compreensão que Schnitzler faz da reorganização social e moral do Império Austro-Húngaro às vésperas de sua derrocada. Flegmann, por sua vez, suscita uma certa razoabilidade, como a de Paul Rönning, embora ele também não escape dos seus impulsos, já que Kasda afirma que ele também não conseguiria impor a si mesmo o sistema que inventou para controlar o ímpeto apostador durante as partidas.

Expõe-se, dessa forma, uma divisão entre a burguesia ligada a alguns valores civilizatórios e outra, aventureira e que age sob o signo do dinheiro. Na primeira, há um tom de impossibilidade, falência diante de uma tentativa de apreensão e controle dos dados da realidade. Já para a segunda, não existe uma crítica direta do mesmo tipo, mas

O cônsul observou que o jogo constituía um vício apenas para aqueles que se mostravam incapazes de pagar suas dívidas. E, nesse caso, na verdade nem era mais vício, mas trapaça, apenas um tipo covarde de trapaça.” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 48.

uma sensação de impotência ou incompreensão diante dela por parte dos que constituíam a velha unidade do velho mundo habsbúrgico.

Schnabel e a mobilidade social

No final do capítulo sete, após a intensa cena em que, tomado por forças que lhe pareciam alheias, Kasda se mete em uma dívida impagável, Schnabel lhe oferece uma carona no fiacre até Viena. Antes de embarcarem, o tenente chega a imaginar um cenário em que o seu credor estaria próximo da morte, por ter evitado passar a noite com sua amante em Baden. Esta relação estabelecida por Willi parece expressar um desejo – afinal, se Schnabel morresse, ele estaria magicamente livre de saldar sua dívida. A manifestação inconsciente de sua vontade ecoa o enredo de *Leutnant Gustl*, como em uma piscadela do autor a quem o lê atentamente. Porém, a morte do padeiro, o *deus ex machina* que salvou Gustl de suicidar-se na obra de 1900, já não poderia surgir para salvar o protagonista de *SPIEL*.

O capítulo oito se passa todo no interior do veículo do cônsul. Dividem o mesmo assento ele e Kasda, enquanto retornam a Viena. O diálogo tenso que ali acontece é central no desenvolvimento da trama e desta análise. O tenente procura, de alguma forma, aumentar o prazo para a quitação da dívida, que, segundo os costumes da época, seria de 24 horas. Schnabel, antes que Kasda faça qualquer proposta, toma as rédeas da negociação e estende – não pelos pedidos do tenente, mas por conveniência própria – o prazo de pagamento até o meio-dia de terça-feira, ou seja, cerca de 34 horas. O montante de 11 mil florins seria o equivalente a três ou quatro anos de remuneração de Kasda, algo completamente impagável no período estipulado pelo credor. O tenente tenta argumentar, mas a resposta é dura: “Da Sie sich an einen Spieltisch setzten, mußten Sie natürlich auch gefaßt sein, zu verlieren, gradeso wie ich darauf gefaßt sein mußte [...]”²¹⁸. Schnabel reforça que fará valer seu direito como credor e demarca com mais nitidez a linha fronteira entre o mundo ao qual pertence – civil, burguês e financista – e o de Willi – militar, ligado às estruturas seculares do império habsbúrgico e detentor de um código de honra ultrapassado.

²¹⁸ SCHNITZLER, A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 535. Tradução: “Uma vez que vos sentais a uma mesa de jogo, naturalmente deveríeis estar preparado para perder, assim como eu também estaria preparado, caso acontecesse comigo” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 72.

A dívida que se estabelece entre um militar e um civil acaba descortinando as diferenças entre os mundos das personagens. Kasda fala sobre como sua família pertencera tradicionalmente ao universo dos militares, ao passo que o cônsul rebate: “»Merkwürdig«, nickte der Konsul. »Wenn man denkt, wie die Existenz für manche Menschen sozusagen vorgezeichnet daliegt, während andere von einem Jahr, manchmal von einem Tag zum nächsten . . .« Kopfschüttelnd hielt er inne”²¹⁹. O estranhamento cínico em relação às obrigações sociais implicadas na tradição familiar e nos deveres hereditários são uma amostra da diferença que Schnabel quer reforçar entre os modos de vida de ambos. A vida desobrigada das amarras de nascimento é própria do ideário burguês e civil, no qual alguém pode mover-se tanto dentro das estruturas sociais quanto espaciais, como no caso do cônsul que detém um cargo que lhe proporciona a possibilidade de viajar por todo o mundo.

O não pagamento da dívida em questão, como já dito, levaria o tenente à desonra, o afastaria de seu posto e da carreira militar, tal como acontecera Bogner. Algo absolutamente intolerável entre os membros desta corporação, preferindo-se na maioria dos casos a morte a este destino. E a dureza deste código é reforçada por Schnabel, como se este brincasse com a situação do tenente, quando Willi menciona que alguns dos seus colegas já abandonaram a instituição para seguir uma vida civil:

»Ja,« erwiderte der Konsul, »das stimmt schon, aber dann geschieht es meistens unfreiwillig, und sie sind, vielmehr sie kommen sich lächerlicherweise deklariert vor, sie können auch kaum wieder zurück zu ihrem früheren Beruf. Hingegen *unsereiner* – ich meine: Menschen, die durch keinerlei Vorurteile der Geburt, des Standes oder – sonstige behindert sind – – ich zum Beispiel war schon mindestens ein halbes dutzendmal oben und wieder unten.²²⁰ (Destaque nosso.)

O “unsereiner”, destacado na citação, reforça a intenção do cônsul de distinguir não a si apenas, mas a todos aqueles que, como ele, não pertencem ao mesmo mundo do tenente, deixando claro que se trata de uma separação de grupos e não simplesmente de

²¹⁹ SCHNITZLER, A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 534. Tradução: “–Estranho! [...] Quando pensamos em como a existência de algumas pessoas, por assim dizer, está predestinada desde o nascimento a ser assim ou assado, ao passo que para outras, de um ano para outro, e por vezes de um dia para outro ... – sacudindo a cabeça em sinal de negação, reveze suas palavras.” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 73.

²²⁰ SCHNITZLER, A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 536. Tradução: “– Sim – respondeu o cônsul –, isso até é verdade; mas quando acontece é, na maior parte das vezes, de maneira involuntária e eles são, ou melhor, sentem-se risivelmente desclassificados; por vezes mal conseguem voltar à sua antiga profissão. Nós, ao contrário... quero dizer, pessoas que não são estorvadas por nenhum preconceito de nascimento, casta ou... qualquer outro... Eu, por exemplo, já estive pelo menos uma meia dúzia de vezes bem lá em cima e depois voltei para baixo.” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 73.

destinos individuais. Adiante, ele coloca a si como exemplo de sujeito que já caiu e levantou-se diversas vezes, dentro das possibilidades aventureiras que a vida burguesa lhe concede – reforçando que os militares presentes na mesa não se sentariam ao lado dele se soubessem o tipo de coisas que ele já fez, como se zombando do conceito de honra que circula entre a classe – enquanto a ‘queda’ para Kasda não poderia ter outro resultado que não a desonra ou a morte.

Do lado de fora do fiacre, durante o caminho entre Baden e Viena, a paisagem urbana e seus caracteres civis ganham destaque na percepção de Kasda, como se nunca antes tivessem figurado ali. Ele passa a sentir inveja daqueles homens e mulheres, mesmo se tratando de simples trabalhadores que precisam levantar-se muito cedo para iniciar a luta cotidiana. Um grupo de pessoas que até então seria alvo do absoluto descaso por parte do protagonista é alçada a um posto de dignidade, pois seriam eles livres de cumprir com o mesmo destino fatal que lhe era imposto agora devido justamente à sua posição dentro do quadro social do Império.

A cisão entre as classes reitera-se a todo momento nas trocas que se seguem entre as personagens. O burguês ligado ao mundo dos negócios, que traz consigo o universo de relações extraimpério, impõe-se e submete o militar Kasda. Durante o diálogo, o tenente está em desvantagem tanto do ponto de vista da negociação que pretende fazer, quanto da amplitude de visão que ele possui sobre si e sobre o outro personagem. Enquanto o cônsul vê os militares de forma objetiva e brinca com as maiores possibilidades de formas de vida que lhe cabem, carregando de desdém suas observações dirigidas a Willi, este, pela estreiteza de seu olhar, nunca consegue determinar o que está por trás do comportamento do seu algoz. Sua perspectiva sobre o cônsul oscila, tomando-o ora como um manipulador afrontoso, ora como uma pessoa branda e bondosa.

A cena transcorre sob um clima de tensão devido ao senso de urgência estabelecido pela dívida e pelo prazo, no entanto as falas são sempre amenas e compostas de algum tipo de civilidade que paradoxalmente aumenta o calor da situação. O desespero do tenente contrasta com a impassibilidade do cônsul – que chega até a dormir em determinado momento do capítulo –, porém ambos mantêm-se no mesmo tom de fala. Kasda está preso à necessidade de tentar agradar Schnabel e guarda algum fio de dignidade não se alterando, enquanto o cônsul parece simplesmente desfrutar sadicamente de sua superioridade na situação. Comentários sobre o clima, trocas de gentilezas e outras medidas entrecortam as falas mais carregadas de pesar e ironia. Essa

civilidade asfixiante e teatral remonta às relações mediadas pelo tato, tal como exposto por Adorno, em seu aforismo “Dialética do tacto”, contido na obra *Minima Moralia*²²¹. O tato – definido por Gabriel Cohn como “uma particular forma social da sensibilidade, a capacidade para relacionar-se com o outro de maneira inteira e com inteiro respeito”²²² – surge aqui como simples aparência, mecanismo vazio frente aos sentimentos que movem a situação, como o desespero e o desdém. Em seu aforismo, Adorno localiza materialmente o tato no momento em que o burguês se liberta das formas de submissão absolutistas, no entanto, os códigos do Antigo Regime que mediavam as relações entre as pessoas ainda se faziam presentes. Com o passar dos anos, esse tato se autonomiza e torna-se cada vez mais distante daquilo que o formou, encontra-se, então, “irremissivelmente em decadência e sobrevive apenas na paródia das formas, numa etiqueta para ignorantes, arbitrariamente inventada ou recordada, como a que pregam nos jornais conselheiros não requisitados”²²³. Todo o capítulo oito acena em seu diálogo para a falência desses códigos.

