

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA COMPARADA

VERA REGINA SANTOS CARDONI

A ESTÉTICA DA TRANSITORIEDADE
Arthur Schnitzler e Sigmund Freud

Porto Alegre
Dezembro de 2003

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA COMPARADA

VERA REGINA SANTOS CARDONI

A ESTÉTICA DA TRANSITORIEDADE
Arthur Schnitzler e Sigmund Freud

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. LÉA MASINA

Porto Alegre
Dezembro de 2003

Para
Volnyr e Dorothea, início de caminhada.
Mário, Henrique e Júlia, afeto essencial ao percurso.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Léa Masina, pela presença, dedicação, conhecimento e afeto permanentes.

Aos amigos e psicanalistas Newton Aronis, Renato Trachtenberg, Suzana Golbert.

Em especial, pelos livros e pelo incentivo, Abrão Slavutsky.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Letras e aos professores Michael Korfmann, Sara Viola Rodrigues, Gilda Neves da Silva Bittencourt, Maria Luiza Berwanger da Silva, Ubiratam Paiva de Oiveira, Rita Schmidt, Márcia Ivana de Lima e Silva e Patrícia Lessa Flores da Cunha.

Para a Dindinha.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo estabelecer relações de natureza comparativa entre textos de áreas afins como Literatura e Psicanálise. Para tanto, parte-se do pressuposto de que a aproximação desses dois campos de conhecimento que têm em comum o texto possibilitam não só as naturais trocas, mas também o reconhecimento de atividades culturais que se complementam.

A motivação é a relação textual estabelecida entre os trabalhos de Sigmund Freud e Arthur Schnitzler, intelectuais não só contemporâneos, mas patrícios - ambos austríacos - ligados pela etnia judaica cuja obra, produzida num momento de grande efervescência cultural, apresenta pontos comuns. Enquanto Freud estabelecia os pressupostos de uma nova ciência - a Psicanálise -, Schnitzler produzia sua obra de natureza estética na qual os aspectos de índole psicanalítica eram coincidentes não só quanto à ciência que seria sistematizada por Freud, mas mantinha com ela semelhantes preocupações, em relação à natureza humana, no tocante à transitoriedade.

A metodologia do trabalho se baseia nas referências que faz Sigmund Freud, nos textos de divulgação de suas teorias, além de cartas, à obra de cunho estético de Arthur Schnitzler quanto a processos semelhantes de abordagem da prática psicanalítica: o estranho e o duplo, o tabu da virgindade, o ganho secundário e o chiste, assim como das afinidades de natureza estética - elementos analisados de modo a evidenciar o comparativismo no que respeita ao diálogo textual.

ABSTRACT

This work aims at establishing comparative relations between texts from related fields such as Literature and Psychoanalysis. Since these fields of knowledge focus on the text, they allow not only usual exchanges, but also the recognition of cultural activities that complement each other.

The idea that motivates this research is the textual relation between the works by Sigmund Freud and Arthur Schnitzler. They are both Austrian Jewish contemporary intellectuals whose work, which was developed in a moment of great cultural production, presents common features. While Freud proposes the background for a new science - Psychoanalysis -, Schnitzler creates a fictional work in which the psychoanalytical aspects match with the science elaborated by Freud, maintaining the same concerns in relation to human nature and transitoriness.

Our methodology consists in identifying references to Arthur Schnitzler's fiction in Sigmund Freud theoretical work and letters. It will focus on the similar processes to approach the psychoanalytical practice: the uncanny and the double, the taboo of virginity, the secondary gain and witticism, as well as on aesthetic similarities - elements analyzed in order to show the comparatism evinced by textual dialogue.

SUMÁRIO

RESUMO	5
ABSTRACT	6
INTRODUÇÃO	8
I A ESTÉTICA DA TRANSITORIEDADE.....	21
II O GANHO SECUNDÁRIO E O CHISTE	35
III SCHNITZLER E FREUD: AFINIDADES LITERÁRIAS	41
IV O TABU DA VIRGINDADE.....	49
V O ESTRANHO E O DUPLO.....	63
1 O ESTRANHO	63
2 O DUPLO	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
BIBLIOGRAFIA	99
ANEXOS	104
1 A TRANSITORIEDADE	105
2 CARTA DE SIGMUND FREUD A ARTHUR SCHNITZLER	109
3 CARTA DE SIGMUND FREUD A ARTHUR SCHNITZLER	110

INTRODUÇÃO

O texto, na sua dimensão estética, é polifônico e polissêmico, exigindo uma leitura que contemple uma multiplicidade de entonações. Nesse sentido, a análise sob a perspectiva da intertextualidade é de importância fundamental na compreensão das várias vozes e diversos significados que um texto articula. Entende-se por intertextualidade o trabalho constante de cada texto com relação aos outros. Cada obra surge como uma nova voz que fará soar de modo diferente as vozes anteriores.

Desse modo, o fazer literário passa pela leitura de textos que se eternizam por sua forma autenticamente artística, constituindo-se na tradição literária. Estudar a absorção e a transformação da tradição em um novo texto é um dos desafiantes propósitos da Literatura Comparada.

A Psicanálise, método de investigação, terapêutica e compreensão da subjetividade humana, criada e registrada em forma de texto por Sigmund Freud, suscita, ao longo do tempo, novas leituras e diferentes perspectivas.

Assim, Literatura Comparada e Psicanálise contemplam a interdisciplinaridade, a aproximação e a comunicação de dois campos de conhecimento que, ao longo de mais de um século, permeiam suas trocas e contribuem para o crescimento de ambas as áreas do conhecimento.

A proposta é, pois, o desafio da leitura, em que o estudo do texto busca estabelecer a natureza dos entrelaçamentos de formas artísticas e não artísticas do pensamento humano.

Memórias e fragmentos em forma de referências, alusões e citações explícitas em que a Literatura se faz presente nos textos fundadores da Psicanálise, escritos por Sigmund Freud, evidenciam um consistente diálogo com a literatura clássica e contemporânea.

Foi Karl Popper quem encontrou uma forma particular de expressar a busca do conhecimento, afirmando que a ciência e a filosofia organizam seu processo de investigação e elaboração desse conhecimento da mesma maneira:

Encontrar um problema, ver sua beleza e apaixonar-se por ele; casar e viver feliz com ele até que a morte vos separe. A não ser que encontrem um outro problema ainda mais fascinante, ou, evidentemente, a não ser que obtenham uma solução. Mas mesmo que obtenham uma solução, poderão então descobrir, para vosso deleite, a existência de toda uma família de problemas, filhos encantadores, ainda que talvez difíceis, para cujo bem-estar poderão trabalhar com sentido até o fim dos vossos dias.³⁹

A essa questão sobre o processo criativo do pensamento em diferentes áreas do conhecimento, soma-se o método de investigação de Leonardo Da Vinci, objeto de interesse de Freud.

Em 1910, Freud escreveu um estudo sobre a vida e a obra de Leonardo da Vinci, no qual uma detalhada reconstrução do desenvolvimento emocional do artista descreve o conflito de Leonardo, entre seus impulsos artísticos e científicos, e acrescenta ao acervo da cultura universal a imagem da prática interdisciplinar. Não só na pintura e na escultura, mas na ciência, ao dissecar cadáveres de cavalos e homens, ao observar as estrelas, ao construir máquinas voadoras, ao estudar a nutrição das plantas, estava lá o movimento da inteligência humana. Freud conta que uma das acusações dos contemporâneos de Da Vinci foi o pouco entusiasmo que o mestre renascentista, ao final da vida, dedicou à arte da pintura, deixando inacabada a maioria dos muitos esboços e projetos que começava e que nunca executou, acusado de inconstância pelos críticos de sua época.

³⁹ POPPER, Karl. *Em Busca de um Mundo Melhor*, Lisboa, Fragmentos, 1992, pág. 18

Sigmund Freud, em *Leonardo Da Vinci e uma lembrança da sua infância*, esclarece a questão da criatividade artística e científica do mestre renascentista, indicando que o movimento criativo é sempre a busca de um ideal, que mesmo a obra de arte não consegue realizar a plenitude do artista:

O que ao leigo pode parecer uma obra-prima nunca chega a representar para o criador uma obra de arte completa mas, apenas, a concretização insatisfatória daquilo que tencionava realizar; ele possui uma tênue visão da perfeição, que tenta sempre reproduzir sem nunca conseguir satisfazer-se. Sobretudo, alegam eles, é um direito do artista ser responsável pelo destino final de suas obras.⁴⁰

É visando à perspectiva desse tipo de aproximação e movimento que algumas questões referentes aos contornos, intercâmbios e desdobramentos entre Literatura e Psicanálise serão estudados.

Nos textos de Freud, as referências a autores da literatura universal são motivadoras de constantes questionamentos, especialmente com relação ao tipo de admiração que ele nutria pelas artes em geral e pela literatura de modo especial. Nesse aspecto, os textos de Freud são permeados por passagens e citações literárias, e tais referências são desafiantes territórios de deslizamento entre a Psicanálise e a Literatura.

O teórico francês Antoine Compagnon, em seu livro *O Trabalho das citações*, afirma que:

Quando cito, extraio, mutilo, desenraízo. Há um objeto primeiro colocado diante de mim, um texto que li; que leio; e o curso da minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás, re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva. Porque minha leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o.³

⁴⁰ FREUD, Sigmund. *Obras Psicológicas Completas*, Leonardo Da Vinci e uma Lembrança da sua Infância, Imago, Rio de Janeiro, 1980, pág. 62.

³ COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho das Citações*, Belo Horizonte, UFMG, 1996, pág. 13.

Dada a vastidão de leituras e citações literárias ao longo da obra de Freud, é interessante apontar as consonâncias entre a produção freudiana e o movimento transformador do pensamento ocidental, denominado modernidade.

Como modernidade entenderemos a radical transformação do pensamento ocidental, em uma ruptura com a cultura clássica, abrindo espaços para o positivismo lógico, a Psicanálise, a arquitetura moderna e a música atonal. Nesse sentido, este trabalho consiste numa tentativa de compreender como duas formas de conhecimento, representadas pela ciência e pela arte, teceram o texto e o contexto na Viena da virada do século.

Foi na tentativa de investigar a contemporaneidade dos desdobramentos do pensamento psicanalítico de Freud, em sua força literária, que encontramos a literatura de alguns dos escritores cuja obras foram produzidas e reconhecidas no mesmo período de tempo em que a Psicanálise surgiu.

Não há dúvidas de que o pensamento de Sigmund Freud está alinhado com o contexto da virada do século XIX, como trânsito, movimento e passagens entre a Psicanálise e a Literatura não só na obra de escritores que mantiveram com Freud algum contato pessoal ou por correspondência, mas também naquilo que esse pensamento representava como modernidade, aquele espaço que Hermann Bahr define como ao mesmo tempo de decadência histórica, ceticismo intelectual, culto estético e contemplação psicológica. Um momento em que “A verdade objetiva é relativizada na subjetiva, e esta, ancorada em sensações que abrem um espaço inteiramente novo, para o qual ainda deveriam ser encontradas as denominações adequadas: o interior, a alma, o sistema nervoso, o inconsciente”⁴

⁴ BAHR, Hermann. “Apresentação”. In.: SCHNITZLER, Arthur. *Contos de Amor e Morte*, Companhia das Letras, São Paulo, 2001, págs. 14 e 15.

Para Hernann Bahr, essa verdade deveria transformar-se no elemento anímico, deveria receber uma linguagem anímica e produzir os símbolos convenientes; em resumo, todo exterior deveria tornar-se interior. Com essas palavras Bahr parafraseou o projeto literário da modernidade vienense que, com esse instrumental, descobria impiedosamente o vazio dominante, ao mesmo tempo em que o embrulhava no invólucro estético.

Recentemente, Peter Gay, respeitável biógrafo e historiador da cultura, publicou um livro, utilizando Arthur Schnitzler como personagem-ícone da formação da classe burguesa em Viena, no início do século XIX, ao início do século XX.⁵

Depois de reunir e sintetizar os aspectos biográficos de Sigmund Freud num texto de reconhecido valor, *Freud, uma vida para o nosso tempo*, Gay prosseguiu na intenção de recriar e compreender o meio cultural, a atmosfera, por assim dizer, da sociedade vienense e seus principais representantes - a burguesia - do século XIX e início do século XX. A ousadia de escolher como emblemático da cultura da classe média dessa época o escritor Arthur Schnitzler, a quem considera o autor mais interessante do seu tempo, não tem precedentes entre os estudiosos dos costumes e da cultura. Não existem referências a qualquer trabalho anterior que qualifique o século como de Tchekhov ou de Wagner como exemplos. Por isso, podemos considerar como corajosa a decisão de Peter Gay em nomear seu estudo como o *século de Schnitzler* e apresentar o escritor como guia de percurso para compreender a modernidade européia.

Gay obtém dos diários e da obra de Arthur Schnitzler importantes pistas sobre a sociedade vienense, despindo a hipocrisia “vitoriana” e mostrando as ambivalências contidas no universo da sexualidade e do erotismo, na vaidade, no heroísmo romântico, na distinção entre realidade e ilusão, na promiscuidade e pureza, na emancipação feminina, nos impulsos

⁵ GAY, Peter. *O Século de Schnitzler. A Formação da Cultura da Classe Média, 1815-1914*, Companhia das Letras, São Paulo, 2002.

de amor e morte, na insanidade e no hedonismo cínico. As incursões de Schnitzler por esses campos puderam ser valorizadas exatamente porque o escritor era oriundo de uma família judaica da alta classe média vienense, formou-se médico como seu pai, mas não se sentia feliz com esta profissão, optando por se tornar escritor a despeito das objeções paternas. Gastou seu tempo em teatros e cafés discutindo projetos que raramente levava adiante, lendo jornais, jogando bilhar e cartas e, naturalmente, experimentando relacionamentos amorosos transitórios e muitas vezes de risco. Não se afastava da mentalidade vigente quanto à virgindade feminina antes do casamento ou sobre a alegada inferioridade intelectual das mulheres.