A visão heróica da burguesia sobre si mesma, descrita nas obras de Schiller e Lessing, justamente contra o arbítrio aristocrático, retorna aqui invertido. A figura que carrega em si elementos estruturais herdados do Antigo Regime é impotente perante o mercado impetuoso. Não há heroísmos. A imagem patética de Kasda, sem mesmo saber o que pensar do cônsul, poderia incutir piedade no leitor, mas seu egoísmo, em relação a Bogner e às outras personagens, quando pressionado, não nos dá razão para atribuímos a ele qualquer senso de dignidade nesse momento. Por sua vez, o cônsul segue como uma figura fria e alheia ao sofrimento de Kasda.

O Antigo Regime desvertebrado, que se manifesta em Kasda, agoniza sem palavras e esmagado por uma tentativa vã de manter-se digno por meio de uma etiqueta afetada, enquanto o que parece se estabelecer no lugar como código mediador é a troca do prazo financeiro, da negociação de mercadorias. Instrumentaliza-se o código de honra aristocrático e o torna simples mediador do câmbio mercantil. Como negociar um prazo para a própria vida, em quais termos?

²²¹ ADORNO, T. W. *Minima Moralia*. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 25.

²²² COHN, G. Civilização, cidadania e civismo: a teoria política frente aos novos desafios. In: BORON, A. A. (org.). *Filosofia Política Contemporânea: controvérsias sobre civilização, império e cidadania*. 1ª ed. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO; São Paulo: Departamento de Ciência Política. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2006, p. 17.

²²³ ADORNO, op. cit., p. 26.

Percebemos que Kasda, ao sair do fiacre, não tratou de uma dívida de honra, mas submeteu-se de alguma maneira ao discurso das trocas mercadológicas. Não havia ali as medidas e os códigos mediadores do Antigo Regime, como no caso do duelo, mas uma frieza de grau diferente. À frente, na narrativa, teremos o tenente mais uma vez envolvido em uma espécie de negociação, em que notaremos mais avanços da mercadoria sobre outros aspectos de sua vida. Quem estará na outra ponta dessa negociação será não mais Schnabel, mas a outra personagem que nos parece inovadora, se pensarmos na tradição literária do Império e na obra do próprio Schnitzler: Leopoldine Lebus.

Leopoldine

A figura de Leopoldine emerge inicialmente quando o tio Robert Wilram explica ao tenente o porquê de não poder lhe emprestar a soma devida: todo o patrimônio dele fora transferido para o nome de uma mulher com quem se casara sob esta condição. Além disso, o contrato estabelecido entre ambos o proibia de solicitar alguma quantia fora da renda quinzenal combinada. Ele afirma tê-lo feito de livre e espontânea vontade, sendo que a senhora era muito mais afeita às finanças

sie ist sehr sparsam, das muß man ihr lassen, und auch sehr geschäftstüchtig und hat das Geld vernünftiger angelegt, als ich das je getroffen hätte. Sie hat es in irgendwelchen Unternehmungen investiert – in die näheren Umstände bin ich nicht eingeweiht.²²⁴

Mostram-se já as características que colocam a personagem junto a Schnabel, no espectro daqueles ligados ao mundo das finanças, e que, por isso, exercem poder sobre os que ainda representam, de alguma maneira, elementos do Império decadente. Kasda menciona que o dinheiro do tio *bon vivant* vem da sua atuação como funcionário público durante parte da vida, o que atende às premissas da literatura do mito habsbúrgico, no qual a personagem central é por excelência a pessoa que trabalha lealmente para o Estado e não o comerciante ou o proletário, personagens ligadas àquilo que o mito visava a combater. No entanto, a partir do momento que o tio Robert Wilram

²²⁴ SCHNITZLER, A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 555. Tradução: “ela é assaz econômica, isso eu tenho de reconhecer, e também muito eficiente nos negócios; aplicou o dinheiro de maneira muito mais adequada do que eu nem sequer imaginaria fazê-lo um dia. Ela investiu-o em empreendimentos quaisquer [...]” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 102.

entrega o capital a Leopoldine, o seu dinheiro muda de qualidade correndo para dentro das veias do universo mercantil, das apólices, aplicações e garantias baseadas em bens.

O diálogo segue, e o tio, após negar que fará contato com a esposa para solicitar a quantia de 11 mil florins, explica a Kasda que os dois a conheceram na mesma noite, há anos, quando foram juntos a um evento musical. Leopoldine era na época uma prostituta. Nesse momento, o humor de Willi se altera, pois se lembra que naquela noite teria voltado ao local onde a viram e se divertido durante o restante da madrugada com a moça, “wenn Willi auch diesen Namen längst wieder vergessen hatte”²²⁵. Nessa passagem, o narrador aponta para o aspecto seletivo da memória do tenente dentro do funcionamento da narrativa: as lembranças surgem fragmentadas, em pedaços que lhe são convenientes, negligenciando informações relevantes que emergirão apenas quando confrontado. Essa característica reforça a estreiteza da percepção de Kasda, que é alheio inclusive a momentos de sua própria história pessoal, deixando-o à mercê das personagens que possuem uma amplitude maior de conhecimento sobre as várias dimensões da vida.

Ele se lembra de ter passado uma boa noite com a moça, tendo ficado satisfeito com o encontro que tiveram, mas, desde então, não voltou a vê-la, pois teria dado preferência a uma outra amante – “keinen Kreuzer kostete”²²⁶. Apesar de nunca mais tê-la encontrado depois daquilo, carregado de esperança, de um pouco de vaidade e movido por sua memória seletiva, Kasda vai à casa da esposa do tio certo de que conseguiria a quantia. Chegando lá, a primeira visão que tem de Leopoldine contrasta em absoluto com a imagem que voltara à sua mente momentos antes:

Sie sah dem Geschöpf nicht im geringsten ähnlich, das er in der Erinnerung bewahrt hatte, war stattlich und voll, ja anscheinend größer geworden, trug eine einfache glatte, beinahe strenge Frisur, und, was das merkwürdigste war, auf der Nase saß ihr ein Zwicker, dessen Schnur sie um das Ohr geschlungen hatte.²²⁷

²²⁵ SCHNITZLER, A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 557. Tradução: “ainda que estivesse esquecido seu nome há muito tempo” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 105.

²²⁶ SCHNITZLER, A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 559. Tradução: “Não lhe custava um cruzado.” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 107.

²²⁷ SCHNITZLER, A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 560. Tradução: “estava imponente e cheia, e inclusive parecia ter crescido; trazia um penteado simples, liso, quase severo e – o que era mais estranho – carregava uma luneta sobre o nariz, cujo cordão ele trazia enlaçado em volta da orelha” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 109.

A mulher de sua memória era frágil, quase infantil, e buscava adornar-se com peças que, apesar de não serem valiosas, tentavam transparecer algum luxo. Agora o que se via era uma figura austera e imponente. Em vez de joias, carregava uma pequena luneta, cujo uso não extrapolava a função a que lhe era própria. Tratava-se de alguém que não dependia mais de sua imagem para conseguir algo.

A Leopoldine evocada inicialmente pela sua memória é descrita como uma *süßes Mädel*, tipo feminino que Schnitzler consagrou em suas obras. Moças simples, da periferia, que figuram como objetos de paixão dos homens letrados, burgueses, aristocratas ou soldados²²⁸. Se, por um lado, as doces moças são personagens que orbitam a vida de homens, servindo, boa parte das vezes, de mero insumo para seus périplos, como em *Anatol*, *Reigen*, *Liebelei* e tantas outras histórias, elas também demonstram consciência da limitação desses amores entre pessoas de classes distintas – o que não é pouca coisa no contexto das obras do escritor, recheadas de figuras com noções bem distorcidas de si próprias – e possuem uma atitude pouco pudica sobre a própria sexualidade²²⁹, elementos que ajudam a constituir uma visão mais moderna do autor em relação ao feminino, se tomarmos em conta o universo essencialmente patriarcal e conservador do mundo austro-húngaro. Leopoldine, no entanto, vai além dessa construção, constituindo um tipo distinto, como começamos a notar.

Anteriormente analisamos a cena em que o tenente encontra Leopoldine depois de deixar a casa do tio em seu escritório e como os signos daquele ambiente contrastavam com o universo militar e das garantias honoríficas, tanto na postura da moça quanto na mobília que se dispunha no ambiente. Willi contrasta o que vê com o pobre quarto de hotel, onde encontrara Leopoldine pela primeira vez: “Gleich darauf aber sah er das armselige Hotelzimmer vor sich, mit den schadhaften Jalousien und dem durchscheinenden Bettpolster – und es war ihm sonderbar zumute, beinahe wie in einem Traum”²³⁰. O tenente – assim como no momento em que esteve sentado no Café Schopf, perdendo o controle sobre suas apostas – sente-se em um sonho. Se, naquele momento, a sensação onírica devia-se à incompreensão sobre as forças que o moviam, aqui o

²²⁸ Como já caracterizamos Christine Weiring, protagonista de *Liebelei*: moça simples, filha de um músico, Hans Weiring, envolve-se com o jovem Fritz Lobheimer.

²²⁹ DEUTSCH-SCHREINER, E. “... nothing against Arthur Schnitzler himself ...”: Interpreting Schnitzler on Stage in Austria in the 1950s and 1960s. In: LORENZ, D. *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. New York: Camden House, 2003, p. 70.

²³⁰ SCHNITZLER, A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 560. Tradução: “com as persianas carcomidas e os estofados da cama gastos e trespassados ... E sentiu-se muito estranho, quase como se estivesse sonhando” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 110.

estranhamento surge da natureza deste ambiente que para ele é, em certa dimensão, alheia.

Quando apresenta, sem muitos rodeios, o motivo da visita a Leopoldine, e a quantia que necessita, o que surge é um descompasso entre a expectativa das personagens sobre a “garantia” válida para o empréstimo se efetivar, já que Kasda imagina que o simples fato de pertencer ao oficialato lhe valeria a confiança de Leopoldine, ao passo que ela, não compreendendo a situação dessa forma, exige uma salvaguarda mais apropriada ao universo das relações mercantis. O tenente fica encabulado com tal situação, mas tem suas esperanças renovadas quando Leopoldine não o repele completamente, prometendo verificar a possibilidade do empréstimo, respondendo-lhe até o final do dia.

O encontro seguinte entre os dois se dá na caserna de Alßer. Ela chega na estadia vestida como uma típica moça burguesa, da alta sociedade, e os dois iniciam um jogo, dessa vez metafórico, em que Kasda novamente não sairá ganhando. O tenente busca seduzir Leopoldine, enquanto ela não revela se trouxera ou não o dinheiro do empréstimo. Ele reforça que desconhece completamente a natureza dos tipos de negócio que ela pratica e que até lhe parecia misterioso o fato dela ter se tornado uma pessoa ligada ao dinheiro, tendo em vista seu passado. Ele pergunta em um momento, afinal, se ela era feliz, e tem como resposta: “Ich glaub' schon«, erwiderte sie dann leise. »Vor allem bin ich ein freier Mensch, das hab' ich mir immer am meisten gewünscht, bin von niemandem abhängig, wie – ein Mann”²³¹. Ao fazer esta observação, Leopoldine afasta-se definitivamente da figura *süßes Mädchen*, ocupando outro lugar no conjunto de personagens schnitzlerianas.

Leopoldine afirma-se livre, tal como Schnabel o fez ao comparar sua vida à de Kasda, mas ela revela outra dimensão dessa liberdade que diz respeito às amarras que os papéis de gênero impunham. Quando ela se diz livre como um homem, expõe um nível distinto da desagregação em marcha dos códigos que construíam tanto a honra aristocrática – corporificada pelos valores viris do militarismo – quanto a moralidade burguesa do século XIX. Cristaliza-se em diálogo o que a cena já nos mostrava, a dependência do militar em relação à mulher de negócios, portanto uma inversão das relações de poder típicas.

²³¹ SCHNITZLER, A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 570. Tradução: “—Acredito que sim — ela replicou em voz baixa, logo depois. — Sobretudo, sou uma pessoa livre, e isso foi o que eu sempre mais quis; não dependo de ninguém como ... como um homem.” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 126.

O crítico Jacques Le Rider chama atenção para o fenômeno característico da crise em marcha durante o fim do mundo austro-húngaro e que surge como tema constante na obra dos integrantes da chamada “modernidade vienense”: a desestabilização dos papéis de gênero advindas das forças modernizadoras que levariam ao colapso o mundo austro-húngaro do século XIX²³². Schnitzler povoou sua obra com diversos tipos femininos que frequentavam o imaginário dos artistas da capital do Império naqueles anos: a mulher integrada (a adolescente de boa família, a mãe virtuosa), a solteirona, a libertina, a prostituta, a mundana e a mulher fatal, a *süßes Mädel*, a histérica e a mulher liberada²³³. Como observado por Stephanie Catani, em todo percurso artístico de Schnitzler, as figuras femininas não apenas relativizavam os conceitos morais sociais e atribuições de papéis estereotipados, mas ao mesmo tempo os apresentavam em sua ambiguidade²³⁴, ou seja, elas não cabiam perfeitamente nas expectativas sociais que lhe eram devidas. No entanto, para William Rey, uma personagem como Leopoldine poderia surgir somente em sua obra tardia, após os desdobramentos da Primeira Guerra, sob a impressão de uma emancipação progressiva das mulheres²³⁵.

Le Rider destaca o impacto que esse evento trouxe para as antigas construções sobre os papéis de gênero, tanto com a emancipação da mulher que precisou deixar a casa para ocupar as fábricas, hospitais e outros serviços públicos, quanto para os homens que, no *front*, sofreram abalos psicológicos profundos, como acessos de histeria coletiva, colocando em xeque a virilidade intrínseca ao universo militar: “ao voltar para casa, os soldados desmobilizados se deparam com a sensação de encontrar um mundo invertido”²³⁶.

Um exemplo literário dessa percepção ocorre no romance *Die Kapuzinergruft* (1938) de Joseph Roth, no qual o autor retoma o destino da família Trotta, abordada em *Radetzky marsch* (1932). Um dos descendentes, também militar, retorna ao país após a guerra e encontra a esposa vivendo por conta própria e sem a intenção de retornar ao posto de dependente em que vivia antes disso. O tenente é escanteado definitivamente

²³² LE RIDER, op. cit., p. 173-214.

²³³ Esse inventário foi estabelecido em GUTT, B. *Emanzipation bei Arthur Schnitzler*. Berlin: Berlin Volker Spiess, 1978. Segundo Le Rider, “a fascinação de algumas heroínas “malditas” (a prostituta ou a lésbica) e de todas as situações que subvertem os papéis sexuais estabelecidos traduzem a revolta contra a “falocracia” burguesa e a aspiração à revolução sexual.” LE RIDER, op. cit., p. 205.

²³⁴ CATANI, S. *Gender-Konstellationen: Männer und das Männliche – Frauen und das Weibliche*. In: *Schnitzler – Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: JB Metzler, 2014.

²³⁵ REY, W. H. *Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens*. Berlin: Erich Schmidt, 1968, p. 168.

²³⁶ LE RIDER, op. cit., p. 206.

pela mulher, quando ela o deixa para viver com uma artista lésbica²³⁷. Rompe-se a estrutura patriarcal vislumbrada desde o romance de 1932, tendo a figura da esposa um destino diferente do habitual. Leopoldine representa também essa transformação, porém aplicada a outro tipo literário feminino, a *süßes Mädel*, que se liberta da dependência financeira e afetiva das personagens masculinas. A estudiosa Maria-Regina Knecht aponta para como, no caso de Leopoldine, a libertação das relações de dependência afetiva estão estritamente ligadas ao modo frio como as trocas financeiras acontecem:

Leopoldine percebe que o respeito por uma “sociedade melhor” é supérfluo e a falsidade de suas convenções torna ridículo apegar-se a elas. Depois que Leopoldine tirou seu aprendizado da vida, ela prefere se ater a um modo de negócios, tanto profissional quanto privado, segundo o qual todas as relações são calculadas com precisão.²³⁸

Portanto, não se trata somente do controle pelo poder financeiro, mas também de uma vantagem na frieza decorrente da vida levada segundo a lógica do cálculo monetário, que torna as relações previsíveis, afastando Leopoldine da possibilidade de magoar-se novamente, já que não se entregaria mais abertamente ao afeto.

Voltando à cena do quarto da caserna, há um gesto do ordenança Joseph que concentra o curto-circuito das relações que discutimos até aqui: após servir a refeição solicitada por Kasda, ele recebe uma polpuda gorjeta de Leopoldine, que o deixa perplexo: “er vor Staunen fassungslos war und ehrerbietigst salutierte wie vor einem General”²³⁹. A saudação descabida embaralha as referências militares às civis e burguesas, explicita de maneira jocosa a crise que a cena se presta a mostrar. O dinheiro penetra nas relações, distorcendo-as, mudando os vetores, deslocando os sentidos. Honra e hierarquia se submetem ao financeiro, e o masculino ao feminino. Esse embaralhamento, causado pelo fator monetário nas certezas de Kasda, fará com que ele, no penúltimo capítulo, sintase completamente destruído, a ponto de tirar a própria vida. Não sem antes compreender-se como mercadoria, com ajuda involuntária da vingança que Leopoldine empreende contra ele.

²³⁷ ROTH, J. *A Cripta dos Capuchinhos*. Tradução de Luisa Ribeiro. São Paulo: DIFEL, 1985.

²³⁸ KECHT, M. R. Analyse der sozialen Realität in Schnitzlers Spiel im Morgengrauen. *Modern Austrian literature*, v. 25, n. 3/4, 1992., p. 188, tradução nossa.

²³⁹ SCHNITZLER, A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 570. Tradução: “[...] saudou-a, respeitoso, com uma continência, como se estivesse diante de um general.” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 126.

Reconhecimento de Kasda

O destino de Kasda começa a ganhar contornos definitivos, assim como quando saiu do Café Shopf, com o dia a clarear. O tenente, após ter dormido com Leopoldine, acorda e depara-se com ela já vestida e pronta para ir embora. Ele passeia os olhos pelo quarto, buscando em algum lugar os onze mil florins que ela lhe traria, em vão. Porém, antes de partir, ela desliza sobre a mesa uma nota de mil florins, deixando Willi um tanto atordoado e encabulado. Sem saída, ele a lembra de que aquele não era o valor, e que a nota sobre a mesa não seria suficiente para sanar seus problemas. Ela imediatamente lhe explica que não se trata do dinheiro correspondente ao empréstimo, mas um pagamento pela noite que acabaram de passar.

Leopoldine revela que há uma relação entre esta nota sobre a mesa e o que ocorrera naquele quarto de hotel, anos atrás, em Hornig. Até esse ponto da narrativa, a memória de Kasda, único meio pelo qual acessamos o acontecido, oferecia-nos fragmentos convenientes a ele: a imagem da “moça-dama” que se despede do tenente satisfeito, com olhar infantil etc. Somente após a apresentação da perspectiva dela que temos um quadro mais completo do que se passara: Willi, depois de terem se divertido juntos, havia lhe oferecido um pagamento de dez florins, o que causou muita mágoa na moça, não pelo valor baixo, mas por ela ter se entregado com tamanho carinho, que excedia qualquer expectativa de gratificação. As palavras reais que o tenente ouvira naquela noite, quando resolveu voltar para a caserna, foram “Laß mich nicht allein, ich hab' dich lieb”²⁴⁰.

Tudo isso fora relegado ao esquecimento por Willi, vindo só agora à tona. O que ele fizera naquele quarto de hotel – ignorando os sentimentos de Leopoldine e pagando-a com uma quantia ridícula pela noite que tiveram – ecoa no presente. A memória do tenente, assim como outros dispositivos de sua subjetividade, até o momento, obedeceram aos seus interesses momentâneos, mas agora as lembranças são forçosamente provocadas pela atitude de Leopoldine, como em uma *anagnorisis* típica das tragédias, quando o herói reconhece um fato do passado com a situação na qual se encontra. O que se sucede também é um desenvolvimento trágico, já que o golpe sofrido lhe é aterrador, levando-o à *catástrofe*.

²⁴⁰ SCHNITZLER, A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 574. Tradução: “não me deixe só, eu te amo” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 133.

Colocado na condição de alguém que se vende sexualmente, Kasda inicialmente indigna-se com esposa do tio, sente-se aviltado, mas a raiva aos poucos arrefece, pois percebe que, pela quantia necessária, teria se vendido a ela ou a qualquer outra pessoa; teria se prostituído, algo que pode ser permitido às mulheres; mas jamais a um militar orgulhoso. Dissolvem-se dessa forma as certezas que ele tinha sobre si mesmo, ele se percebe como um produto, uma mercadoria, e sob essa sensação, todo o universo de valores que sustentavam-no como indivíduo é arruinado. O dinheiro, como elaborado por Roberto Schwarz²⁴¹, torna-se historicizante dentro da narrativa e empurra o tenente para dentro do fluxo das trocas financeiras, não como sujeito dos processos, mas como objeto, coisificado.