Arthur Schnitzler poucas vezes se afastou de Viena, mas a transformação cosmopolita da sua cidade natal ocorreu simultaneamente com o seu tempo. Uma descrição sucinta dessas transformações permitirá situar razoavelmente o universo de Schnitzler.

Viena cresceu rapidamente depois de 1848: a capital dos Habsburgos tornou-se a via de ligação para Praga, Budapeste, Cracóvia e Trieste. A revolução de 1848 acabou com a servidão nas terras austríacas e permitiu que migrantes das províncias afluíssem às multidões para as grandes cidades. Muitos deles, como os pais de Freud e Schnitzler, eram judeus; eles também ficaram livres para se deslocar depois de 1848 e Viena se tornou seu principal destino. Essa migração, principalmente dos cantões orientais da monarquia austro-húngara, foi possibilitada graças à emancipação, isto é, à obtenção dos direitos civis por parte dos judeus. O liberalismo do século XIX serviu como impulso para a prosperidade científica e cultural de Viena na virada do século.

A presença judaica em Viena era negligenciável até a metade do século XIX, mas cresceu até atingir dez por cento da população no seu final, contando-se em duzentos mil numa metrópole de dois milhões de habitantes. Emancipados da ortodoxia religiosa, eles ganharam posições de destaque nas artes, jornalismo, direito, medicina, comércio e finanças.

Dessa forma, qualquer esforço para caracterizar o momento político e cultural na transição do século XIX para o século XX, na Europa, com ênfase no império austro-húngaro, traz consigo o risco da incompletude ou da fragmentação de conceitos. Se existe um denominador comum nessa conceituação, este deve incluir o reconhecimento de um profundo desencanto da sociedade europeia da época com o entrechoque da aristocracia imperial decadente dos Habsburgos com a emancipação liberal burguesa. Sem suplantando totalmente a aristocracia enquanto classe dirigente, e sem conseguir se fundir com ela, a classe média alta encontrou formas de chegar a um acordo, principalmente na cultura. Porém, as respostas dos liberais ainda eram insuficientes para fornecer aos homens, filhos do Iluminismo e da razão, herdeiros da Revolução Francesa e dos movimentos de 1848, a satisfação às demandas por conforto, felicidade e segurança.

Dessa resistência adveio o que se convencionou chamar de modernismo reacionário, no qual uma combinação de autoritarismo, tecnologia e burocracia veio imprimir marcas profundas nas relações sociais e de poder do primeiro terço do século XX. As indefinições nas identidades centro-europeias oriundas da fragmentação dos impérios, a emergência dos novos estados-nação com seus contingentes de deserdados, aliados à desconfiança da pequena burguesia com respeito às idéias liberais, vistas como frágeis e até mesmo elitistas, tudo isso levou a uma tácita aceitação de doutrinas antidemocráticas e racistas.

Floresceu em Viena uma forma avançada de anti-semitismo, com seu radicalismo e demagogia política. Representantes dessa forma de racismo incluíam principalmente Georg Schönerer, um nobre austríaco fundador de um partido nacionalista fanático (*Alldeutsche Partei*) e Karl Lueger, popular prefeito de Viena, cuja influência foi mais forte que o precedente, principalmente por ter criado uma retórica política demagógica com roupagem educada e polida contra os judeus.

Havia uma tensão entre a elite intelectual e o reacionarismo de grandes camadas da população semi-educada. Essa justaposição deixava os liberais da época, que possuíam um alto grau de expectativas, com uma sensação de ameaça iminente num mundo à beira do colapso e da dissolução. Arthur Schnitzler foi um dos mais profundos analistas deste mal-estar da cultura vienense.

As manifestações artísticas desse período refletem em boa medida as ambigüidades da época, colocando a suntuosidade da arquitetura como cenário para a arte expressionista, para o movimento *art nouveau* e para a pintura modernista, que levou a cultura outrora confinada às igrejas e palácios para a praça, e literalmente para o parque do *Ringstrasse*, em se tratando de Viena.

Tomados em conjunto, os edifícios da Ringstrasse expressavam bem os valores mais elevados da cultura liberal reinante sobre os remanescentes de um “champ de mars”, seus devotos tinham erigido as instituições políticas de um estado constitucional, as escolas para educar a elite de um povo livre, e os museus e os teatros que levariam a todos a cultura que redimiria os “novi homines” de suas baixas origens⁶

Os muros medievais antigos que circundavam a cidade foram destruídos em 1855 e a *Ringstrasse*, um amplo *boulevard* nos padrões parisienses, tornou-se a sede de impressionantes edifícios numa variedade enorme de estilos, desde o clássico imperial para o parlamento, a ópera e o teatro; o gótico para a igreja e a prefeitura; a *art-nouveau* para os correios. Como Paris, a cidade era repleta de cafés e tinha a reputação de grande vitalidade cultural e hedonismo, mesmo que sua moralidade oficial fosse conservadora e presunçosa.

A música, a ópera, a poesia e prosa tentam lidar com as vertentes românticas num mundo cada vez mais racional, seguindo o caminho de Voltaire, Kant, Hegel, Darwin, Marx, Freud e Arthur Schnitzler.

⁶ SCHORSKE, Carl E. *Viena Fin-de-Siecle. Política e Cultura*, Ed. UNICAMP, São Paulo, 1989.

É sobre a literatura produzida por Arthur Schnitzler que recai o interesse deste trabalho, a partir de duas cartas ⁷ de Sigmund Freud destinadas ao escritor. Em uma delas, datada de 1922, ele faz uma revelação confidencial:

Tenho de lhe fazer uma confissão, que peço não divulgar seja com amigos ou com inimigos. Importunei-me com a questão de como durante todos esses anos nunca procurei sua companhia e usufruí de uma conversa com o senhor supondo que tal não lhe seria incômodo).

A resposta é esta confissão extremamente íntima: penso que o evitei a partir de uma espécie de temor de encontrar meu “duplo”. [doppelgängerscheu].⁸

Muitas questões se impõem a partir da leitura dessa correspondência. Algumas irão nortear este trabalho, outras permanecerão para futuras investigações. Não obstante, cabe, nessa introdução, referir algumas perguntas que irão desencadear novas reflexões. A saber: Schnitzler era realmente o “duplo” de Freud na Literatura? Em sendo o seu outro, de que modo ocorre essa semelhança? Quais as convergências e dissonâncias entre seus distintos discursos? Que tipo de temática abordada na obra de Schnitzler justifica o interesse de Freud? Como a recepção estética da obra de Schnitzler contribuiu para o pensamento científico de Freud? O que significa escolher um artista como o duplo do psicanalista?

Todas essas questões, por sua vez, serão permeadas pelo que está sendo nomeado, neste trabalho, como “Estética da Transitoriedade”. Com esta expressão, pretende-se designar a relação que estabelecem Arthur Schnitzler e Sigmund Freud sobre a vida e a morte, enigmas que instigam e provocam a arte ao mesmo tempo em que desafiam a ciência. Segundo Freud, “alor de transitoriedade é valor de raridade no tempo.”⁹

Além disso, dada a relação de Freud com Schnitzler, artista profundamente engajado na produção cultural da Viena do fim do século XIX, e a revelação de estranha familiaridade admitida por Freud, abre-se para uma perspectiva: investigar, dentro dos textos iniciais que

⁷ Em anexo.

⁸ Essa versão da carta, datada de 14 de maio de 1922, foi extraída de JONES, E. *A Vida e a Obra de Sigmund Freud*. Imago, Rio de Janeiro, 1989. Há outras versões parciais ou totais.

⁹ Carta citada.

inauguram o pensamento psicanalítico, as aproximações, trânsitos e movimentos mediante os quais Freud inclui Schnitzler em seus textos.

Encontramos, ao longo das *Obras Psicológicas Completas*, de Sigmund Freud, cinco referências a Arthur Schnitzler, algumas no plano de certa idéia articulada, outras em referência a algum texto literário específico do escritor ou em nota de editor. É sobre esses aspectos de intertextualidade explicitada que refletiremos em nosso cotejo comparatista.

Ainda segundo Antoine Compagnon, a citação de um texto dentro de outro texto “põe em circulação um objeto, e esse objeto tem um valor.¹⁰” É sobre o valor desse objeto identificado que desenvolveremos o nosso estudo.

Na seqüência dos capítulos, pretendemos examinar cada referência a Schnitzler que Freud fez no desenvolvimento do pensamento psicanalítico; este resume-se nos vinte e três volumes de suas obras, organizados pelo título Edição Standard Brasileira das *Obras Psicológicas Completas*, de Sigmund Freud. Quatro dessas referências são de autoria do próprio Freud e uma nota é de autoria do editor. As quatro referências explícitas à obra de Arthur Schnitzler comprovam a presença de seus textos nos de Sigmund Freud, deixando claro que alguns conceitos operatórios da Psicanálise nascente serviram-se de modo complementar de episódios do literário.

Antes de referir a divisão do conteúdo estudado nos capítulos que integram esta dissertação, cabe esclarecer como se procedeu à delimitação do *corpus*, no que se refere à ampla obra do escritor Arthur Schnitzler. Como dramaturgo, Schnitzler é autor de um número significativo de peças escritas para o teatro e sua produção literária é igualmente bastante ampla. A opção foi feita a partir das obras traduzidas no Brasil nos últimos anos. De fato, parece ter havido um interesse maior pelo escritor após o lançamento de *De Olhos Bem Fechados*, último filme dirigido e adaptado por Stanley Kubrick, que tem como roteiro a

¹⁰ COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho das Citações*, Belo Horizonte, UFMG, 1996, pág. 15.

adaptação bastante fiel do romance de Arthur Schnitzler, *Breve Romance de Sonho*¹¹. A partir de então, buscamos outras obras do autor traduzidas no Brasil e encontramos *Senhorita Else, Contos de Amor e Morte, O Retorno do Casanova A Senhora Beate e seu Filho, Aurora e Doutor Gräsler: Médico das Termas*.¹².

Foi no cruzamento das referências de Sigmund Freud aos contos de Arthur Schnitzler que delimitamos nosso estudo a três contos compilados no livro *Contos de Amor e Morte*, por serem referidos na obra psicanalítica de Sigmund Freud. Isso não significa que o restante da obra de Schnitzler tenha sido renegada ao esquecimento. Ela permaneceu como pano de fundo, sendo lembrada a cada associação no decorrer da interpretação e da análise dos textos.

Assim, no primeiro capítulo desta dissertação trabalharemos o conceito de “transitoriedade” em um ensaio de Freud, comparado com um conto de Schnitzler “Uma despedida”.

No segundo capítulo, abordaremos duas referências que Sigmund Freud faz a Arthur Schnitzler em dois distintos estudos produzidos na mesma época. Um em que o psicanalista lembra-se de uma peça de teatro do escritor para formular um conceito operacional da Psicanálise e outro texto sobre os chistes e sua relação com o inconsciente, no qual o escritor, como artista da época, entra no ensaio de Freud como personagem de um chiste, mas no desdobramento torna-se possível perceber o reconhecimento e a admiração de Freud pelo talento de Schnitzler.

O terceiro capítulo está fundamentado na nota do editor e responsável técnico pela *edição standard*, em língua inglesa, das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, James Strachey. A nota de rodapé faz referência complementar a um questionário de leitura a

¹¹ SCHNITZLER, Arthur. *Breve Romance de Sonho*, Companhia das Letras, São Paulo, 1999.

¹² SCHNITZLER, Arthur. *Doutor Gräsler: Médico das Termas*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 2002.

que Sigmund Freud respondeu e identifica outras personalidades da época que também receberam a mesma solicitação, entre elas Arthur Schnitzler.

No quarto capítulo, “O Estranho e o Duplo”, é desenvolvido o estudo desses conceitos dentro da Psicanálise, na Literatura e nos contos de Schnitzler, “A Profecia”, citado por Freud no seu estudo “O Estranho”, e o conto “A Próxima”, no qual o escritor traz uma configuração de duplicidade na literatura. Estas articulações são permeadas pela confissão de Freud, em já referida correspondência, de que Arthur Schnitzler seria o seu *duplo*.

Valor de transitoriedade é valor de raridade no tempo.

Sigmund Freud

I A ESTÉTICA DA TRANSITORIEDADE

A palavra *transitoriedade* reflete a qualidade daquilo que é *transitório* o que, por sua vez, indica aquilo que é breve, passageiro; ou seja, o que dura certo tempo. O tema *transitoriedade* é o assunto e o título de um artigo publicado por Sigmund Freud no ano de 1916¹³. Indo além dos fatos e vivências do cotidiano, Freud amplia os questionamentos que visam a uma compreensão cada vez maior do grande enigma que se propôs desvendar: o funcionamento psíquico do ser humano.