Kasda, dinheiro, inflação e Else

Os últimos momentos de Kasda tornam mais evidente a força com que o dinheiro se impôs no interior da narrativa e como ele age sobre personagens que funcionavam sob um código que já não poderia resistir ao tempo: enquanto ele tem que lidar com a situação que o atormenta, anda pelo quarto, olha para as louças sujas, depois para a nota de mil florins que antes estava amassada na sua mão. O narrador chama atenção para o momento em que ela se desdobra diante do protagonista, como se manifestasse vida própria. Logo, o tenente tem a ideia de colocá-la em um envelope e despachá-la para aquele que ainda poderia fazer bom uso do dinheiro, Bogner. Esse é o último ato de Kasda antes do suicídio. O dinheiro, diferentemente de Willi, é colocado de volta em circulação, como se seu retorno ao mundo fosse inevitável, enquanto o militar nunca mais sairá do quarto, estancando sua existência por não ver razão para sua vida sem honra.

Kasda não pode ser salvo. Nem pela notícia da morte do seu algoz, como ocorrera com Gustl, tampouco pela carta salvadora do rei, redentora de Tellheim. Apenas a aniquilação pode ser seu destino, como comenta o já citado Kiermeier-Debre, pois o tenente corporifica o passado do Império, refém das forças modernizadoras ligadas ao dinheiro. É certo que o dinheiro como elemento mediador das relações sociais já era uma força presente no cotidiano do Império, mas é após a derrota na Primeira Guerra Mundial – que levou a Áustria-Hungria à fragmentação em vários

²⁴¹ SCHWARZ, op. cit.

países e ao fim da monarquia como regime de governo, instalando-se uma república – que recaí sobre os cidadãos uma forte crise econômica, principalmente inflacionária.

Schnitzler é afetado pela crise e, após 1918, passou a enfrentar alguma dificuldade financeira. Em 1919, fazia observações em seu diário sobre o problema: “Rechnung (Einnahmen) 1918 abgeschlossen. Unter normalen Verhältnissen wär es eine fabelhafte Summe; – was bedeutet es heut?”²⁴². Lembremos que *SPIEL* teve sua escrita iniciada em 1916 e terminada 1926, período em que questões financeiras se tornaram, enfim, relevantes para o autor. Outra obra de Schnitzler desse período que reforça o modo como o tema passou a ter importância é *Fräulein Else*, publicada em 1924.

Durante o processo de criação, *Else* também passou por alterações, já que nos primeiros esboços registrados, por volta de 1921, o mote da narrativa era uma jovem moça que decidia expor sua nudez em meio aos demais hóspedes de uma colônia de férias, dizendo ter sido roubada, para averiguar a reação dos homens que a cortejavam²⁴³. Porém, a trama que nos chegou é de uma senhorita que passa férias junto com a tia rica em um *resort* na Itália e recebe um pedido desesperado da família: conseguir dinheiro emprestado com um dos hóspedes, um importante mercador de arte. A quantia iria sanar a dívida do pai advogado, contraída ao efetuar um desvio do dinheiro dos clientes para, com absoluto fracasso, especulá-lo no mercado financeiro. O mercador submete o empréstimo à condição de Else mostrar-se nua para ele. A história culmina com a moça desfilando nua por todo o hotel e morrendo ao término da cena pelo efeito de uma overdose de Veronal, um remédio famoso da época.

Else é atormentada pela necessidade de se prostituir para conseguir o dinheiro, ao passo que manifesta algum desejo de fazê-lo, como se o ato garantisse uma libertação das coerções sociais contra as mulheres. Segundo Hartmut Scheible, Else, tal como Leopoldine, representa a emancipação da mulher a partir do desejo de viver sua sexualidade, como uma “figura característica do pós-guerra”²⁴⁴, que, portanto, não teria lugar no mundo antes de 1914.

²⁴²“Conta (renda) concluída em 1918. Em circunstâncias normais, seria uma soma fabulosa; - o que significa hoje?” SCHNITZLER, A. *Tagebücher 1892-1931*. Unter Mitw. von Peter Michael Braunwarth. Hrsg. von der Kommission für Literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Volume: 1917 - 1919. Viena: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2000, p. 220.

²⁴³ SAXER, S. *Fräulein Else*. In: JÜRGENSEN, C.; LUKAS, W.; SCHEFFEL, M. *Schnitzler – Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: JB Metzler, 2014, p. 222.

²⁴⁴ SCHEIBLE, H. Arthur Schnitzler. In: STEINECKE, H. *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Verlag Schmidt, 1994, p. 26.

As agonias que se somam acabam por levar Else à morte, o que a coloca em uma posição entre a figura de Leopoldine, devido à forma que ela encara a sexualidade, complexa e emancipatória, e a de Kasda. Da mesma maneira como aconteceu ao tenente, o dinheiro é motivador de sua morte. Sibylle Saxer, ao analisar a novela, chama atenção para o fato da obra estar situada entre dois mundos – assim como entendemos estar *SPIEL* – já que a época aproximada em que a história se passa é 1896/1897, mas – para além do anacronismo do remédio utilizado por Else, Veronal, ter surgido apenas no século XX – há “também a maneira fria, distanciada e, portanto, ainda mais enfática, com que o texto descreve a onipotência do dinheiro” que estaria vinculada às crises financeiras da década de 1920²⁴⁵.

Essas transformações são exemplos da perda de força do que Magris chamou de “anticapitalismo” na literatura austríaca, uma resistência cultural aos elementos transformadores e dissolvedores do secular Império dos Habsburgos, baseados na ordem, no catolicismo, na nobreza, na bonomia etc. Havia, nessa resistência, ainda segundo o teórico, outras questões além da contraposição aos elementos que poderiam desestruturar a vida no Império: uma aversão tipicamente austríaca contra visões totalizantes do mundo. Segundo ele: “O capitalismo – como toda economia – parece essencial para um vasto, importantíssimo, mas não único segmento da vida, não se torna *Weltanschauung*”. Comentando sobre a poesia conservadora de Grillparzer, ele reforça essa posição:

Mais uma vez, elementos ideologicamente conservadores, presentes nessa poesia de renúncia e nessa sabedoria da inação, transformam-se na radical e rebelde contestação de um ativismo totalizador, que absorve e subjuga o indivíduo²⁴⁶

Esse efeito totalizador trazido pelo dinheiro, durante a instalação do capitalismo como sistema de produção, substituindo as antigas formas medievais de organização, se concretiza, segundo Georg Simmel, por ele ter se tornado um mediador universal das trocas comerciais e posteriormente de todas as relações:

O dinheiro, ao tornar-se cada vez mais a expressão absolutamente adequada e o equivalente de todos os valores, supera, numa altura meramente abstrata, toda variedade dos objetos. Ele se torna o centro no qual as coisas mais distintas, mais heterogêneas, mais remotas encontram o seu elemento comum e se tocam. Com isso, também o dinheiro consegue, de fato, esta superação do singular e concede esta confiança na sua onipotência, como se fosse o princípio mais alto que

²⁴⁵ SAXER, op. cit., p. 223.

²⁴⁶ MAGRIS, 2012, op. cit., p. 119.

nos proporcionaria, em cada momento, aquele singular e inferior por meio da sua capacidade de se transformar nele (no singular). Aquela segurança e tranquilidade que a posse de dinheiro faz sentir, aquela convicção de possuir com ele o centro de valores, contém, de forma psicologicamente pura, quer dizer, de qualidade formal, o centro da equação que justifica, de maneira mais profunda, a queixa já mencionada, de que o dinheiro seja o Deus da época moderna²⁴⁷

Segundo Claudio Magris, essa propensão a tornar-se equivalente absoluto e também a transformar-se em objeto de desejo final da vida é denunciada por Joseph Roth, que diz haver nesse fenômeno um indício do totalitarismo, do fascismo e da tirania, que para ele estão inextricavelmente conectados com o capitalismo elevado à categoria de modo de ser²⁴⁸. Roth, portanto, cujas obras sobre o já defunto Império mesclam crítica e nostalgia melancólica da perda de terra natal, observava que no cerne do ativismo produtivo do capital já existiam elementos que levariam ao totalitarismo nascente na Europa do princípio do século XX.

Kasda, Else, jogo e mercado especulativo

Kasda e Else estão juntos nos aspectos financeiros que causam a sua morte, mas há nas obras outro traço comum que nos interessa: os tipos de dívida que estão em cena nas duas novelas, sendo uma advinda do jogo e outra do mercado especulativo. A aproximação entre esses dois universos é recorrente na literatura. Não são poucas as obras em que os especuladores são criticados e colocados junto aos jogadores. Ganhar dinheiro na especulação, sob a ótica do antigo ascetismo burguês, é considerado temerário, pois o único meio legítimo para atingir alguma fortuna seria a aplicação no trabalho cotidiano. A bolsa de valores pode ser compreendida como o local onde jogo e dinheiro misturam-se. Walter Benjamin, em “Jogo e prostituição”, destaca um trecho do artigo “As origens da Crença em Deus” (1905), de Paul Lafargue, no qual essa relação é esmiuçada:

Todo o desenvolvimento econômico moderno tem a tendência a transformar a sociedade capitalista cada vez mais em uma gigantesca casa de jogo internacional, onde os burgueses ganham e perdem capitais em consequência de acontecimentos que lhes permanecem desconhecidos. O “inescrutável” exerce o seu domínio na sociedade burguesa como num antro de jogo... Sucessos e fracassos oriundos de causas inesperadas, geralmente desconhecidas, e aparentemente

²⁴⁷ SIMMEL, G. O dinheiro e a cultura moderna (1896). In: SOUZA, J; ÖELZE, B. *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005, p. 205.

²⁴⁸ MAGRIS, 2012, op. cit., p. 119.

dependentes do acaso, predispõem o burguês ao estado de ânimo de jogador... O capitalista, cuja fortuna está investida em valores da Bolsa, e que ignora as causas das oscilações dos preços e dividendos desses títulos, é um jogador profissional.²⁴⁹

É perfeitamente possível traçarmos um paralelo entre a passagem de Paul Lafargue e o que observamos em *SPIEL*, onde o dinheiro torna-se, como vimos, a entidade mediadora das relações – sobrepondo-se aos códigos de honra da aristocracia e da moralidade estoica da burguesia, baseada na virtude do trabalho e no ascetismo –, fazendo surgir uma nova ordem, subjacente às ações e acontecimentos da trama. No entanto, o que observamos não é um desenvolvimento baseado em razoabilidade e previsibilidade. O dinheiro circula entre as personagens, mudando seus destinos e revertendo a ordem social vigente no século XIX, mas não há, dentro dos movimentos da narrativa, a *causalidade* implicada na literatura burguesa do período realista do século XIX, por exemplo. Na verdade, elementos apontam para o sentido contrário, o da *casualidade*. Na obra, os destinos sob a ordem totalizante do dinheiro são regidos por forças que não parecem obedecer nenhum princípio lógico, sendo o “inescrutável” de Lafargue, de várias formas, elemento constituinte da narrativa analisada. Toma-se emprestado do jogo, que como vimos ocupa centralidade na novela desde seu título, os mecanismos estruturantes que servirão de modelo para a narrativa, principalmente o acaso.

Jogo e a legitimidade da paixão irracional

Antes de avançarmos um pouco mais sobre a questão da casualidade, vale destacar outro aspecto desempenhado pelo jogo na estrutura da trama, outro tipo de motivação que ele desperta nas personagens. Na atitude do jogador, há sempre algo além do simples interesse financeiro, um prazer ligado ao ato de jogar, algo com um fim em si mesmo. O jogo se autonomiza como algo que oferece recompensas psíquicas para além do valor das apostas que podem existir ou não. No sexto capítulo de *SPIEL*, no momento em que os jogadores insinuam encerrar a jogatina por aquela noite, Kasda, com os bolsos cheio de dinheiro, sente que se assim fosse, não correria mais riscos, mas “Zugleich aber spürte er eine unbändige, eine wahrhaft höllische Lust, weiterzuspielen, noch einige, alle die blanken Tausender aus der Brieftasche des Konsuls in die seine

²⁴⁹ Apud BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1997, p. 247.

herüberzuzaubern”²⁵⁰, que ao final serviriam não para desfrutar de outros prazeres que lhe apetecessem, ou a farda nova já mencionada, mas por que o valor “Das wäre ein Fonds, damit könnte man sein Glück machen”²⁵¹. A compulsão, até ali escamoteada, revela-se finalmente em sua plenitude. Em outro excerto recortado por Walter Benjamin sobre os jogos, temos o trecho de um romance de Edouard Gourdon, *Les faucheurs de nuit* (1860), no qual uma personagem afirma

que a paixão pelo jogo é a mais nobre das paixões, porque reúne em si todas as outras. Uma sequência de cartadas de sorte me proporciona mais prazer do que um homem que não joga pode ter em vários anos. Eu me deleito pelo Espírito, isto é, da forma mais bem sentida, e a mais delicada. Vocês acreditam que eu vejo no ouro a que tenho direito apenas o lucro? Enganam-se.²⁵²

O trecho destacado pelo filósofo ilustra muito bem o funcionamento por trás das motivações de um jogador, que não se limitam – por vezes sequer passam – pela recompensa da aposta. Se considerarmos o prazer contido no ato de jogar, e como ela se manifesta dentro da obra, podemos enxergar as partidas de bacará como mais um dos signos do citado “Apocalipse Alegre”. A disposição para a alegria fácil diante do precipício parece se materializar nas rodadas de uma mesa de jogo.

Cabe ainda trazer a opinião de Martin Swales, que destaca o papel das paixões irracionais, tais como o jogo, no âmbito da obra de Schnitzler. Elas ganham legitimidade diante de relações sociais convencionalizadas e estereis. Perder-se é um caminho digno num contexto em que os códigos que ditam as condutas trabalham contra a liberdade e a plenitude dos sujeitos²⁵³, como no caso dos códigos militares na vida de Kasda. Iúri Lotman, em seu artigo “A Dama de Espadas e o tema das cartas e do carteadado na literatura russa do começo do século XIX”, faz observações acerca dessa característica:

no mundo externo ao homem ele [o mecanismo dos jogos] serve como manifestação de princípios superiores – irracionais apenas do ponto de vista da ignorância humana; no interno, ele é condicionado não

²⁵⁰ SCHNITZLER, A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 527. Tradução: “sentia uma vontade incontrolável, verdadeiramente infernal, de continuar jogando e ganhar mais algumas reluzentes notas de mil da carteira do cônsul” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 57.

²⁵¹ SCHNITZLER, A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M., 1961, p. 527. Tradução: “representaria fundos com os quais poderia se lançar como bem entendesse à própria sorte, em todo tipo de jogo” SCHNITZLER, A. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 57.

²⁵² Apud BENJAMIN, 1997, op. cit., p. 244.

²⁵³ SWALES, M. Liberalism or Hedonism? Arthur Schnitzler's Diagnosis of the Viennese Bourgeoisie. In: *Intellectuals and the future in the Habsburg monarchy 1890-1914. (Studies in Russia and East Europe)*. London: The Macmillian Press, 1988, p. 22.

somente pela sede de dinheiro, como pelo desejo do risco, pela necessidade de desautomatizar a vida e abrir espaço para o jogo das forças reprimidas pelo peso da rotina.²⁵⁴

Perder-se em uma mesa de jogo, portanto, é rota de fuga para um militar cuja vida não se encontra no melhor estado do ponto de vista material e que, apesar de sentir-se melhor que os civis, já não goza do prestígio que sua farda propiciou um dia naquele Império. O mecanismo do jogo de azar é a ilusão prazerosa e escapista que Kasda precisa, mas será o gatilho para o seu fim.

Jogo, Acaso e a novela

A mesa de carteadado é onde o destino de Kasda é selado, mas o jogo está para além de ser apenas mais um dentre os temas da novela *SPIEL*. Iúri Lotman propõe algumas observações sobre o jogo na literatura que são ótimas entradas para compreendermos melhor os seus aspectos semióticos e a maneira como ele determina certas características composicionais da obra, assim como quais são os elementos sócio-históricos que motivam sua existência como modelo para a literatura. Para o crítico, o jogo de cartas e suas regras internas moldaram-se, em determinada época, em um “fato semiótico”, graças às possíveis associações que eram percebidas como análogas entre a vida e o carteadado.

Da mesma forma que no barroco o mundo era percebido como um enorme livro criado por Deus e a imagem desse livro tornava-se modelo de inúmeras noções complexas (e, ao penetrar no texto, tornava-se o tema do enredo), as cartas e o carteadado assumem no final do século XVIII – começo do XIX, características de um modelo universal – o Jogo de Cartas –, tornando-se o centro de uma formação mítica peculiar a uma época.²⁵⁵

Ao constituir-se como uma espécie de modelo possível de percepção sobre os fenômenos da vida na Europa durante o século XVII, as regras concernentes aos jogos passam a funcionar como forma literária, constringendo os destinos das personagens que se arriscam em partidas a determinados número de caminhos limitados possíveis. Em *SPIEL*, o jogo que as personagens adotam no Café Schopf é o bacará. Isso é relevante, pois, em jogos desse tipo, como desenvolve Lotman, a situação colocada é a de um conflito entre dois adversários, mas há um evidente desequilíbrio entre quem

²⁵⁴ LOTMAN, I. A Dama de Espadas e o Tema das Cartas e do Carteadado na Literatura Russa do Começo do Século XIX. *Caderno de Literatura e Cultura Russa*, n. 1, mar. 2004, p. 112.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 87.

aposta – que deve tomar decisões sem ter nenhuma informação – e a banca – que, por sua vez, não se usa de nenhuma estratégia, além de não ter também ideia da sequência de cartas que virá. A banca funciona como um autômato, que tem sua sequência de movimentos determinada pelas regras do jogo e pela aleatoriedade das cartas, o banqueiro é um mero representante do acaso²⁵⁶.

Torna-se evidente que esse tipo de jogo é o modelo ideal de uma situação conflitante entre homem e o mundo externo, um indivíduo que pode justificar seus movimentos com base em reflexão, superstição, impulsos contra fatores ilimitados que se combinam gerando uma situação inescrutável. Porém, “fica evidente que a probabilidade de ganho das partes é distinta. Possuindo uma inesgotável reserva de tempo e uma possibilidade ilimitada de recomeçar o jogo, a banca, representante do acaso e dos fatores desconhecidos do mundo externo inevitavelmente vence cada indivíduo em particular”²⁵⁷. Se tomamos a derrota do jogador como fato inevitável, ao passo que as rodadas se sucedem, o único desfecho potencial para esse tipo de tema na literatura é o trágico.

O embate que vemos à mesa do Café Schopf é entre Willi e Schnabel, militar e burguês representante do dinheiro, mas, ao mesmo tempo, entre Willi e as forças do acaso, em um mundo onde as regras que se acreditavam eternas e garantidoras da ordem e da estabilidade eram só superfície calma sobre o solo movediço das mudanças que se impunham à Europa e principalmente ao Império Austro-Húngaro.

A contingência como fundamento estrutural da narrativa é um traço característico na tradição das novelas alemãs, segundo o já citado Andreas Gailus, sendo a obra de Heinrich von Kleist a principal expoente dessa prática. As novelas de Kleist retratam um mundo cujo *modus operandi* é a coincidência, o acidente e o acaso, um mundo que é um mergulho contínuo na falta de fundamento, de um caso contingente para outro²⁵⁸. Essa impressão de uma visão de mundo que se dissolve, deve-se a sua condição de aristocrata que, após a absorção da filosofia kantiana – que mina sua relação com religião, fazendo-o perder a perspectiva de uma transcendência –, enxerga o mundo moderno burguês como destituído de sentido²⁵⁹. *SPIEL* está assentada sobre outro momento histórico, mas de certa maneira revela internamente embates que

²⁵⁶ Ibid., p. 94.

²⁵⁷ Ibid., p. 109.

²⁵⁸ Cf. GAILUS, op. cit., p. 760.

²⁵⁹ Cf. OLIVEIRA, M. H. A tragédia de Heinrich von Kleist – Georg Lukács. *Ideias*, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 225-270, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8649355>. Acesso em: 9 jun. 2022.

registram alguma desesperança diante de um mundo que se dissolve, cuja força vital passa a ser o dinheiro.