Os anos da guerra (1914-1917) foram um período de intenso sofrimento e apreensão para Freud, tanto no aspecto profissional como no pessoal. Interromperam-se os congressos psicanalíticos, as publicações e as reuniões científicas da sociedade. Em uma carta de Natal a Ernest Jones, amigo e biógrafo, Freud resumiu sucintamente a situação em que a Psicanálise se encontrava: “A ciência dorme”.¹⁴ Além disso, Freud sofria com a situação dos filhos Martin, Oliver e Ernst que se apresentaram ao Exército nessa época. Martin e Ernst combatiam no fronte. O filho mais velho, Martin, sofreu um ferimento leve no braço; seu genro Max, marido de Sophie, foi ferido gravemente e ficou inválido. Na noite de 8 para 9 de julho de 1915, a angústia de Sigmund Freud aparece num sonho que tinha como conteúdo manifesto “muito nitidamente a morte de meus filhos, Martin em primeiro lugar¹⁵.”

¹³ Ver nº 1, no Anexo.

¹⁴ GAY, Peter. *O Século de Schnitzler e a Formação da Burguesia*, pág. 325.

¹⁵ GAY, Peter. *Idem*, pág. 328.

Foi durante esse período sombrio que Freud escreveu e publicou, entre outros, o artigo aqui referido e integralmente reproduzido anexo.

Abordando o sentimento de desamparo desencadeado pela experiência de perda, o texto de Freud *Sobre a transitoriedade* é uma reflexão poética e psicanalítica sobre a fugacidade das coisas e dos seres. Não apresenta grandes elaborações teóricas ou inovações, embora nele esteja presente uma síntese que desenvolverá em outro ensaio, *Luto e Melancolia*, também escrito em 1915. Entretanto, o texto pode ser compreendido por diferentes perspectivas que somam ao estilo narrativo o tema da transitoriedade, a idéia de passagem, mudança, renovação, esperança e a clara presença da temporalidade e finitude, representadas pelo sentimento de perda, destruição e morte. O conteúdo desse texto é carregado de indagações e esperanças representadas pelo eu narrador e seus interlocutores, que, internalizados em Freud, mantêm o diálogo sobre aspectos referentes à transitoriedade.

No texto *Sobre a Transitoriedade*, Freud relata suas percepções e observações feitas quando teve sua atenção despertada para o fato de que, mesmo admirando a beleza do cenário por onde passavam, o jovem poeta não extraía disso qualquer alegria. Perturbava-o o fato de que toda aquela beleza estava fadada à extinção com a chegada do inverno. Tudo aquilo, incluindo aí a beleza humana e o esplendor que os homens criaram ou poderão criar e que, em outras circunstâncias, ele teria amado e admirado, pareciam ao poeta despojado de valor por estar fadado à transitoriedade. Mais tarde, recordando o passeio, Freud pensou que fatores emocionais poderosos se encontravam em ação inibindo a fruição da beleza e do prazer: a revolta contra o luto e a concepção inconsciente da imortalidade.

Em *Luto e Melancolia* (1917 [1915]), Freud descreve o luto como uma reação à perda de um ente querido, ou perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido. A reação à perda de alguém que se ama encerra um estado de espírito penoso, uma perda de

interesse pelo mundo externo, na medida em que este não evoca esse alguém, uma perda da capacidade de adotar um novo objeto de amor (substituição) e o afastamento de toda e qualquer atividade que não esteja ligada a pensamentos sobre ele. O trabalho do luto é realizado a partir da percepção de que o objeto amado não existe mais e o teste de realidade exige a retirada da libido de todas as suas ligações com aquele objeto. Essa exigência do luto provoca uma oposição compreensível, lembrada aqui na postura do poeta na caminhada com Freud. As pessoas nunca abandonam de bom grado uma posição libidinal, nem mesmo na realidade, quando um substituto já se lhes acena.

Embora sendo algo notável, esse penoso desprazer é natural sempre que alguém se depara com a transitoriedade de um objeto amado, de alguma fonte de prazer. Contudo, o fato é que o ego somente fica liberado para a vida novamente quando o trabalho de luto se conclui. O processo de luto consiste em *matar o morto*.

A morte, como constatação do término da vida era compreendida pelo homem primitivo como algo fora de seus relacionamentos mais próximos. Nesse sentido, a morte era fato para os estranhos e os inimigos. Acontecimento para os outros. Negava quando se tratava de sua própria morte ou de seus amados. Uma circunstância especial fez com que essas atitudes opostas colidissem. Isso ocorreu quando o homem primevo viu morrer alguém que lhe pertencia, alguém que ele amava como as pessoas amam os seus - a esposa, os filhos, os amigos. Nesse ponto, Freud discorda dos filósofos, que declaravam que o enigma intelectual apresentado pelo quadro da morte levou o homem primevo à reflexão. Para ele, na realidade, o mesmo homem que exaltava a morte de seus inimigos se viu diante de um conflito emocional, não intelectual, que o levou a indagar sobre a morte, quando viu morrer pessoas amadas.

Não podendo mais manter a morte a distância, mas ainda não a reconhecendo porque não concebia a si como morto, o homem primevo idealizou um meio termo: admitiu o fato da

própria morte, negando-lhe o significado de aniquilamento. Ao lado do cadáver de alguém amado, inventou os espíritos. Seu sentimento de satisfação junto à sua tristeza transformou esses espíritos em demônios maus que eram temidos. Sua constante lembrança dos mortos tornou-se a base para a suposição de uma vida que continua após a morte aparente.

Na mitologia grego-romana, Cronos foi o primeiro rei após a separação do céu e da terra. Seu reinado, porém, era ameaçado por uma profecia, segundo a qual um de seus filhos o destronaria. Temendo a profecia, Cronos devorava todos os filhos que tinha, tal como o tempo; devorava todos os instantes da vida, até que, quando enganado pela esposa, deixa de devorar seu filho Zeus. Cumprindo a profecia, Zeus cresceu e fez Cronos vomitar todos os irmãos, ainda vivos, e o expulsou do Olímpo. Ao derrotar Cronos, Zeus e os outros deuses tornaram-se imortais.

Mais tarde, as religiões representaram a imortalidade como uma vida futura desejável, única e verdadeiramente válida, estratégia utilizada com a finalidade de despojar a morte de seu significado de término da vida. Ao lado do corpo sem vida do ente amado, passou a existir não só a doutrina da alma, a crença da imortalidade e um poderoso sentimento de culpa no homem, mas também os primeiros mandamentos éticos.

No judaísmo, a questão da imortalidade não está definida na religião. Há uma compreensão de que a vida é o próprio período determinado pelo nascimento e a morte. Na cultura judaica, a vida é celebrada desde o nascimento, e a existência festejada a cada ritual. Na morte, há o engajamento do ente perdido no próprio ciclo da vida, através da repetição do nome de quem morreu. Essa é uma forma de homenagem e herança para outra pessoa que nasceu na mesma família. Mantém-se, assim, um encadeamento afetivo e histórico com os mortos.

A resposta para a indagação de como se comporta o inconsciente em relação ao problema da morte pode ser quase exatamente a mesma que a do homem primevo, isto é, o inconsciente não crê na própria morte e comporta-se como se fosse imortal.

Por outra perspectiva, em todos os tempos, a literatura se ocupa de temas que expressam a condição humana. A morte, como fim ou passagem, ao percorrer a história da literatura universal, encontra na obra de Arthur Schnitzler uma forma de comunicar as pulsões que constituem a natureza humana em sua transitoriedade. O amor e a morte são pulsões intimamente ligadas. Eros e Thanatos conformam a existência de personagens que vivem paixões sensíveis e descontroladas, que perdem o sentido da realidade. São paixões compulsivas, fantasiosas, que se encaminham para um trágico final.

Wolfgang Bader, crítico literário da Universidade de Berlim, na apresentação do livro *Contos e Amor e Morte*, escreve:

Não importa que a paixão se refira meramente a uma fantasia ou que se realize efetivamente como adultério num casamento burguês: a enorme pressão das convenções sociais sempre recairá como um peso sobre as personagens. Schnitzler trabalha com esta pressão e mostra a multiplicidade de envoltórios que só não permitem uma única saída: a solução sem culpa. As personagens são estigmatizadas em seu interior: suas vidas passam de um evento a um caso, desse caso a um processo de fracasso que acaba em loucura ou em morte.¹⁶

É de se pensar se Giovanni Boccaccio, talvez o primeiro e mais expressivo contista da literatura ocidental, ao escrever o famoso *Decamerão*, exaltando a beleza e o amor terrenos, bem como, ao descrever a vida dos burgueses florentinos, apaixonados pela cultura e pelos prazeres, teria alcançado a importância que hoje lhe é atribuída, se tivesse plasmado suas histórias curtas sob a forma de outro gênero literário. Numa análise desses contos, é possível constatar que a maestria da elaboração da trama, os diálogos, as reflexões do narrador, tudo se

¹⁶ BADER, Wolfgang. Companhia das Letras, São Paulo, pág. 21.

encaixa num todo, de tal modo que mesmo o leitor moderno é convencido pelo realismo que Boccaccio imprime às suas histórias escritas no século XIV.

Nessa mesma linha de raciocínio, pode-se indagar também se Arthur Schnitzler, em *Contos de amor e morte*, livro que de certo modo insinua um estado de espírito que Bader chamou de “um estranho universo da modernidade em gestação”, não estaria, ele também, se valendo de um determinado gênero narrativo, o conto, para expressar-se num estilo capaz de traduzir uma substância temática carregada de experiências universais e densas? Esse modo de dizer, numa espécie de equilíbrio entre o clássico e o moderno - sem o que as criações artísticas não superam o tempo - parece ser justamente a prova do poder de contensão do discurso, assim como a manifestação das sutilezas e as possibilidades de expressão da narrativa breve.

O conto, visto desse modo, possibilita uma imersão, pela fusão do realismo cotidiano e da projeção imaginativa do autor, num universo marcado por contornos elípticos no qual a natureza humana é o universo intuído.

É indiscutível, no rastro de uma questão puramente formal, que a história linear, a estrutura contínua, e a própria cronologia praticamente se metamorfosearam depois do surgimento da obra de James Joyce cujo rompimento com os paradigmas é o marco de uma mutação que traz consigo os seus próprios limites. No entanto, não são os modelos, mas a aspiração de permanência e a continuidade os instrumentos de que se vale o escritor para a manifestação de sua arte. E a arte, na sua expressão, leva em conta o fato de que a vida, antes de qualquer outra coisa, decorre da ambivalência de sua própria circunstância existencial e da ambivalência da linguagem, de sua desfiguração, para poder expressar a polivalência do conteúdo humano.

Nesse contexto, o indivíduo somente pode ser descoberto e compreendido dentro de um sistema de valores, o que significa dizer “dentro da cultura”, conforme mostram René Wellek e Austin Warren:

Por que estudamos Shakespeare? É patente que nosso principal interesse não incide em saber o que de comum tem ele com todos os homens, porque nesse caso poderíamos estudar qualquer homem; também, pela mesma razão, não nos interessa o que de geral possui com todos os outros ingleses, com todos os homens do Renascimento, com todos os isabelinos, com todos os poetas, com todos os dramaturgos, porque, então, poderíamos estudar qualquer outro. O que interessa é descobrir o que tem Shakespeare de característico, o que é que, por assim dizer, torna Shakespeare Shakespeare.¹⁷

A pergunta que se impõe é: por que então lemos e estudamos Arthur Schnitzler? Ou mais: por que Arthur Schnitzler se vale também da “narrativa curta”, isto é, do conto, para expressar o mundo fascinante e conflituoso na Viena do início do século XX?

Se o conto, na sua reduzida extensão, por si mesmo, não consiste em fator distintivo no plano da teoria, o fato é que isso se mostra historicamente verificável e suscetível de condicioná-lo. É importante dizer que a sua extensão limitada indica outras circunstâncias formais: poucos personagens, uma restrição quanto ao tempo em que as situações ocorrem, uma ação concentrada e uma tensão que outros gêneros, como o romance, não são capazes de sustentar com a mesma intensidade.

Tomando-se como referente o conto “Uma despedida”, de Arthur Schnitzler, é possível mostrar que, embora o conto restrinja de forma acentuada a ação, o personagem e o tempo, isso também é um fator que, do ponto de vista da leitura, impõe uma certa forma de tensão: a *ação* tende à linearidade e à concentração dos eventos, porque não consente a inserção de intrigas secundárias. É justamente por causa dessa condensação e dessa linearidade que se dá, num grau maior de intensidade, a sedução do leitor. Quanto ao *personagem*, esse tende a ser, senão uma figura complexa, um componente que, por sua vez,

¹⁷ WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*, Lisboa, Europa América, s.d., págs. 21 e 22.

concentra o interesse maior do receptor, na medida em que é através dele que a ação vai-se realizar. Já o *tempo*, como termo de duração da existência que pode ser apreciada pelos sentidos, é passível de ocorrer num só dia ou no decurso de uma vida inteira.

Nesse caso, como já acentuou Massaud Moisés, o *tempo* se integra na unidade de *ação*, fazendo com que o conto se constitua numa unidade dramática em cuja continuidade o passado e o futuro passam a ter um significado menor ou nulo.