Como já dissemos ao falarmos do gênero novela, cuja estrutura faz brilhar o irrompimento de crises, o surgimento de um elemento novo em um antigo sistema pode ter como motivação a mais pura coincidência. Na obra de Kleist, e podemos dizer que também em *SPIEL*, a “coincidência cria um tipo de ordem, ainda que paradoxal, na medida em que a continuidade narrativa estabelecida pela repetição culmina, na violência do fim, na destruição de todas as ordens internas à diegese”²⁶⁰.

Gailus afirma que, no Romance de Formação, o acaso é absorvido pelos sujeitos e é usado como estímulo para aprimorar sua educação (*Bildung*), enquanto, na novela, ele é deslocado para o centro da forma: aqui, a contingência impacta o mundo da personagem, frustrando seus desejos e retirando o significado de suas ações. A contingência na novela é um *brutum factum* do qual todo o cálculo e a racionalização entram em conflito. A contingência na novela é o ponto cego da forma, um “espaço em branco de codificação”, não simbolizável e totalmente irreduzível a qualquer significado. No contexto de *SPIEL*, não há aprendizado para Kasda quando ele é derrotado nas cartas. Quando ele é atirado à realidade de que sua farda não emana o poder de antes, estando mais próximo de uma veste puída qualquer do que de um símbolo e força, cria-se um lapso de significado no interior do sistema que a personagem representa, sendo o único fim possível a sua destruição.

Retomando o parentesco citado no capítulo quatro, entre a novela e a tragédia, é plausível que destaquemos a opinião de Gailus sobre a diferença entre ambas.

Parece-me que a diferença tem a ver com a natureza do conflito representado. O conflito da novela não ocorre, como faz o conflito trágico, entre duas forças identificáveis, mas entre um mundo (histórico) de formas e um poder sem forma (extra-histórico). O “outro lado” do protagonista da novela não é um inimigo que representa um sistema de oposição de valores, mas o outro lado do protagonista (ou do coletivo), o ponto cego.²⁶¹

A própria estrutura da novela como gênero propicia a perspectiva de que o acaso é elemento desestabilizador para o universo de Kasda, um fenômeno que não pode ser simplesmente absorvido ou atenuado com o passar do tempo. As consequências do acaso são destruidoras para Kasda, portanto também o são para o mundo que ele

²⁶⁰ GAILUS, op. cit., p. 764.

²⁶¹ Ibid., p. 775.

representa. A agudeza do evento inaudito gera um trauma cuja solução é, como já mencionamos na comparação com a tragédia, a catástrofe.

Temporalidade do jogo e a história

Entender que os mecanismos do jogo trabalham como metáfora é importante para explorarmos um pouco mais como as sensações dos indivíduos em relação às transformações históricas que acompanharam a queda do Império são percebidas no interior da obra. Há aspectos da temporalidade de um jogo de baralho que alargam essa percepção, o que já foi investigado por Walter Benjamin, quando ele destaca o fato de uma rodada do jogo não depender da anterior, não havendo nenhum tipo de aprendizado entre elas, ou, colocando nos termos do filósofo, não carrega a experiência de uma situação para a seguinte. Os momentos independentes de cada uma das seções da partida se destacam do fluxo contínuo da existência, como um momento dotado de suas próprias regras. Essa desconexão aponta para uma concepção de temporalidade própria.

O filósofo destaca a posição de Alain sobre: “A noção... do jogo... consiste em... que a partida seguinte não depende da precedente... O jogo ignora totalmente qualquer posição conquistada, qualquer antecedente... que recorde serviços passados”²⁶². A seguir ele aponta que a descontinuidade, que constitui o caráter da experiência vivida, encontrou no jogo uma expressão drástica²⁶³. A temporalidade segmentada do jogo, portanto, reforça o caráter casuístico dos acontecimentos, quando o tomamos como fato semiótico que possibilita compreendermos os eventos da vida objetiva como se estivesse funcionando sob as regras de uma partida de cartas. Lotman localiza essa percepção generalizada do acaso como ordenador da vivência à época do Iluminismo, momento histórico em que houve um aumento da percepção laica sobre o mundo, portanto não mais organizado pela vontade divina, e que colocava o indivíduo, imbuído de suas próprias vontades egoístas, a lutar contra os inúmeros fatores desconhecidos que, segundo os olhos de cada sujeito em particular, toma uma face irracional. Porém o cenário especificamente russo também contribuía para isso:

²⁶² Apud BENJAMIN, 1997, op. cit., p. 244. Walter Benjamin desenvolverá no seu texto uma aproximação entre o jogo de azar e a realidade do trabalho fabril, baseado exatamente em uma semelhança entre as temporalidades estanques, que não carregam experiência de uma etapa para outra. A comparação é interessante, se observarmos *SPIEL* a partir do contexto do capitalismo avançado do século XX e como a narrativa se adequa a essa temporalidade, no entanto, para nossa análise é mais frutífero verificarmos como este fenômeno pode manifestar aspectos mais próprios ao fim do Império Austro-Húngaro.

²⁶³ Ibid., p. 267.

Começando pela reforma de Pedro, a vida da sociedade russa instruída desenvolvia-se em dois planos: o desenvolvimento intelectual, filosófico, seguia o curso e a cadência do movimento europeu, enquanto a base sociopolítica da sociedade modificava-se lentamente e em correspondência com outros princípios. Isso causou uma súbita projeção do papel da casualidade no movimento histórico. Cada fator de uma série, do ponto de vista do outro, era indeterminado, casual, mas uma constante intromissão mútua dos fenômenos destas séries levava a uma transição brusca, semelhante a uma indeterminação dos acontecimentos, que obrigava os contemporâneos a declarar como “ilimitados”, fantásticos, inexistentes, um sem-número de aspectos da vida russa.²⁶⁴

A mesma imprevisibilidade dos eventos, pois, que se deixa transparecer na perspectiva do narrador de *SPIEL*, se assumirmos a visão de Schnitzler sobre a queda do Império é um olhar para o passado, reflete uma percepção de que se esvaíam os códigos que mantinham a vida das pessoas preche de algum sentido. Tal constatação se impõe, como desenvolvemos até aqui, por uma série de fatores: a derrocada do Império e da nobreza, com seus valores aristocráticos da honra, materializados no militarismo de Kasda; na falta de confiança nos valores burgueses, que se deixa transparecer no monólogo interior direto que reflete os descaminhos da interioridade da personagem e que nos faz desconfiar do racionalismo burguês do século XIX; na entrada do dinheiro como mediador universal, rompendo com as tradições literárias antimodernas do “mito habsbúrgico”; e, por fim, pelo acaso cristalizado no jogo como fato semiótico representante da contingência dos acontecimentos vividos na vida objetiva.

Vale lembrar que o acaso, como elemento literário, não é novidade nas obras de Schnitzler analisadas até aqui. Fora justamente ele que salvou Gustl na obra de 1900, materializado em um acontecimento único dentro da estrutura da narrativa, no *deus ex machina* da morte do padeiro, que o protege da humilhação pública e da conseqüente morte. No entanto, em *SPIEL*, ele se torna central como dispositivo narrativo, disseminando-se por outros momentos da obra. A vida do protagonista é impactada ao menos três vezes, subtraindo-se as situações de jogo, por situações desencadeadas por uma combinação de fatores aleatórios: quando ele retorna à casa dos Keßner e eles não estão mais lá; ao perder o trem que o levaria de volta à Viena; ao matar-se pouco antes do dinheiro que lhe salvaria, chegar a suas mãos. Nos primeiros dois, Kasda atribui os acontecimentos ao destino, mas o narrador coloca em xeque essa visão.

²⁶⁴ LOTMAN, op. cit., p. 95.

Ao falarmos da influência de Schnabel sobre o que se passa com Willi, já indicamos que a narrativa sempre deixa em aberto as razões que levam o protagonista de um ponto a outro na história. Podemos observar que há algo de contingência em cada um desses acontecimentos, gerada pela soma da influência das personagens que representam a força do dinheiro, pelo próprio desejo compulsivo da personagem de voltar ao jogo e pela mais pura coincidência. Outros elementos notáveis dessa imprevisibilidade são o enriquecimento de Leopoldine, por meio de um contrato heterodoxo de casamento, e a origem misteriosa do dinheiro do cônsul. O mérito que se espera do enriquecimento, na concepção da burguesia, não se deixa ver aqui. O dinheiro, dessa forma, reforça a arbitrariedade do mundo, em vez de dar-lhe racionalidade.

A contingência dissolve o mundo existente em meio a incertezas. Lotman sublinha esse papel duplo do jogo de azar e sua estrutura ligada ao acaso aplicado à narrativa: “o mesmo mecanismo [...] pode descrever tanto o abominável mundo do absurdo do cotidiano, como a destruição escatológica deste mundo, à qual se segue a criação miraculosa ‘de uma nova terra e de um novo céu’”²⁶⁵. O acaso, portanto, metaforizado pelo jogo, é chave interpretativa possível para uma visão apocalíptica do narrador de *SPIEL*, encarregado de explicar a diluição daquele mundo, que não pode mais apoiar-se sobre as estruturas típicas que o mantinham de pé.

²⁶⁵ Ibid., p. 119.

Conclusão

Em 1751, a câmara real comprou por 90.000 florins o edifício de uma antiga escola frequentada pela alta nobreza austríaca, localizado na Rua Alßer, e mandou demoli-lo. Em seu lugar, foram construídos quartéis, inaugurados em 18 de abril de 1753. A instalação militar tinha três andares e incluía um grande pátio, além de seis menores, em uma área de 27.000 metros quadrados, que foi capaz de acomodar 6.000 homens. Em 6 de fevereiro de 1909, o quartel foi tomado pelo Município de Viena, que o colocou abaixo em 1912. As tropas foram transferidas para um novo quartel localizado na periferia da cidade, do outro lado do Danúbio. Em seu lugar, como planejado em 1913, foi erguido o edifício do banco nacional austríaco, que teve suas operações iniciadas em 1925.²⁶⁶

A caserna de Alßer, lar de Kasda, foi um endereço real em Viena. No entanto, quando *SPIEL* foi lançada, a instalação militar não mais existia. Os ventos do tempo e da história sopraram sobre Viena e alteraram sua fisionomia, adequando-a à nova hierarquia de poderes que emergia, mesmo que tardiamente, comparando-se aos seus vizinhos da Europa Ocidental. A caserna, que teria servido para fornecer proteção contra quaisquer revoltas civis acontecidas na cidade, acabou sucumbindo devido àquilo que as manifestações populares não conseguiram impor, uma profunda mudança nas estruturas sócio-econômicas. O fato do prédio do Banco Central austríaco ter tomado seu lugar é apenas mais uma expressão daquilo que enxergamos literariamente na vida do protagonista da obra que analisamos.