O conto “Uma despedida” narra uma história de amor proibido como tantas outras. O leitor se depara com a ação, através de um narrador onisciente, em terceira pessoa, que conta a história de um homem apaixonado que, estranhando o desaparecimento e a falta de notícias de sua amada, sai em busca dos fatos que justifiquem o ocorrido. Diz o narrador:

Ele já estava esperando há uma hora. O coração lhe batia e por instante sentia como se tivesse esquecido de respirar; então inspirava o ar profundamente, mas não chegava a se sentir melhor. Na verdade, ele já deveria estar acostumado a isso, era sempre a mesma coisa; sempre tinha que esperar, uma hora, duas, três, e quantas vezes em vão. E ele nem poderia censurá-la por isso, pois, quando seu marido ficava mais tempo em casa, ela não se atrevia a sair; e só quando este se ausentava, ela chegava precipitadamente, em completo desespero, beijando-lhe os lábios, e indo embora logo em seguida, voando pela escada abaixo, e o deixava de novo sozinho.¹⁸

O fragmento indica, de forma condensada, não só a origem do conflito que enseja o conto, mas também o seu desfecho.

No entanto, o leitor não sabe disso. Schnitzler, então, assume a função de ilusionista em cujo palco leva o leitor aos limites do fantástico, reproduzindo e metamorfoseando uma relação extraconjugal que, na sua aparência cotidiana, tornada comum pela incidência, adquire, no conto, um caráter particular, instaurando uma atmosfera simbólica.

¹⁸ SCHNITZLER, Arthur. *Contos de Amor e Morte*, Companhia das Letras, São Paulo, 2001, pág. 45.

Ficara combinado que ele deveria permanecer em sua casa diariamente até as sete em ponto; mais tarde, ela “não poderia vir mesmo” - ele tinha dito expressamente que às sete sempre sairia, porque a espera o deixava muito nervoso. E, mesmo assim, ficava sempre algum tempo, e só lá pelas oito costumava descer para a rua. Então pensava arrepiado nas horas transcorridas e lembrava saudoso o verão anterior, em que tivera todo o tempo para si; nas tardes mais belas passeara no campo; em agosto já viajara para a praia; estivera são e feliz; - e ansiava pela liberdade, por viagens, por terras longínquas, ansiava por ficar sozinho, mas não conseguia afastar-se dela; pois a adorava.¹⁹

A presença do discurso indireto, pela contaminação da voz do narrador e da voz da personagem, permite dizer que, ao introduzir esse recurso narrativo, Schnitzler deixa em suspenso a circunstância em que o personagem, ao representar seus pensamentos, indica um significado subjacente, em que o narrador onisciente e onipresente abdica da condição de contador da história. É importante a referência, porque, em se tratando de uma narrativa de pouca extensão, a sugestão estilística possibilita a instauração de um movimento cujo efeito é, na leitura, extremamente significativo, como se poderá ler adiante.

Os únicos personagens nomeados no conto, Albert e Anna, tornam relevante a narrativa não só no plano da ação, mas, seguramente, também um modo de expressar a consciência trágica do mundo. Assim, começa para Albert, após a repetida ausência da amante, um processo de animosidade. A estrutura narrativa, então, passa a acentuar, num processo reiterativo, uma certa ansiedade do personagem pelo fato de que a sua amada não dá qualquer sinal que justifique a sua falta.

Depois, advém-lhe consciência de que não tinha como encontrá-la, pois o romance entre os dois não era sabido por ninguém. O autor coloca o leitor frente aos sentimentos de tensão e espera. Utilizando o monólogo interior, narrativa talvez mais próxima da consciência do eu, Schnitzler vai construindo o pensamento do personagem, aproximando a idéia de fusão

¹⁹ SCHNITZLER, Arthur. *Contos de Amor e Morte*, Companhia das Letras, São Paulo, 2001, pág. 46.

ao objeto amoroso, com a sensação da morte que está sendo tramada pelo autor. "Então começou a andar para cima e para baixo em seu quarto gemendo baixinho, e, quando começou a ficar tonto, jogou-se na cama. Estava totalmente desesperado... eu estou ficando doido, doido, doido!"²⁰

Posteriormente, beirando o desespero, resolve ir até a casa da amante, contentando-se em ver de longe "as persianas abaixadas".

No dia seguinte, o mesmo sofrimento e a eclosão do desespero:

Mais uma vez correr para a casa dela. Tudo estava como na véspera. Luzes bruxuleavam através das persianas fechadas. Novamente. Novamente passou meia hora pela calça do lado oposto da rua - novamente se afastou quando a zeladora e algumas criadas saíram pelo portão.

Imaginando que a amada pudesse estar doente, Albert acredita que ela poderá, ainda, enviar-lhe algumas linhas, enfim, acalmá-lo.

De repente, veio-lhe um pensamento que lhe pareceu uma libertação. Como ela estava doente, com toda a certeza, amanhã ele poderia enviar alguém para perguntar acerca de seu estado. O mensageiro nem precisaria saber de quem vinha a incumbência - poderia ter entendido mal o nome... Sim, sim, faria isso! - Estava muito feliz por ter-lhe ocorrido essa idéia.

A partir dessa decisão, numa sucessão de mensagens, Albert fica sabendo, através de algumas informações, que o mensageiro pode recolher, em seus contatos com as criadas, que a mulher que ama estaria muitíssimo doente, quase à morte. Ao deparar-se com o acontecimento da morte, a voz íntima da personagem revela a situação que experimenta.

Albert teve a sensação de que o mundo a seu redor ficara de repente mortalmente silencioso; sabia com absoluta certeza que todos os corações tinham cessado de bater: todos os homens de andar; todas as carruagens, de rodar; todos os relógios de tiquetaquear. Sentiu como todo o mundo vivo e animado se detinha em sua vida e movimento. Então é isso a morte, pensou... Ontem eu ainda não entendia... De repente encontrou-se em seu quarto sem conseguir se lembrar como havia subido.

²⁰ SCHNITZLER, Arthur. *Contos de Amor e Morte*, Companhia das Letras, São Paulo, 2001, págs. 47 e 48.

Acendeu a luz e sentou-se no divã. Eu sei como é, disse para si mesmo; a dor bate à porta, e eu não a deixo entrar. Mas sei que está lá fora pelo postigo posso vê-la. Que coisa absurda! Quer dizer que minha amada vai morrer... vai sim, vai morrer! Ou será que ainda tenho esperanças, e estou tão tranqüilo por causa disso? Não, eu o sei com certeza.

(...) - Meu Deus do céu! - gritou de repente em voz alta; deu um pulo e correu para o quarto, de um lado para o outro... Eu lhe abri a porta! A dor está aqui!... Anna, Anna, minha doce, minha única, minha amada Anna!... E eu não posso estar ao seu lado! Justamente eu, eu, o único que faz parte de você...²¹

A partir desse episódio, Albert resolve, apesar de todas as dificuldades que eventualmente possa ter, ir ao encontro da amada. O conto, visando a exacerbar o seu caráter de sugestão, de ambigüidades, de mosaicos, reconstrói a viagem de Albert em direção a uma realidade absurda, reforçando o detalhe singular e o traço psicológico capaz de traduzir, de forma inteira, a proposta estética: numa linguagem incisiva, que dispensa a acumulação de referências, de ambientes. Albert defronta-se com a amada morta:

As venezianas estavam fechadas; havia um candeeiro aceso. Na cama, via-se a morta, estendida. A coberta chegava-lhe aos lábios; à cabeceira, sobre o criado-mudo, ardia uma vela, cuja luz caía crua sobre o rosto acinzentado. Não a teria reconhecido, se não soubesse que era ela. Só paulatinamente apercebeu-se da semelhança - só paulatinamente foi sendo Anna, sua Anna, quem jazia ali, e pela primeira vez desde o começo desse dia horroroso sentiu que as lágrimas lhe vinham aos olhos. Uma dor quente, ardente, pesava-lhe sobre o peito; teria querido gritar, cair de joelhos diante dela, beijar suas mãos... Só então percebeu que não estava sozinho com ela. Alguém estava ajoelhado aos pés do leito; tinha enterrado a cabeça na coberta e segurava a mão da morta numa das suas. No momento em que Albert se sentiu tentado a aproximar-se mais um passo, o outro levantou a cabeça. O que eu vou dizer-lhe? Mas já sentiu sua mão direita sendo colhida e apertada e o ouviu sussurrar com a voz embargada pelas lágrimas: Obrigado, obrigado. Então o homem voltou a se afastar, lacrimoso, deixou cair a cabeça e soluçou silenciosamente sobre a coberta. Albert ficou ainda um tempo parado ali e observou o rosto da morta com uma espécie de uma fria atenção. Suas lágrimas tinham cessado.²²

A presença da morte como uma realidade remete a uma das idéias do texto de Freud sobre a possibilidade de que a vida passe a ser beneficiada com a percepção da beleza das coisas e das emoções, dada a transitoriedade, condição própria da vida. Nesse conto de Schnitzler, a morte carrega a finitude e uma certa ironia e desencanto pelo já vivido.

²¹ SCHNITZLER, Arthur. *Contos de Amor e Morte*, Companhia das Letras, São Paulo, 2001, pág. 55.

²² SCHNITZLER, Arthur. Idem, pág. 66.

Nessa passagem da narrativa o ficcionista, dotado de consciência social, de reflexos vivos do mundo, deixa ler sua densa capacidade de expressão poética. Esta elege o conto, um gênero capaz de permitir a representação da realidade, como uma espécie de transfiguração simbólica na qual a morte assume um caráter ambíguo e, ao mesmo tempo, restrito. Assim, o próprio texto literário resulta da depuração exigida pela matéria eleita pelo ficcionista.

Para que se possa definir essa situação é preciso reafirmar a emergência de um aspecto anteriormente referido, o uso do discurso indireto. Esse circula na voz do narrador e da personagem, embora este seja o sujeito dessa enunciação.

Assim entendida a questão, é preciso argumentar com o fato de que narrador e personagem, além dos diálogos formais da narração, são elementos discursivos cujas opções de natureza valorativa e ideológica são compartilhadas ora pelo afastamento do narrador, ora pela solidariedade entre ambos, que se mesclam no desenvolvimento da narrativa.

Em outras palavras, a pluridiversidade do discurso define a existência de um debate cujos sentidos, ao fim e ao cabo, constituem modos particulares de articular e ler a narrativa²³.

No epílogo de “Uma despedida”, um detalhe singular acrescenta a essa leitura um dado capaz de traduzir com propriedade a proposta estética do texto.

No uso de uma linguagem incisiva, cujas referências não são nada além das vivências de Albert, pode-se ler:

Sua dor tornou-se subitamente seca e insubstancial. Sabia que este encontro mais tarde lhe pareceria terrível e, ao mesmo tempo, cômico. Teria achado muito ridículo se tivesse posto a solução junto com esse aí.

Voltou-se para sair. Na porta, deteve-se ainda uma vez e olhou para trás. O cintilar da vela fez com que acreditasse ver um sorriso nos lábios de Anna. Acenou com a cabeça em sua direção, como se dela se despedisse e ela pudesse vê-lo. Agora queria partir, mas era como se ela o retivesse com esse sorriso. E subitamente o sorriso tornou-se desdenhoso, estranho, que parecia falar com ele e ele podia entendê-lo. E o sorriso dizia: “Eu o amei, e agora você está aí, como um estranho, e me renega. Diga-lhe que fui sua, que é **seu** direito ficar de joelhos e beijar minhas mãos. Diga! Por que não lhe diz?”

Mas ele não se atreveu. Pôs a mão diante dos olhos, para não mais ver aquele sorriso...

²³ REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.

Voltou-se sobre as pontas dos pés, deixou o quarto e fechou a porta atrás de si. Atravessou o salão luminoso sentindo arrepios; na sala em penumbra, procurou passar despercebido pelas pessoas todas, que murmuravam entre si e entre as quais não podia ficar; depois atravessou apressado o vestíbulo e desceu a escada e, quando saía pelo portão, esquivou-se ao longo do muro da casa, e o seu passo foi ficando mais e mais rápido, e algo o afastava das proximidades da casa, e corria profundamente envergonhado pelas ruas, pois para ele era como se não tivesse o direito de se sentir enlutado como os outros, como se sua amante morta o tivesse enxotado, por tê-la renegado.²⁴

O que parece animar o espírito do personagem é o fato de que a vida decorre, antes de tudo, da ambivalência com que as situações são enfrentadas. O objetivo maior da ficção é, sem dúvida, o permanente conflito da criatura humana com a própria realidade. São evidentes as indeterminações das situações vividas por Albert no seu romance proibido. A morte de Anna, no entanto, será o elemento capaz de, ironicamente, fazer com que a sua vida e o seu projeto imaginário não se esgote no episódio explícito, já que esse fato não assume o grau de tragédia.

Na realidade, o que resta de tudo é a presença de cotidiano do qual o contista extrai uma *lição*: uma dimensão invertida do trágico através de uma ironia que não se transforma em instrumento de conhecimento, mas uma revolta contra ela mesma.

Assim, Arthur Schnitzler contribui com aspectos desvendadores das reações humanas frente à transitoriedade. A ambígua condição da vida como estada, movimento e passagem.

24 SCHNITZLER, Arthur. *Contos de Amor e Morte*, Companhia das Letras, São Paulo, 2001, pág. 62.

O êxito da pilhéria depende do ouvido de quem

ouve, não da boca que enuncia.

William Shakespeare

II O GANHO SECUNDÁRIO E O CHISTE

A primeira referência que Sigmund Freud faz à obra de Arthur Schnitzler está incluída no texto *Fragmento da análise de um caso de histeria* (1905 [1901]). *Estudos Sobre Histeria* (1893) são os primeiros escritos de Freud e foram publicados na íntegra no ano de 1895, inaugurando os pilares fundadores da Psicanálise. É relevante constatar que a partir dos estudos sobre os sintomas da histeria nasceu a Psicanálise.

No desenvolvimento desses estudos Freud começa a esboçar a descoberta do inconsciente, que será reforçada e desenvolvida em *A Interpretação dos Sonhos*, de 1900, obra que representa a culminação do pensamento psicanalítico. Em *Fragmento da análise de um caso de histeria*, Freud retoma a experiência clínica do tratamento de pacientes com doenças nervosas, em relação à análise do caso Dora, com quem passa a confirmar a importância da interpretação.

O fragmento abaixo, da história do tratamento de uma jovem histérica, destina-se a mostrar de que forma a interpretação de sonhos atua no trabalho de análise. Dar-me-á ao mesmo tempo uma primeira oportunidade de publicar, com suficiente extensão para evitar outros equívocos, alguns de meus conceitos sobre os processos psíquicos da histeria e suas causas orgânicas determinantes. Não mais preciso desculpar-me pela extensão, já que se está agora de pleno acordo de que as severas exigências que a histeria faz ao médico e investigador só podem ser satisfeitas pelo espírito de pesquisa mais compreensivo e não por uma atitude de superioridade e desprezo. Pois:

Nicht Kunst und Wissenschaft allein,
Geduld will bei dem Werker sein.

Nem só a Arte e a Ciência servem. No trabalho deve ser mostrada paciência. Goethe, Fausto. Parte I (cena 6).²⁵

²⁵ FREUD, Sigmund. *Obras Psicológicas Completas, Fragmento da Análise de um Caso de Histeria*, Imago, Rio de Janeiro, 1980.

Aqui cabe ressaltar a relação talvez complementar que Freud faz com a arte, ciência e paciência, citando Goethe, um artista e cientista, dentro da perspectiva da criação da Psicanálise, tomando como modelo a ciência acompanhada da arte .

Retomando o texto, *Fragmento da análise de um caso de histeria*:

Um sintoma penetra na vida mental do paciente de início como um hóspede indesejável; tem tudo contra ele e é por isso que pode desaparecer tão facilmente, aparentemente por vontade própria, sob a influência do tempo. Para começar não há uso que dele se possa fazer na economia doméstica da mente; mas, com muita frequência, ele consegue encontrar um secundariamente. Uma ou outra corrente psíquica acha conveniente fazer uso dele e dessa forma consegue adquirir uma função secundária e persistente, como se fosse fixado rapidamente na vida mental do paciente. E acontece assim que quem quer que tente curá-lo vê-se com espanto diante de uma poderosa resistência, que lhe ensina que a intenção do paciente de livrar-se de seus males não é tão inteira e completamente séria quanto parecia”.²⁶

Segue a essa explicação, que se refere ao que se tornou conhecido como ganho secundário de um sintoma, uma nota de rodapé. Refere a nota: “Um homem letrado, que inicialmente também é médico – Arthur Schnitzler – expressou muito corretamente essa idéia em sua peça Paracelsus.”²⁷

A aproximação da relação de ganho secundário dos sintomas histéricos estudados por Freud faz explícita a associação com a peça de teatro escrita por Arthur Schnitzler. Por ganho ou benefício secundário de uma doença, segundo Laplanche e Pontalis²⁸, define-se uma vantagem suplementar ou utilização pelo sujeito de uma doença já constituída.

Outra referência de Freud ao mesmo tipo de aproximação ao texto de Schnitzler está presente em uma das cartas escritas por ele para o artista em 1906:

²⁶ FREUD, Sigmund. *Obras Psicológicas Completas, Fragmento da Análise de um Caso de Histeria*, Imago, Rio de Janeiro, 1980.

²⁷ FREUD, Sigmund. Idem, pág 41.

²⁸ *Dicionário da Psicanálise*. 3ª ed. Martins Fontes, São Paulo, 1999.

Caro Dr. Schnitzler, há muitos anos estou ciente da ampla harmonia que existe entre as suas opiniões e as minhas sobre muitos problemas psicológicos e eróticos. Recentemente encontrei até coragem de acentuar expressamente essa harmonia (Fragmento de uma Análise de um caso de Histeria, 1905). Sempre me perguntei espantado como o senhor havia chegado a este ou aquele detalhe de conhecimento secreto que eu havia adquirido mediante aturada investigação do tema e finalmente cheguei a invejar o autor que até então admirava..²⁹

A admiração e inveja de Freud pelo que Schnitzler é capaz de transmitir em sua arte é referência possivelmente relacionada ao sintoma como forma de expressão de um conflito emocional, mas, em particular, nos casos estudados de histeria, o ganho secundário. Isso é, o benefício de um sintoma como expressão e possibilidade de realmente ocorrer um ganho, um privilégio de ordem geralmente familiar e social, com a permanência de um tipo de atenção e favorecimento.

A segunda referência a Schnitzler, dentro dos textos de Freud, data de 1905, e está incluída no ensaio *Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente*.

O chiste é um processo de comunicação, de natureza lingüística, que se vale do jogo de sentido possibilitado pelas palavras para alcançar o humor, o prazer estético, a crítica. Na publicação do famoso ensaio de Sigmund Freud, o editor evidencia as dificuldades de tradução dos chistes que, muitas vezes, transformam o original alemão num jogo de palavras intraduzíveis.

Uma das formas de chistes consideradas por Freud diz respeito ao jogo de palavras em seus mais variados significados.

Se penetrarmos ainda além na variedade de “uso múltiplo” da mesma palavra, ainda notamos repentinamente que temos diante de nós exemplos de “duplo sentido”, ou do jogo de palavras - formas há muito conhecidas e reconhecidas como técnica de chistes. Por que tivemos o trabalho de redescobrir aquilo que se poderia buscar no mais superficial ensaio sobre os chistes? Para começar, só podemos invocar em nossa justificação que, não obstante, apresentamos um outro aspecto de tal fenômeno de expressão lingüística. O que as autoridades supõem definidor do caráter dos chistes como uma espécie de “jogo” é para nós classificado sob o título de “uso múltiplo”.³⁰

²⁹ n° 2, do Anexo.

³⁰ FREUD, Sigmund. *Os Chistes e suas Relações com o Inconsciente*, Imago, Rio de Janeiro, 1980, pág. 51.

Ao explicar uma das formas de duplo sentido das palavras, Freud exemplifica:

Duplo sentido procedendo dos significados literal e metafórico de uma palavra. Eis uma das mais férteis fontes da técnica dos chistes. Citei apenas um exemplo: Um médico, meu amigo, afamado por seus chistes, disse certa vez a Arthur Schnitzler, o dramaturgo (em nota de rodapé: era ele próprio também um médico): “Não me surpreendo que você tenha se tornado um grande escritor. Afinal seu pai susteve um espelho para seus contemporâneos”. O espelho sustido pelo pai do dramaturgo, o famoso Dr. Schnitzler, era o laringoscópio (Nota de rodapé: Do qual foi também o inventor. A palavra alemã é kehlkopf-spiegel, literalmente “espelho da laringe”). Um famoso dito de Hamlet fala-nos que o objetivo de uma peça, tanto quanto a do dramaturgo que a cria, é “to hold, as twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure (suster, como se fora um espelho à natureza: mostrar à virtude sua feição própria, ao escárnio sua própria imagem, ao torso e à longa idade do tempo sua forma de premência).³¹

A lembrança do chiste efetuado pelo amigo de Freud, tendo como objeto Schnitzler e seu talento como dramaturgo, evidencia a relação de admiração, reforçando o quanto Freud pensava em Schnitzler enquanto elaborava suas teorias acerca do inconsciente e da sexualidade.

Em 1905, Freud publicou três importantes trabalhos. A história clínica de sua paciente Dora, em *Fragmentos da análise de um caso de histeria*, embora boa parte do caso tenha sido escrita quatro anos antes, além de *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* e *Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente*. Em dois deles há referência a Schnitzler. Freud, nessa passagem incluída nos estudos sobre o chiste, também nos possibilita a leitura simultânea de outros dois aspectos interessantes. Um diz respeito à força da tradição oral na transmissão da cultura especialmente relacionada ao uso do chiste, ou aos efeitos do cômico sobre as pessoas; outra, a citação literária que ele utiliza dentro da referência, que nos aproxima de Hamlet, o emblemático personagem de Shakespeare, em sua perspectiva de elucidar a função da arte, especialmente o teatro e, por aproximação, a literatura.

³¹ FREUD, Sigmund. Obras Completas, *Os Chistes e Suas Relações com o Inconsciente*, Imago, Rio de Janeiro, 1980, pág. 52.

Esse exemplo de chiste, com o qual Freud exemplifica o duplo sentido dos significados literal ou metafórico de uma palavra, remete à história que lhe contaram sobre o que poderia ser o irônico destino de Schnitzler, uma vez que seu pai é o inventor de um espelho da laringe. “Não me surpreendo que você tenha se tornado um grande escritor. Afinal seu pai susteve um espelho para os seus contemporâneos”, disse o amigo de Freud.³²

Freud associa essas palavras ao seu texto, relacionando Schnitzler com a descoberta inventiva do pai, o laringoscópio, ao personagem de Hamlet, o filho que busca a justiça pela morte do pai e que não pode fugir ao seu destino. O destino, no caso do chiste exemplificado, de seguir utilizando o espelho de ver por dentro, “de suster como se fora um espelho à natureza; mostrar à virtude sua feição própria, ao escárnio sua própria imagem, ao torso e à longa idade do tempo sua forma e premência”³³

³² FREUD, Sigmund. *Obras Completas, Os Chistes e Suas Relações com o Inconsciente*, Imago, Rio de Janeiro, 1980, pág. 201.

³³ FREUD, Sigmund. *Idem*, pág. 239.

Mover-se é viver, dizer-se é sobreviver.

Fernando Pessoa

III SCHNITZLER E FREUD: AFINIDADES LITERÁRIAS

A terceira referência a Arthur Schnitzler, dentro das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, está apresentada como nota do editor James Strachey, responsável técnico pela tradução da edição *standard* em língua inglesa, ao complementar o nome de Arthur Schnitzler, entre outras personalidades culturais da época, inclusive Sigmund Freud, na resposta a um questionário sobre leitura.

O editor vienense Hugo Heller, no ano de 1906, pediu a um grupo de personalidades austríacas, constituído de artistas, romancistas e cientistas, que elaborassem uma lista de “dez bons livros”. Os livros referidos por Freud foram reunidos, por Sergio Paulo Rouanet, sob o título de *Os dez amigos de Freud*, que constitui um outro livro que fala desses livros, os *amigos* de Freud, com os quais o próprio Sigmund Freud dialoga.

O livro organizado por Sergio Paulo Rouanet, em dois volumes, reproduz a resposta de Freud à carta de Heller:

O senhor deseja que eu lhe indique “dez bons livros”, e recusa-se a acrescentar uma palavra de explicações. Com isso, o sr. me encarrega não apenas de escolher os livros, mas de interpretar seu pedido. Habitado a prestar atenção a pequenos indícios, devo ater-me à formulação literal de sua enigmática pergunta. O sr. não disse “as dez maiores obras da literatura mundial”, caso em que, como tantos outros, eu teria que responder com Homero, com as tragédias de Sófocles, com o Fausto, de Goethe, com o Hamlet, de Shakespeare, com Macbeth etc. Não se trata tampouco dos dez livros mais significativos, entre os quais teriam que figurar os trabalhos científicos de Copérnico, do velho médico Johann Weier, sobre a feitiçaria, de Darwin, sobre a origem do homem, e muitos outros. O sr. não indagou sequer sobre os meus livros favoritos, entre os quais eu não teria esquecido o *Lost Paradise* de Milton e o *Lazarus* de Heine. A meu ver, o sr. põe um acento especial na palavra *bons*, e com esse predicado o sr. quer caracterizar os livros com que nos relacionamos do mesmo modo que com bons amigos, aos quais devemos algo de

nosso conhecimento da vida e da nossa concepção do mundo, cujo contato nos proporcionou prazer, e que elogiamos diante de outros, sem que essa relação suscite um temor reverencial, uma sensação da própria significância diante da grandeza alheia.

Indico-lhe portanto esses “bons livros”, que me vieram à mente sem muita reflexão.

Multatuli: Cartas e obras
 Kipling: O livro da jângal
 Anatole France: Sobre a pedra branca
 Zola: Fecundidade
 Merejkovski: Leonardo da Vinci
 Gottfried Keller: A gente de Seldwyla
 Conrad Ferdinand Meyer: Os últimos dias de Hutten
 Macauley: Ensaio
 Gomperz: Pensadores gregos
 Mark Twain: Esboços

Não sei o que o sr. pensa fazer com essa lista. A mim mesmo, ela me parece estranha, a tal ponto que não posso abandoná-la sem acrescentar meus comentários. Não quero examinar por que esses e não outros “bons” livros, mas apenas esclarecer a relação entre o autor e sua obra. Nem sempre essa relação é tão óbvia como a que existe entre Kipling e *Jungle Books*, por exemplo. Na maioria dos casos, eu teria podido selecionar outra obra do mesmo autor, como por exemplo o *Docteur Pascal*, de Zola. O mesmo homem que nos presenteou com um bom livro muitas vezes nos deu também de presente vários bons livros. No caso de Multatuli, sinto-me impossibilitado de dar preferência a “Cartas de amor” em detrimento das cartas particulares, ou vice-versa, e por isso escrevi: Cartas e obras. Excluíram-se obras essencialmente literárias, de valor puramente poético, talvez porque seu pedido - bons livros - não parecesse referir-se diretamente a tais obras. Assim, no caso de Hutten, de C. F. Meyer, o “bom” prevaleceu sobre o “belo”, a “edificação” sobre o prazer estético.