Iniciamos nosso trabalho observando como a narrativa, baseada no discurso indireto livre, com pitadas de monólogo interior indireto, faz-nos enxergar o mundo pela ótica de Kasda, ao passo que possibilita percebermos, simultaneamente, seus enganos. Cria-se a ilusão literária de que o leitor tem acesso aos pensamentos do protagonista, consegue acompanhar seus sentimentos e desejos, e percebe suas contradições. É um dos traços mais notados e estudados da obra de Schnitzler: sua investigação dos caminhos da psique humana e a construção de uma forma linguística que dê vazão literária a esse novo local.

Partimos da premissa de Martin Swales, para quem Schnitzler não dá ao novo palco interno uma dimensão universal, mas investiga esse caos pré-consciente em

²⁶⁶ ALSER Kaserne. *Wien Geschichte Wiki*. Disponível em: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Alser_Kaserne. Acesso em: 08 jul. 2022.

personagens comuns do cotidiano austro-húngaro. Dessa forma, os conflitos internos às personagens, inclusive a Kasda, são reflexo da crise que transcorria naqueles tumultuados anos e que culminou no fim daquele reino. Sob esse ponto de vista, fizemos uma panorama histórico da segunda metade do século XIX, para entender os elementos locais que possibilitaram tanto a artistas quanto a filósofos enxergarem na interioridade das pessoas um novo *locus* para as disputas sociais.

Vimos como a burguesia nunca conseguiu se estabelecer como classe hegemônica, mesmo detendo grande influência econômica e tendo acesso a uma parte do poder político. A nobreza nunca deixou de ser quem ditava as regras do jogo social até o fim do Império, na Primeira Guerra Mundial. Esse cenário acabou por criar um ambiente propício para uma crise nos códigos e signos sociais que estruturam a experiência de se viver na Áustria-Hungria. A arte que resultou dessa instabilidade via com profunda desconfiança o “ego liberal”, sobre o qual a burguesia construía sua forma de viver e compreender o mundo. Essa suspeita, portanto, influenciou a visão de Schnitzler sobre a psique humana e está na base da forma com que ele conta suas histórias, resultando nas técnicas que criam, a partir da linguagem, a interioridade das personagens.

Em nossa análise, buscamos identificar algumas histórias do autor em que o tema abordado fosse também uma crise relativa à honra, trazendo elementos da tradição literária de língua alemã, principalmente as peças de Lessing e Schiller, a fim de identificar o trajeto do conceito e as mudanças sobre seu funcionamento até chegar a Schnitzler. Verificamos que há uma crítica aos códigos aristocráticos/militares, assim como à moral burguesa, tomados por antiquados, desde sua peça *Märchen*, passando por *Liebelei* e *Freiwild*, até chegarmos em *LG*, onde ela toma forma narrativa.

Escrita em 1900, a novela traz marcas que localizam a história nesse mesmo ano, sendo uma espécie de crônica sobre tipos ainda vivos e presentes em Viena. Tenente Gustl caminha por um mundo já tomado pelo sentimento de crise, mas que ainda pulsava em seu esteticismo e hedonismo. As fissuras que levariam o Império à dissolução já se anunciavam com a ausência de significado concreto nas atitudes militarescas, que brilham em seu anacronismo, e a desconfiança em relação ao modo burguês de compreender a vida, materializada na forma narrativa, completamente feita em monólogo interior direto, ou seja, estruturada, como vimos, a partir de uma crise de confiança sobre as estruturas literárias burguesas.

O protagonista, Tenente Gustl, ao notar que por um lance do acaso livrou-se da morte, acaba reafirmando este código de honra no final da obra, o que, ao nosso ver, é um gesto do narrador que repõe as estruturas de poder do Antigo Regime, mesmo porque, apesar da crise já estabelecida, não haveria no horizonte uma possibilidade de mudança, pois o Império ainda demoraria quase duas décadas para fragmentar-se em diversas outras nações.

Se em *LG* vemos uma fissura pela qual entrevemos a crise, em *SPIEL*, o que temos, ao término da narrativa, é a destruição daquele que se move segundo o código de honra. A questão do dinheiro e da mobilidade social, que é vital à obra, pode parecer banal a quem está acostumado à literatura realista francesa ou inglesa, mas se trata de algo relativamente novo no contexto austríaco, já que, como dito, as produções daquele país durante o século XIX são marcadas pelo seu “anticapitalismo”.

A inserção *a posteriori* do dinheiro, em meio a personagens que fazem eco a estruturas do passado, dá indícios da percepção que Schnitzler faz da derrocada do antigo Império austro-húngaro. O código de conduta não seria páreo para as relações mediadas pelo dinheiro. O próprio Kasda sente-se, depois de receber o dinheiro por uma noite com Leopoldine, uma mercadoria. E a atitude de enviar o montante ao amigo antes de tirar a própria vida pode ser encarada, se nos for permitida uma leitura alegórica, como a persistência do dinheiro em seu fluxo inexorável diante da morte daquele modo de se relacionar com o mundo que era próprio do Império.

Schnitzler foi um observador das relações humanas e das formas contraditórias com que agem as consciências dos indivíduos. Ele, nas novelas citadas, colocou em questão as estruturas psíquicas mediadas pelas honra, mas não foi capaz de ver algo que pudesse funcionar em seu lugar. A consciência burguesa que ainda não tinha se instaurado de forma plena naquele país, quando ali pôde se aportar, após a Primeira Guerra Mundial, já chegara mofada.

O jogo, que está presente no título da obra, assim como na mesa de carteadado, torna-se o signo desta impossibilidade de se encontrar um mediador para as relações. A contingência que lhe é inerente atravessa a estrutura da novela de tal forma que pode ser identificada como um elemento que lhe dá unidade. Para além disso, o jogo é, em sua essência, um momento no qual as formas de racionalização sucumbem, assim como as energias que constituem o autodomínio, não havendo espaço, então, para a honra guerreira da aristocracia, tampouco para o imperativo moral da burguesia. Na compulsão pelo jogo há apenas o desejo pela dissolução.

Bibliografia

Obras de Arthur Schnitzler

SCHNITZLER, A. Arthur Schnitzler Briefe. Disponível em: <https://schnitzler-briefe.acdh.oeaw.ac.at/pages/index.html>. Acesso em: 08 jul. 2022.

_____. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer, 1961, 2 vols.

_____. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Das dramatische Werke*. Frankfurt am Main: Fischer, 1977-1979, 8 vols.

_____. *Lieutenant Gustl*. Historisch-kritische Ausgabe. Berlin/New York: Ed. Walter de Gruyter, 2011.

_____. *Tagebücher 1892-1931*. Unter Mitw. von Peter Michael Braunwarth. Hrsg. von der Kommission für Literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Viena: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2000.

Traduções utilizadas

SCHNITZLER, A. *A senhora Beate e seu filho*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

_____. *Aurora*. São Paulo: Boitempo, 2002.

_____. *Contos de Amor e Morte*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

_____. *Crônica de uma vida de mulher*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *Doutor Gräsler: médico das termas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

_____. *Juventude em Viena*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. *O caminho para a liberdade*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *O cego Gerônimo e seu irmão*. São José do Rio Preto: Balão editorial, 2016.

_____. *O retorno de Casanova*. São Paulo: Cia. das letras, 1988.

_____. *Senhorita Else*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. *Tenente Gustl*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

Referências teóricas e outras obras

- ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- _____. *Minima Moralia*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- _____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- _____. *Prismas*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.
- ANDERSON, S. C. Shattered Illusions Gambling in Arthur Schnitzler's Prose Works. *Modern Austrian Literature*, v. 25, n. 3/4, Special Arthur Schnitzler Issue (1992), p. 241-256.
- ARANTES, P. E. “Uma questão de tacto”. In: *Ressentimento da dialética: dialética e experiência intelectual em Hegel: antigos estudos sobre o ABC da miséria alemã*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 177-210.
- AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- AUST, H. *Novelle*. Stuttgart, J.B. Metzler, 2012.
- BACKES, M. Posfácio. In: *O tenente Gustl*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- BADER, W. Apresentação: Áustria, Viena, In: SCHNITZLER, A. *Contos de Amor e morte*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.
- BERMAN, M. O Fausto de Goethe: a tragédia do desenvolvimento. In: *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1982, p. 37-71.
- BINSWANGER, H. C. *Dinheiro e Magia*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2011.
- BOSI, A. A fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- BRAHM, O.; SCHNITZLER, A.; SEIDLIN, O. *Der Briefwechsel Arthur Schnitzler – Otto Brahm*. Tübingen: Niemeyer, 1975.
- BROCH, H. *Espírito e Espírito de Época: Ensaio sobre a cultura da modernidade*. São Paulo: Benvirá, 2014.

- CAGNEAU, I. Spiel im Morgengrauen. In: JÜRGENSEN, C; LUKAS, W.;SCHEFFEL, M. *Schnitzler – Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: JB Metzler, 2014.
- CARPEAUX, O. M. *Ensaaios reunidos*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- COHN, G. Civilização, cidadania e civismo: a teoria política frente aos novos desafios. In: *Filosofia Política Contemporânea: Controvérsias sobre Civilização, Império e Cidadania*. Atilio A. Boron, 1a ed. - Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO; São Paulo: Departamento de Ciência Política. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2006.
- COOK, W. K. Arthus Schnitzler's "Der Blinde Geronimo und sein Bruder": A critical discussion. In: *Modern Austrian Literature*, v. 5, n. 3/4, 1972, p. 120-137. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24646658?seq=1>. Acesso em: 20mai. 2021.
- DEUTSCH-SCHREINER, E.“ . . . nothing against Arthur Schnitzler himself . . .”: Interpreting Schnitzler on Stage in Austria in the 1950s and 1960s. In: LORENZ, D. *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. New York: Camden House, 2003.
- DILTHEY, W. *Das Erlebnis und die Dichtung*. Leipzig: Springer, 1922.
- DÖBLIN, A. *A construção da obra de arte épica e outros ensaios*. Florianópolis: Editora Santa Catarina, 2017.
- DURKHEIM, E. *O suicídio: estudo de sociologia*. São Paulo: Martins fontes, 2000.
- EKFELT, N. Arthur Schnitzler's Spiel im Morgengrauen: Free Will, Fate, and Chaos. *The German Quarterly*, v. 51, n. 2, mar. 1978, pp. 170-181.
- ELIAS, N. *Os alemães*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- FEJTÖ, F. *Réquiem por un Império difunto: História de la destrucción de Austria-Hungría*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2015.
- FIGUEIREDO, C. Introdução. In: *Mestres-de-armas: seis histórias de duelos*. São Paulo: Cia das Letras, 2007, p. 7-30.
- FONTANE, T. *Effi Briest*. São Paulo: Estação liberdade, 2013, p. 321.
- FOUCAULT, M. A vida dos homens infames. In: _____. *Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003p. 203-222.
- FREUD, S. Projeto para uma psicologia científica. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. V. I, p. 335-454.

- FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./mai. 2002.
- GAILUS, A. Form and Chance: The German Novella. In: *The Novel*. Vol II. New Jersey: Princeton University Press, 2006.
- GAY, P. *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: o cultivo do ódio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- _____. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GOETHE, J. W. *Fausto: Uma tragédia. Primeira parte*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. *Fausto: Uma tragédia. Segunda parte*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- _____. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- GUTT, B. *Emanzipation bei Arthur Schnitzler*. Berlin: Berlin Volker Spiess, 1978.
- HOFFMEISTER, W. Satirische Elemente in Joseph Roths "Radetzky marsch". *Modern Language Studies*, v. 3, n. 2 (Autumn, 1973), p. 106-113.
- HOFMANNSTHAL, H. *Una Carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-textos. 2012.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Perspectiva: São Paulo, 1999.
- HUMPHREY, R. *O fluxo da consciência*. Recife: McGRAW-HILL DO BRASIL, 1976.
- IEHL, Y. Glücks-, Geld- und Liebesspiele unter Ehrenmännern im Wien der Vorkriegszeit. Die vielfältigen Variationen des Spiels in A. S.s Erzählung Spiel im Morgengrauen. In: WELLNITZ, P. *Das Spiel in der Literatur*. Berlin: Frank & Timme, 2013.
- JANIK, A. S.; TOULMIN, S. *A Viena de Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- JOHNSTON, W. *The Austrian mind: an intellectual and social history, 1848-1938*. Los Angeles: University of California press, 1972.
- JONES, G. F. *Honor in German Literature*. Vol. 25, University of North Carolina Press, 1959. JSTOR. Disponível em: www.jstor.org/stable/10.5149/9781469657608_jones. Acesso em: 23 jul. 2020.
- KECHT, M. R. Analyse der sozialen Realität in Schnitzlers Spiel im Morgengrauen. *Modern Austrian literature*, v. 25, n. 3/4, 1992.

- KERN, S. *The modernist Novel: A critical introduction*. New York: Cambridge University Press, 2011.
- KIERMEIER-DEBRE, J. Anhang. In: SCHNITZLER, A. *Spiel im Morgengrauen*. München: DTV, 2011, p. 135-175.
- KIESEL, H.; WIELE, J. Verinnerung des Erzählens (1900). In: MARTINEZ, M. *Handbuch Erzählliteratur*. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag, 2011.
- KRAUSZ, L. S. *Rituais Crepusculares: Joseph Roth e a Nostalgia Austro-Judaica*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- KOSELLECK, R. *Crítica e Crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1999.
- _____; RICHTER, M. W. "Crisis." *Journal of the History of Ideas*, v. 67, n. 2, 2006, pp. 357-400. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/30141882>. Acesso em: 21 jun. 2022.
- KUTTENBERG, E. Suicide as performance in Dr. Schnitzler's prose. In: LORENZ, D. *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. New York: Camden House, 2003.
- LAPLANCHE, J; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- LE RIDER, J. *Arthur Schnitzler*. Paris: Editions Belin, 2003.
- _____. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- LANDWEHR, M. J. "Modernist Aesthetics in Joseph Roth's "Radetzky March": The Crisis of Meaning and the Role of the Reader". *The German Quarterly*, v. 76, n. 4 (Autumn, 2003), pp. 398-410.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 2002.
- LESSING, G. E. *Dramaturgia de Hamburgo - Seleção Antológica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- _____. *Emília Galotti; Minna von Barnhelm ou a felicidade do soldado*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.
- LORENZ, D. *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. New York: Camden House, 2003.
- LOTMAN, I. A Dama de Espadas e o Tema das Cartas e do Carteador na Literatura Russa do Começo do Século XIX. *Caderno de Literatura e Cultura Russa*, n. 1, mar. 2004.

- LOVE, J. Narrative Hesitation in *The Gambler*. *Canadian Slavonic Papers*, v. 1, n. 3/4, set./dez. 2004, p. 361-380.
- LÖWY, M. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LUKÁCS, G. *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- _____. Nietzsche como precursor da estética fascista. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p. 121-159.
- _____. *Goethe y su época*. Barcelona: Grijalbo, 1968.
- LUKAS, W. *Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk A. S.s*. München: Fink, 1996.
- MACH, E. *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*. Jena: Fischer, 1886.
- MAGRIS, C. *Alfabetos: Ensaio de Literatura*. Curitiba: UFPR, 2012.
- _____. *Danúbio*. São Paulo: Cia das letras, 2008.
- _____. *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*. Cidade do México: UNAM, 1998.
- _____. La herrumbre de los signos. In: HOFMANNSTHAL, H. *Una Carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-textos, 2012. MATHÄS, A. The End of Pathos and of Youthful Innocence: Schiller, Wedekind, and Schnitzler. *Journal of Austrian Studies*, v. 46, n. 4, p. 1-22, 2013. Disponível em: www.jstor.org/stable/24048531. Acesso em: 22 jul. 2020.
- MEYER, I. The Insider as Outsider: Representations of the Bourgeoisie in Fin-de-Siècle Vienna. *Pacific Coast Philology*, v. 44, n. 1, p. 1-16, 2009.
- MUSIL, R. *O jovem Törless*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- MORETTI, F. *O Burguês: entre a história e a literatura*. São Paulo: Três estrelas, 2014.
- _____. O século sério. *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 65, p. 3-33, mar. 2003.
- MUTSCHLECHNER, M. “In Deinem Lager ist Österreich!” – Die Armee. Site *Die Welt der Habsburger*. Disponível em: <https://ww1.habsburger.net/de/kapitel/deinem-lager-ist-oesterreich-die-armee>. Acesso em: 26 set. 2019.
- NEUSE, W. “Erlebte Rede” und “Innerer Monolog” in Den Erzählenden Schriften Arthur Schnitzlers. *PMLA*, v. 49, n. 1. mar., 1934.

- NIETZSCHE, F. *O Crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.
- _____. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- _____. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.
- OEI, B. *Eros & Thanatos: Philosophie und Wiene Melancholie in Arthur Schnitzlers Werks*. Bremen: Centaurus Verlag, 2013.
- OLIVEIRA, M. H. A tragédia de Heinrich von Kleist – Georg Lukács. Ideias, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 225–270, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8649355>. Acesso em: 9 jun. 2022.
- RENNER, U. Lieutenant Gustl (1900). In: JÜRGENSEN, C; LUKAS, W.; SCHEFFEL, M. *Schnitzler – Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: JB Metzler, 2014.
- REY, William H.: *Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens*. Berlin: Erich Schmidt, 1968.
- ROBERTS, A. C. The Code of Honor in “fin-de-siècle” Austria: Arthur Schnitzler's Rejection of the “Duellzwang”. *Modern Austrian Literature*, v. 25, n. 3 e 4, p. 25-40, 1992, p. 2. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24647985>. Acesso em: 25 ago. 2020.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ROTH, J. *A Cripta dos Capuchinhos*. Tradução de Luisa Ribeiro. São Paulo: DIFEL, 1985.
- _____. *Marcha de Radetzky*. São Paulo: Ed. Madalena, 2014.
- SAXER, S. Fräulein Else. In: JÜRGENSEN, C.; LUKAS, W.; SCHEFFEL, M. *Schnitzler – Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: JB Metzler, 2014.
- SENNET, R. *O declínio do homem público*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- SCHEFFEL, M. Narrative Modernität: Schnitzler als Erzähler. In: JÜRGENSEN, C; LUKAS, W.; SCHEFFEL, M. *Schnitzler – Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: JB Metzler, 2014.
- SCHEIBLE, H. Arthur Schnitzler. In: Hartmut Steinecke. *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Verlag Schmidt, 1994.
- SCHEIDL, L. Panorâmica História e Cultural. In: Schnitzler, A. *Anatol*. Aveiro: Editora Estante, 1986.
- SCHORSKE, C. *Viena fin-de-siècle*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

- SCHWARZ, R. Emília Galotti e o nascimento do Realismo. In: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 109-31.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- SILVA, A. G. A forma narrativa, diálogo e filosofia: a inatualidade e o presente em Schelling. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 38, n. 3, p. 57-74, set./dez., 2015.
- SIMMEL, G. O dinheiro e a cultura moderna (1896). In: Souza, J; Öelze, B. *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.
- SWALES, M. Liberalism or Hedonism? Arthur Schnitzler's Diagnosis of the Viennese Bourgeoisie. In: *Intellectuals and the future in the Habsburg monarchy 1890-1914. (Studies in Russia and East Europe)*. London: The Macmillian Press, 1988, p. 13-28.
- SZONDI, P. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- SUZUKI, M. *A forma e o sentimento do mundo: jogo, humor e arte de viver na filosofia do século XVIII*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- TAVARES, P. H. M. B. *Freud e Schnitzler: sonho sujeito ao olhar*. São Paulo: Annablume, 2007.
- TAYLOR, A. J. P. *The Habsburg Monarchy 1809 - 1918*. London: Hamish Hamilton, 1948.
- THOMPSON, B. *Schnitzler's Vienna: Image of a Society*. Nova York: Routledge. 1990.
- TOMACHEVSKI, B. Temática. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.
- TWERASER, F. Schnitzler's Turn to Prose Fiction: The Depiction of Consciousness in Selected Narratives. In: LORENZ, Dagmar D. G. *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. New York: Camden House, 2003, p. 149-186.
- VICINI, L. A. G. P. *Apocalipse alegre: configurações do indivíduo moderno em Leutnant Gustl*. Orientadora: Prof^a Dr^a Claudia Dornbusch. 2011. 125 f. Dissertação (Mestrado) — Departamento de Letras Modernas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.
- WATT, I. *A ascensão do romance*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.
- WEBER, M. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- ZWEIG, S. *Autobiografia: o mundo de ontem*. São Paulo: Zahar, 2014. E-book kindle.