Ao solicitar-me que indicasse “dez bons livros”, o sr. tocou num ponto sobre o qual muitíssimas coisas poderiam se ditas. Termino, pois, para não ficar ainda mais loquaz.³⁴

Consta que Arthur Schnitzler, de forma agressiva, teve como primeira idéia não responder [à carta de Heller], dada sua antipatia por esse tipo de inquérito, mas já que estava com a pena na mão, indicaria livros como a correspondência de Goethe, a história de Constantino, por Jacob Burckhardt, o *Shakespeare*, de Brandes, as peças do movimento *Sturm und Drang*, a *História do declínio e queda do Império Romano*, de Gibbons, a correspondência com a Estrangeira (madame Hanska), de Balzac, e qualquer novela de Maupassant”.³⁵

Rouanet acrescenta que qualquer um desses livros poderia ter sido mencionado por Freud, mas um destaque especial deve ser dado ao último item da lista, já que aparece o nome

³⁴ ROUANET, Sergio Paulo. *Os Dez Amigos de Freud*, Companhia das Letras, Volume I, São Paulo, 2003,

³⁵ ROUANET, Sergio Paulo. *Idem*, Volume II, pág. 342.

de Dmitri Sergeievich Merejkovski, o autor de *Leonardo da Vinci*, livro indicado por Freud. Schnitzler, no entanto, indica *Tolstói e Dostoiévski*, desse mesmo autor.³⁶

Em relação a Sigmund Freud, sabe-se que seu *Leonardo da Vinci: uma lembrança de sua infância*, está naturalmente influenciado pelo livro de Merejkovski que forneceu a Freud dados importantes para a reconstituição da infância de Leonardo, assim como foi o ponto de apoio para acentuar o caráter incestuoso da relação entre Leonardo e a mãe. Vêm de Merejkovski não só a Veferência ao homossexualismo latente de Leonardo, assim como a idéia freudiana de que Leonardo identificava a natureza como a sua própria mãe, mas também a teoria freudiana do sadismo de Leonardo. Finalmente, Freud encontrou em Merejkovski, ainda, os elementos culturais e artísticos para compreender a ambivalência que tanto o fascinou no quadro “A Monalisa”, particularmente o sorriso “leonardesco”.

Quanto a Arthur Schnitzler, na referência a “Tolstói e Dostoiévski”, é possível especular sobre a possibilidade de que sua obra, de modo parcial, tenha recebido influências de Dostoiévski. Em *Aurora*, de Arthur Schnitzler, o assunto do romance é, coincidentemente, o jogo, um tema muito caro ao escritor russo que, como se sabe, fez do seu próprio vício do jogo, e de seus numerosos problemas, uma motivação para vários romances que escreveu, de forma particular, *O jogador*, de 1887.

Diz Mikhail Bakhtin que o diálogo é uma propensão natural de todo o ato discursivo. É a tendência do discurso vivo, já que, em todos os caminhos em direção do objeto, em todas as direções, encontra-se com o discurso alheio e não pode deixar de entrar com ele numa viva interação plena de tensões.³⁷

³⁶ ROUANET, Sergio Paulo. *Os Dez Amigos de Freud*, Companhia das Letras, Volume I, São Paulo, 2003, pág. 338.

³⁷ BAKHTIN, Mikhail. In.: REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1987.

Desse modo, seguindo o pensamento de Bakhtin, a língua, em sua “totalidade concreta, viva” em seu uso real, tem a propriedade de ser dialógica. E essas relações dialógicas não se circunscrevem ao quadro estreito do diálogo face a face. Na verdade, existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro. O discurso não opera sobre a realidade das coisas, mas sobre outros discursos, já que todos são “atravessados”, “ocupados”, “habitados” pelo discurso do outro. Todo discurso tem um direito e um avesso e essas duas faces são indissociáveis; daí surge que a relação entre elas não é mecânica, mas dialética.

Embora os livros indicados, respectivamente, por Freud e Schnitzler, tenham uma motivação diferente em relação aos objetivos desses intelectuais nas suas atividades, o fato é que o parentesco do discurso não é aleatório, bastando lembrar a admiração de Freud em relação não só ao Schnitzler artista, mas, particularmente, ao “sósia” na investigação do erotismo, dado que é comprovado pelas cartas em anexo neste trabalho.

Ainda que a perspectiva que motivasse o interesse de cada um desses dois compatriotas pelo erotismo não fosse necessariamente o mesmo, o fato é que, tanto para um como para outro, a questão passa obrigatoriamente pelos caminhos que confinam o erotismo: os limites em que o amor se confunde com a morte (*eros e thanatos*; paixão e morte), no conhecido conceito de Georges Bataille. Para ele, “toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo”.³⁸ Enquanto Arthur Schnitzler, antecipando-se ao pensamento de Bataille, caracteriza o espaço da criação literária e artística no erotismo e nas transgressões, pelo homem, de todas as interdições sociais e religiosas, Sigmund Freud faz da sexualidade um elemento entranhado em todos os deslocamentos da vida social e cultural.

³⁸ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, L & PM, Porto Alegre, 1987, pág. 17.

Convém referir, ainda, que os livros que têm um autor comum a Freud e Schnitzler não revelam uma visão global dos interesses literários de ambos, mas constituem-se num conjunto discursivo próprio capaz de indicar, à luz de seus específicos interesses, não só os próprios objetivos intelectuais, mas também as grandes tendências da época e do meio intelectual europeu (e vienense) que, sabe-se, está marcado por aspectos de uma realidade específica.

Apesar dessa circunstância, há elementos que aproximam, sob a perspectiva de interesses comuns, o autor que Freud e Schnitzler indicam em suas listas, já que a palavra surge sempre em diálogo com outras palavras já existentes. Nasce, cresce e morre no confronto com as insuficiências, contradições e esgotamentos de sua existência física no mundo.³⁹ Dimitri Sergeievich Merejkovski (1865-1941), autor russo no qual Freud via uma fonte de instituições que considerava valiosas, dá enorme importância à sexualidade, antecipando Freud, ao separar erotismo e reprodução.⁴⁰ Foi também Merejkovski pioneiro na teorização sobre o processo de associações livres, apontando, inclusive, seu valor terapêutico.

A essa afinidade entre Freud e Schnitzler pode ser acrescida uma prática muito comum, hoje, na Literatura, que é o abandono da auto-censura, uma espécie de “associação livre” que o escritor utiliza para expressar certas situações conflitantes. Arthur Schnitzler, em sua obra, vale-se desse artifício para caracterizar processos internos de personagens que se definem por uma atitude que lembra o processo analítico de livre associação.

Como exemplo, no conto “Uma despedida”, de *Contos de amor e morte*, o personagem Albert, porque recebe notícias de sua amada enferma, entra num conflito e, a partir da conscientização desse fato, desencadeia uma fala que expressa toda a sua angústia represada:

³⁹ ROUANET, Sergio Paulo. *Os Dez Amigos de Freud*, Companhia das Letras, Volume I, São Paulo, 2003, pág. 12.

⁴⁰ ROUANET, Sergio Paulo. *Idem*, pág. 13.

Teria ela adivinhado que a última averiguação viera “dele”... O instinto cavalheiro envia recomendações; não ela, mas “ele”; talvez nem se lhe pudesse dizer nada ... Sim, e qual era sua doença? Os nomes de cem enfermidades passaram-lhe pela cabeça ao mesmo tempo. – Ora, em alguns dias ela ia se levantar – não poderia ser nada grave... Mas isso a gente diz sempre, também quando seu próprio pai estava à morte, diziam isso para as pessoas... percebeu que tinha começado a correr, que tinha chegado a uma rua movimentada, onde os muitos passantes o incomodavam. Sabia que o tempo até o anoitecer de amanhã pareceria uma eternidade.⁴¹

Em Psicanálise, entende-se por livre associação o processo constitutivo da técnica que inclui a expressão indiscriminada de todos os pensamentos que ocorrem à mente do analisando, quer a partir de um elemento dado, palavra, número, imagem de sonho, qualquer representação, quer de forma espontânea.⁴²

Freud diz, ainda, que somente Merejkovski, com sua obra, havia compreendido a influência da vida afetiva e sexual de Leonardo da Vinci sobre sua atividade como pintor e como cientista.

Ora, se é possível estabelecer ações muito próximas dessa realidade, é preciso lembrar, em relação a Arthur Schnitzler, não só a “sociedade” de que fala Freud em face do estudo do erotismo, mas também o fato de que Schnitzler foi, ele também, artista e médico, embora vivendo um permanente conflito em razão dessa duplicidade. Diz Peter Gay que “Schnitzler seguiu esse rumo [a medicina] mais por dever do que por vocação [...]. Significativamente, como um prenúncio da explorações psicológicas que se tornariam a marca de sua ficção, o único segmento da medicina que realmente o interessava era psiquiatria, com seus métodos esotéricos de hipnotismo e sugestão”.⁴³

Ao enfatizar o caráter dúplice da atividade de Schnitzler não se pode desprezar a idéia, em relação a Freud, de que também ele teve uma vida marcada por essa mesma circunstância. Não é difícil encontrar em seus textos um exímio estilista, dado que a concessão do “Prêmio

⁴¹ SCHNITZLER, Arthur. *Contos de Amor e Morte*, Companhia das Letras, São Paulo, 2001, pág. 50

⁴² LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. *Vocabulário de Psicanálise*. Lisboa: Martins Fontes, 1970, pág.38.

⁴³ GAY, Peter. *O Século de Schnitzler. A Formação da Cultura da Classe Média*, Companhia das Letras, São Paulo, 2002, pág. 58.

Goethe de Literatura”, em 1930, vem formalmente justificar, mas também o caráter criativo da Psicanálise, em sua compreensão e método de investigação em terapêutica da subjetividade humana. Esses aspectos se evidenciam, especialmente, no espaço da interpretação.

Resta dizer que, nos elementos apontados no presente capítulo, um dos pontos de referência deste trabalho leva em conta a possibilidade de serem estabelecidas relações entre textos de diferentes áreas do conhecimento, no caso, entre Literatura e Psicanálise, numa espécie de diálogo, como, aliás, ensina Mikhail Bakhtin:

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta de pessoas colocadas face a face, mas toda a comunicação verbal, de qualquer tipo que seja.⁴⁴

Dáí decorre o fato de que textos de natureza distinta, embora dialoguem entre si, estão repletos de palavras dos *outros*, caracterizadas, em graus variáveis, por um emprego consciente e reproduzido, segundo o recorte desejado.

⁴⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Hucitec, São Paulo, 1979, pág. 109.

Abraça-me,

Enlaça-me

Senão te abraço eu!

Margarida, no *Fausto*, de Goethe.

IV O TABU DA VIRGINDADE

É no capítulo “*O Tabu da Virgindade*” (*Contribuição à Psicologia do Amor III*), escrito em 1917, e publicado em 1918, que Sigmund Freud refere a obra de Schnitzler pela quarta vez. No texto, Freud faz referência ao tabu da virgindade impresso de uma forma arcaica dentro da história da humanidade.

Escreve Freud:

O tabu da virgindade, no entanto, mesmo independentemente disto, não desapareceu em nossa existência civilizada. É conhecido da crença popular e oportunamente os escritores têm-se utilizado desse material. Uma comédia da autoria de Anzengruber (dramaturgo vienense -1838-1889) mostra como um simples camponês é dissuadido de casar com sua noiva pretendida porque ela “é uma rapariga que lhe cobrará primeiro a vida”. Por esse motivo ele concorda em que ela case com outro homem e está disposto a aceitá-la quando ficar viúva e não for mais perigosa. O título da peça, “*Das Jungferngift*” (O Veneno da Virgem), traz-nos à lembrança o hábito dos encantadores de serpentes que, primeiro, fazem as cobras venenosas morderem um pedaço de pano a fim de, depois, lidarem com elas sem perigo.⁴⁵

Segue-se a essa exposição uma nota de rodapé que sugere a analogia entre os conceitos emitidos e o conto “*A sina do sarão Von Leisenbohgh*”, de Arthur Schnitzler, escrito entre 1902 e 1904.

Talvez se possa afirmar, sem grandes sobressaltos, em relação ao conto “*A sina do Barão*”, que o realismo com que Arthur Schnitzler trata da trágica história do barão Von Leisenbohgh é uma forma estereotipada de ironia: o desatinado barão não consegue, no seu desespero amoroso, perceber a incongruência entre o resultado de uma série de acontecimentos que se repetem obsessivamente e aquilo que era esperado por ele. Mas é

⁴⁵ FREUD, Sigmund. *Obras Completas. Contribuição à Psicologia do Amor III*, Imago, Rio de Janeiro, 1980, pág. 191.

também o modo como Schnitzler, ele mesmo um irônico, estiliza a realidade da romântica Viena do início do século XX, dominada por uma razão delirante.

Esse jogo de modernidade e de permanência permite ao contista a identidade com o (seu) tempo e com as circunstâncias que envolvem o mundo fechado do barão Von Leisenbogh, um território situado entre a fantasia e a contingência e marcado, fatalmente, pelas idéias de amor e de morte.

Os contos de Arthur Schnitzler se caracterizam por uma indeterminação das situações e por uma atmosfera de dubiedade e de incerteza a que o autor acrescenta uma visão muito particular: uma parábola descontínua dos estados de consciência e da instabilidade da própria realidade. Essa instabilidade, levada às últimas conseqüências, vai determinar a vida desordenada e dividida do barão Von Leisenbogh na impossível busca do amor de Clara Hell. Nesse trajeto existencial, vai-se abrir para o personagem um leque de inquietações, de tal modo que a história vivida por ele vai redimensionar a paixão e o destino desse homem, quer em sua posição concreta no mundo, quer nos aspectos que transcendem à sua própria condição humana.

A história vivida pelo barão Von Leisenbogh começa quando ele conhece a cantora lírica Clara Hell, por quem se apaixona. A moça, porém, rejeita-o. Isso não impede, no entanto, que ele continue a procurá-la. É ele, inclusive, que vai interceder em favor dela, após a morte do príncipe Richard Bredenbruck, amante da jovem. Esse evento terá significativa importância na trama urdida por Schnitzler: com a morte do príncipe, Clara também esteve em perigo de morte; o barão, no entanto, não a abandona; ao contrário, imagina encontrar o caminho livre para amá-la, o que dará margem a um desfecho trágico.

Um dia, chega a Viena um cantor chamado Sigurd Ölse para fazer o papel de Tristão, na ópera *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner. Apresentado a Clara, esta parece não se impressionar com o jovem. Nesse mesmo dia, ele resolve visitá-la, ocasião em que se acha

presente, na casa de Clara, além do barão Von Leisenbogh, também a jovem Fanny Ringeiser, amiga de Clara. O barão percebe o olhar embevecido do cantor por Clara, que continua impassível. Na despedida, o barão é o último a estender a mão para Clara, e ela, surpreendentemente, pede-lhe que volte. Von Leisenbogh não entende o que moça lhe pede; ela insiste, dizendo-lhe que o espera. Visivelmente transtornado, o barão acompanha Sigurd ao hotel e Fanny a casa. Ao voltar ao encontro de Clara, rolam-lhe pela face “lágrimas tolas”: ela o espera.

No dia seguinte, feliz e rejuvenescido, o barão vive a surpresa, fazendo planos para o seu futuro com Clara. Nas nuvens, retoma o conhecido caminho da casa de Clara. Ao chegar, constata, surpreso, que a porta da casa estava fechada com um cadeado, coisa incomum. Desesperado, procura informar-se sobre o paradeiro da amada. Ninguém sabe. Procura por Fanny, também esta não se acha em casa. Resolve ir ao hotel procurar Sigurd Ölse, que o recebe com entusiasmo. Quer saber de Clara, e o barão conta-lhe da moça, escondendo o essencial. Durante a ceia, o cantor convida o barão para visitá-lo no verão, em sua propriedade na Noruega.

Ao ir para a estação, Sigurd deseja passar em frente da casa de Clara, pedindo ao barão que lhe transmita saudações; este promete fazê-lo, quando ela retornar, o que confunde Sigurd. Von Leisenbogh, mentindo, diz que ela viajou sem se despedir, como sempre faz. Abraçam-se como velhos amigos, e Sigurd parte.

A partir daí, o barão passa a viver num constante desespero. Viaja para vários lugares, permanentemente inquieto, sem nenhuma notícia de Clara. Um dia, recebe um telegrama no qual Sigurd Ölse pede-lhe que o visite, pois precisa urgentemente de um amigo. O barão imagina tratar-se de notícias de Clara; o cantor, no entanto, diz tratar-se dele. O barão desespera-se e pergunta-lhe se não se trata de Clara. Depois de algumas hesitações, Sigurd lhe diz que sim, o problema é Clara. Rememorando, revela-lhe um segredo: ele e Clara são

amantes. Ela, no entanto, o arruinou. O barão, impaciente, quer saber a razão, e Sigurd acrescenta, então, que Fanny vive com o casal, e a moça, um dia, fez-lhe uma revelação que punha a vida dele em perigo: agonizante nos braços de Clara, o príncipe, o antigo amante, teria lançado uma praga contra o homem que a possuísse. O futuro amante de Clara morreria amaldiçoado. O cantor seria tal homem. Ao ouvir isso, o barão tem um estremecimento e morre. Logo após, Sigurd escreve uma carta a Clara, dizendo que tudo está bem e que, em três dias, estariam juntos novamente.

Essa relação de reciprocidade entre o amor e a morte, uma característica que se repete nos contos de Arthur Schnitzler, alcança, em “A sina do barão Von Leisenbogh”, um aspecto no qual a narrativa revela a “modernidade” do autor na busca da expressividade estética. Talvez como em nenhum dos demais contos que fazem parte de *Contos de amor e morte* se encontre uma tão evidente ênfase no abismo que separa os personagens de suas histórias, circunstância que, no conto em análise, assume um caráter específico.

A tragicidade de que se reveste o drama de Von Leisenbogh não se impõe pela exposição das paixões e interesses conflitantes, realizada através do discurso, mas por uma forma que faz da narrativa um conhecimento vivo da realidade representada pelo conto. Há nela uma contensão específica, a noção de unidade do contexto complexo. Por outro lado, a profundidade e não a amplitude na perscrutação humana, que se é social em muitos casos, em “A sina do barão Von Leisenbogh” é muito mais individuada e, talvez, por isso, mais contundente.

Os labirintos amorosos percorridos por Clara, Von Leisenbogh e Sigurd Ölse, a sucessividade de amantes de Clara, bem como a utilização de personas sexuais são instrumentos de que se vale Schnitzler para a expressão do descontrole que alimenta a vida de todos no plano individual. Desse modo, valendo-se dos recursos de índole literária, o autor consegue o incitamento intelectual do leitor através das sugestões que têm por objetivo a

compreensão desse território insuficientemente conhecido que é o homem. Na realidade, o escritor não é um mero ilusionista que, para dar aparência de seu ato, precisa escamotear o modo de fazer como o logrou; tampouco é um ilusionista no sentido de que trabalha com truques ou receitas esotéricas. É, na realidade, alguém capaz de, artisticamente, levar o leitor, valendo-se das sugestões estéticas, a confrontar-se com os processos usados para a cristalização de uma expressão e à formação de uma visão de mundo que tem por objetivo a realidade humana.

Tem-se como ponto pacífico a idéia de que o irreal é a porção mais expressiva do real. Também cabe dizer que a arte é uma das formas de extravasamento da vida, no sentido de abarcar a realidade do homem e suas múltiplas experiências.

Por isso, é significativo que o conto “A sina do barão Von Leisenbogh”, embora envolva uma pequena comunidade, tematize, na realidade, um original triângulo amoroso representado por uma cantora, Clara, um barão, Von Leisenbogh, e um cantor, Sigurd Ölse. É a partir de tais personagens que se consuma uma pequena tragédia, matéria de que é feita a vida objetiva, o devir em sua expressão concreta e, às vezes, desajeitada e informe, oscilante entre aquilo que é realizado e o que é possível, entre o sonho e a contingência. É também em face dessa circunstância que se pode perceber o jogo de interesses e a postura ridícula de alguns aspectos da vida particular cujo alcance simbólico é, justamente, a transgressão violenta da própria vida.

Peter Gay, reconhecido biógrafo de Freud, já referido nesse trabalho, e que recentemente escreveu sobre a Viena da virada do séc XIX, em seu livro *O século de Schnitzler*, utiliza o escritor vienense como personagem condutor da época, assim abordando a formação da classe média européia do século XIX. Numa passagem refere um pensamento de Arthur Schnitzler, retirado da peça *Paracelsus*, na qual um personagem afirma que “a vida é um jogo misterioso; a alma se deixa penetrar apenas raramente e, mesmo assim, somente

pelo investigador atento e persistente”. Para Schnitzler, “o sonho e o despertar, a verdade e a mentira se misturam. Não há segurança em lugar algum”⁴⁶.

No conto “A sina do barão Von Leisenbogh”, Arthur Schnitzler é esse investigador atento e persistente cujo texto, independente de seus aspectos de natureza estética, oferece matéria para as naturais intersecções de natureza cultural, já que o próprio texto literário é, na concepção de Roland Barthes⁴⁷, “um tecido de significantes” em que giram saberes diversos, dentre eles o psicanalítico. Esses saberes, no entanto, ainda análogos aos demais, jamais deslocam o literário para um espaço subalterno.

A “sina” de que trata o conto, ou seja, a fatalidade a que, de forma suposta, tudo no mundo está sujeito, corresponde, na linguagem familiar, ao “fado”, ao “destino”, é o componente que dá à história o seu caráter de inquietante estranheza, que, em relação a Arthur Schnitzler, contemplará as ligações entre o ser, o amor e a morte.

Se o caráter de estranheza permite associar o conto às teorias psicanalísticas de Sigmund Freud, sobre os estados de consciência, pulsão de amor e morte, luto e melancolia, um dos aspectos centrais deste trabalho, pode-se pensar na relação estabelecida entre os personagens Clara, Sigurd e Von Leisenbogh. Os dois primeiros são cantores de óperas, e Von Leisenboh, embora não seja cantor, é pessoa interessada na formação artística de outras pessoas. Não é despropositado imaginar a história de Schnitzler, apenas por um momento, dentro não só de uma perspectiva musical, porém num plano operístico, em razão de os personagens Clara e Sigurd interpretarem, respectivamente, *A flauta mágica*, de Wolfgang Amadeus Mozart, e *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner: o conto se abre com a afirmação: “Numa tépida noite de maio, Clara Hell voltou a se apresentar no papel de Rainha da Noite”.

⁴⁶ In.: GAY, Peter. *O Século de Schnitzler. A Formação da Cultura da Classe Média*, Companhia das Letras, São Paulo, 2002, pág. 21.

⁴⁷ BARTHES, Roland. *Lição*. Lisboa, Edições, 70, 1997.

Páginas adiante, lê-se: “Então, na segunda metade de junho, um cantor chamado Sigurd Ölse veio do norte para fazer na Ópera o papel de Tristão⁴⁸”.

Na história da ópera, as duas composições são marcantes. Se *A flauta mágica* não se caracteriza pela mesma circunstância trágica que Richard Wagner imprime aos seus desamparados personagens, o fato é que Mozart, com a sua ópera, mostra o antagonismo entre as Trevas e a Luz, o que, por si só, já é revelador do caráter obscuro da história.

Assim, consideradas essas premissas, pode-se dizer que a referência musical feita por Arthur Schnitzler permite uma pluralidade de traços que não podem ser ignorados. Com essa noção, ganha algum sentido no triângulo amoroso a presença do barão, ao mesmo tempo ignorado e reconhecido: sua paixão por Clara é comovente; no entanto, ele irá possibilitar a Clara a retomada de sua carreira, após o período de sofrimento pela morte do príncipe Bedenbruck. É ele também que vai ser duplamente enganado; não só por Clara, de modo fatal; mas também por Sigurd, de forma cruel.

Talvez o aspecto mais importante do conto, quanto à referência operística, seja o caráter trágico que vai alimentar a ação do barão Von Leisenbogh: sua morte, de fato, tem a pompa e a circunstância das mortes encenadas pelo teatro cantado.

Mas o barão não é um personagem operístico. É alguém que ama uma mulher; mas sua paixão, porém, funda-se num aspecto obscuro: a história do triângulo amoroso é a sua, mas ele não percebe. Seu fim é a morte, como na ópera.

De acordo com Paul Ricoeur, em *Da interpretação - Ensaio sobre Freud*⁴⁹, para compreender a função estética, na perspectiva freudiana, é preciso levar em conta que o artista, como o neurótico, ignora a realidade e transpõe, no plano da fantasia e do jogo, seus desejos eróticos e ambiciosos. Para Freud, o artista cria uma realidade nova, a obra de arte,

⁴⁸ SCHNITZLER, Arthur. *Contos de Amor e Morte*, Companhia das Letras, São Paulo, 2001, pág. 139.

⁴⁹ RICOEUR, Paul. *Da Interpretação, Ensaio de Freud*, Imago, Rio de Janeiro, 1977.

tornando-se efetivamente o criador que desejou ser, sem, no entanto, passar pela transformação efetiva do mundo.

Em vista dessa conceituação, é de se indagar, em relação a Arthur Schnitzler e a sua criação, o conto “A sina do barão Von Leisenbogh”, se o artista esboça a realização dos dois princípios de prazer e de realidade. Se Freud tivesse de responder, diria que sim, acrescentando, porém, que a arte exhibe essa realização no terreno do prazer. Ricoeur, no entanto, diz que “tudo, em Freud, nos faz compreender que a verdadeira resignação, ativa, pessoal, à necessidade é a grande obra da vida, e que não é mais de natureza estética”.⁵⁰

Ora, se a arte não pode servir de sabedoria, ela a isso conduz, diz Paul Ricoeur, à sua maneira, agregando:

A resolução simbólica que oferece aos conflitos, a transposição dos desejos e dos ódios para o plano do jogo, do sonho acordado e da poesia, confina com a resignação; antes da sabedoria, atingindo a sabedoria, o modo simbólico próprio da obra de arte nos permite suportar a dura vida, e, flutuando entre a ilusão e a realidade, nos ajuda a amar o destino.⁵¹

O fluxo de vida que alimenta as ações de Clara, Sigurd e Von Leisenbogh, assim como o projeto imaginário de cada um desses personagens, não se esgota no episódio explícito em que os situa o autor do conto. Os elementos da ficção estão indelevelmente vinculados à vida. Esta, por sua vez, decorre das ambivalências com que as situações são encaradas e de uma ambigüidade da linguagem.

Desse modo, é preciso saber que tipo de diálogo pode-se estabelecer, por exemplo, entre Arthur Schnitzler e Sigmund Freud, tendo como referente o conto “A sina do barão Von Leisenbogh”.

O conto tem como um dos referentes mais expressivos a crise que se estabelece a partir da opressiva paixão do barão Von Leisenbogh por Clara, circunstância que vai-se

⁵⁰ RICOEUR, Paul. *Da Interpretação. Ensaio de Freud*, Imago, Rio de Janeiro 1977, pág. 275.

⁵¹ RICOEUR, Paul, Idem, pág. 275.

exacerbar com o aparecimento de Sigurd, o cantor. Na configuração da história, pode-se perceber, por trás do drama que se desenrola, a presença de um espectador contido, talvez mesmo a presença de um moralista provido de leve senso de ironia com que se deve, quase sempre, olhar a natureza humana. Ocorre que Schnitzler, indiferente aos aspectos sensacionalistas, preocupa-se em extrair de situações específicas as que se denunciam como uma espécie de “doença” que, em última análise, contagiava a sociedade vienense do início do século XX.

É redundante dizer que a obra de Schnitzler tem como sustentação a conflitante relação que se estabelece entre o amor e a morte. A sua postura ante os homens e, por consequência, entre o amor, ou seja, a vida, e a morte, oscila numa ironia e num ceticismo que alcança a tragédia. O “realismo” dos contos de Arthur Schnitzler, por isso, cria uma forma de realidade que se organiza sob o efeito desses condicionamentos.

Ao ler o conto “A sina do barão Von Leisenbogh”, é possível que Sigmund Freud tenha feito uma seletiva leitura, detendo-se em aspectos concernentes ao jogo textual proposto por Schnitzler, particularmente no tocante à irrupção dos estados de consciência, ou em algumas passagens próximas ao estado de devaneio, ou sonho diurno. É possível que as ações dos personagens Clara, Von Leisenbogh e de Sigurd não fossem controladas e que as atitudes e comportamentos estivessem determinados por um certo tipo de consciente; algo assim como uma máscara que sustenta o engano da unidade que provém do conto.

Tudo que acontece em decorrência disso não tem domínio, veja-se por exemplo a pulsão erótica de Clara, obsedada na luta contra seus desejos, na sucessão de amantes que se desdobram, como se essa atitude pudesse conter o mesmo desejo de preservação de um prazer outrora obtido: o da imagem de mulher desejada que se insinua através da repetição. Mas a atitude de Clara, se determina a cisão da personagem na satisfação de desejos incontrolados, é

causa também de uma outra forma de cisão, representada pela interdição sexual a que ela submete o barão.

Como interdito, o barão Von Leisenbogh vai viver um momento único em sua vida, a posse de Clara:

Na manhã seguinte, o barão Von Leisenbogh fez um passeio a cavalo pelo Prater. Sentia-se feliz e rejuvenescido. Na tardia satisfação de seu desejo parecia haver um significado mais profundo. O que vivera naquela noite fora a mais maravilhosa das surpresas - e, mesmo assim, nada mais do que a progressão e o necessário coroamento de seu relacionamento anterior com Clara.⁵²

À efemeridade desse relacionamento vai corresponder a eternidade da Morte, deslocada do seu valor pelo encontro amoroso, já que a vida cria mecanismos de substituição por algo de seu contrário, engendrada pelos desejos frustrados na realidade, no caso do barão, por um longo lapso de tempo.

A condenação a que o título do conto faz alusão propicia, na leitura, uma exemplar intuição psicanalítica de Arthur Schnitzler, já que ela refaz, pelos mecanismos de mascaramento peculiares à narrativa, o drama sofrido pelo amante enganado. Aliás, com esse sentido, é importante lembrar que Sigmund Freud crê ser o artista alguém que, graças a dotes especiais, dá forma aos próprios fantasmas para torná-los “realidades” de outra ordem, admitidas pelos homens como “imagens preciosas da realidade”⁵³.

Numa seqüência em que se encontram o barão e Sigurd, estabelece-se um diálogo entre os dois, a propósito de Clara, que recupera, no plano literário, o diabólico plano urdido pela mulher para livrar-se de Von Leisenbogh. Nesse diálogo, no qual Schnitzler maneja de forma muito particular o problema da narração, emergem, de modo simultâneo, as vozes da circunstância que irá originar a trama capaz de resolver, do ponto de vista de Sigurd e de Clara, o desfecho, que é a morte do barão:

⁵² SCHNITZLER, Arthur. *Contos de Amor e Morte*, Companhia das Letras, São Paulo, 2001, pág. 148.

⁵³ FREUD, Sigmund. *Gradiva de Jensen e Outros Trabalhos*, Imago, Rio de Janeiro, 1980.

Lembra-se daquela noite - perguntou Sigurd - em que todos estivemos na casa de Clara? Na manhã desse dia, Clara tinha ido com Fanny ao cemitério e, junto ao túmulo do príncipe, confiou à amiga aquele horror.

- Horror? - O barão estremeceu.

- Sim. Sabe como o príncipe morreu? Caiu do cavalo e viveu ainda durante uma hora.

- Sei.

- Ninguém ficou com ele exceto Clara.

- Sei.

- Ele não queria ver ninguém, a não ser ela. E em seu leito de morte proferiu uma maldição.

- Uma maldição?

- Uma maldição. “Clara”, disse o príncipe, “não me esqueça. Eu não teria paz no túmulo se você me esquecesse”. “Nunca o esquecerei”, replicou Clara. “Jura que nunca me esquecerá?” “Eu juro.” “Clara, eu a amo, e vou morrer!”...

- Quem está falando? - gritou o barão.

- Eu falo - disse Sigurd - e faço Fanny falar, e Fanny faz Clara falar e Clara faz falar o príncipe. Não me entende?

Von Leisenbogh ouvia com esforço. Para ele, era como se ouvisse ressoar a voz do príncipe morto, no meio da noite, vinda de um ataúde triplamente fechado.

Clara, eu a amo, e vou morrer! Você é tão jovem, e eu devo

E virá um outro depois de mim... Eu sei, assim será.

Um outro vai segurá-la nos braços e ser feliz com você... Ele não deve, não pode!...

Eu o amaldiçôo. Está ouvindo, Clara? Amaldiçôo-o!... O primeiro que beijar estes lábios, que abraçar este corpo depois de mim, que vá para o inferno!... Clara, os céus ouvem a maldição do moribundo... Tome cuidado consigo mesma, tome cuidado com ele... Ao inferno com ele! À loucura, miséria e morte! Ai dele! ai! ai! ai! ⁵⁴

Na seqüência dessa fantástica passagem, a morte do barão Von Leisenbogh assume um caráter trágico com a qual Schnitzler sublinha esse estranho diálogo, marcado por um senso de incongruência, tornado de certo modo a medida de todas as coisas, até a sua dissolução na caricatura:

Sigurd, de cuja boca ressoava a voz do príncipe morto, tinha se erguido e estava de pé, grande e obeso, em seu terno de flanela branca, a olhar para a noite clara. A manta verde caiu do parapeito para o jardim. O barão sentia um frio terrível. Sentia como se seu corpo todo se enrijecesse. A bem dizer, teria gostado de gritar, mas só abriu desmesuradamente a boca... Encontrava-se nesse momento no pequeno salão da professora de canto, a sra. Eisenstein, onde vira Clara pela primeira vez. No palco estava um pierrô, que declamava: “Com esta maldição nos lábios o príncipe Bedenbruck morreu, e... ouça... o infeliz, em cujos braços ela deitou, o miserável, em quem a maldição há de se cumprir sou eu!... eu!... eu!”.

Nesse instante o palco desmoronou com forte ruído e afundou no mar diante dos olhos de Von Leisenbogh. Ele, porém, caiu silenciosamente com a cadeira para trás, como um boneco articulado. ⁵⁵

⁵⁴ SCHNITZLER, Arthur. *Contos de Amor e Morte*, Companhia das Letras, Rio de Janeiro, 2001, pág. 158.

⁵⁵ SCHNITZLER, Arthur. Idem, págs. 158 e 159.

A morte do barão, apresentada como uma forma de disponibilidade para o mal, vai revelar, no plano da perspectiva psicanalítica, uma leitura na qual se pode evidenciar a existência de processos mascaradores. Em “O tabu da virgindade”, Sigmund Freud afirma:

Poucas particularidades da vida sexual dos povos primitivos são tão estranhas a nossos próprios sentimentos quanto a valorização da virgindade, o estado da intocabilidade da mulher. O alto valor que o pretendente atribui à virgindade da mulher parece-nos tão fortemente enraizado, tão natural, que ficaremos quase perplexos se tivermos de oferecer razões para justificar essa opinião. A exigência para que a moça leve para seu casamento com determinado homem qualquer lembrança de relações sexuais com outro é, realmente, que a continuação lógica do direito à posse exclusiva da mulher, que constitui a essência da monogamia, a extensão desse monopólio para incluir o passado.⁵⁶

Desenvolvendo essa idéia, Freud acrescenta que a sua própria experiência na análise de casamentos infelizes mostrou que “os motivos que procuram levar a mulher a se vingar de seu defloramento não estão completamente extintos, mesmo na vida psíquica das mulheres civilizadas”⁵⁷. O tabu da virgindade, segundo o psicanalista austríaco, não desapareceu em nossa existência civilizada. Freud mostra que a literatura tem-se valido dessa referência e, em nota de pé de página⁵⁸, anota:

Uma novela magistral de Arthur Schnitzler (*Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbogh*) [‘O destino do barão Von Leisenbogh’]⁵⁹ merece ser aqui incluída, apesar da situação bastante diferente. O amante de uma atriz muito experiente no amor está morrendo em consequência de um acidente. Ele cria uma espécie de nova virgindade para ela, rogando uma praga de morte sobre o homem que primeiro a possuir depois dele. Durante algum tempo a mulher com esse tabu sobre ela não se arrisca a nenhuma aventura amorosa. No entanto, depois de se apaixonar por um cantor, encontra a solução de primeiro conceder uma noite ao Freiherr [barão] von Leisenbogh que a vem perseguindo há anos. E a praga cai sobre ele: sofre um ataque logo que sabe do motivo que lhe deu a inesperada boa sorte no amor.

Este exemplo de extrapolação da realidade da obra de arte é importante para mostrar a apreensão de significados que, invariavelmente, se afiguram enigmáticos e ocultos sob uma camada simbólica.

⁵⁶ FREUD, Sigmund. “O Tabu da Virgindade”. In.: *Sigmund Freud*. Imago, Rio de Janeiro, 1980, pág. 179.

⁵⁷ FREUD, Sigmund. Idem, pág. 190.

⁵⁸ FREUD, Sigmund. Idem, *Ibidem*.

⁵⁹ Em português, na edição da Companhia das Letras, “A Sina do Barão Von Leisenbogh”, um conto.

São esses elementos que, se validam aquilo que é próprio da criação literária, legitimam, por outro lado, as confluências entre dois campos de conhecimento: no primeiro caso, um modo particular de iluminar ângulos insuspeitados da Literatura; no segundo, enfatizam o papel cultural da Psicanálise.

Fantasia caprichosa, dourada! Aproxima-te de um de nós, lisonjeira, com fragrante amizade, e o transformas no mais feliz dos loucos, o poeta; como um inimigo atacas o outro e o transformas no mais lamentável dos poetas: o louco.

Arthur Schnitzler

V O ESTRANHO E O DUPLO

1 O Estranho

Octave Mannoni, em uma abordagem biográfica sobre a vida e a obra de Sigmund Freud, apresenta questões relevantes vividas pelo criador da Psicanálise durante o período inicial do pensamento psicanalítico. Entre muitos aspectos, algumas considerações acerca das superstições é apresentada da seguinte forma:

A posição de Freud diante dessas questões era “científica”, isso é, afirmava que as crenças supersticiosas existiam e que a psicanálise estava em condições de explicá-las. No entanto, isso não resume inteiramente sua atitude. Freud falava da superstição de uma maneira tal que se vê claramente que era sua própria atitude supersticiosa que estava analisando.⁶⁰

Envolto em suas pesquisas acerca do inconsciente, e possivelmente imerso em seu próprio mundo interno, o tema do estranho, esboçado em alguns artigos anteriores, já antecipava o interesse do pensador pelo assunto.

No ensaio “O Estranho”, de 1919, Freud escreve: “Só raramente um psicanalista se sente impelido a pesquisar o tema da estética, mesmo quando por estética se entende não simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir”⁶¹

⁶⁰ MANONNI, Octave. *Freud. Uma Biografia Ilustrada*. Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1994, pág. 99.

⁶¹ FREUD, Sigmund. *Obras Completas, O Estranho*, Imago, Rio de Janeiro, 1980, pág. 275

E acrescenta: “O tema do estranho é um ramo desse tipo. Relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror.”⁶²

No desdobramento da palavra alemã *unheimlich*, Freud vai demonstrar as relações gramaticais que levam à constatação do significado do termo *estranho* e sua relação com o familiar e, por extensão, com o tema do *duplo*.

Jaques Derrida, expressivo nome na filosofia francesa contemporânea, tornou-se ícone na teoria da escritura e nos estudos da *Desconstrução*. Nesses, ele contesta o pensamento ocidental subordinado à fala. A essa subordinação, Derrida denominou *logocentrismo* e, a partir dessa perspectiva, analisa, questiona e revisita muitos movimentos teóricos, autores e, inclusive, Sigmund Freud. Desconstruir, para Derrida, não significa destruir, negar ou anular, mas provocar uma inquietação em tudo aquilo que já foi pensado pelo homem. Essa inquietação não permite dar visibilidade ao que ficou obliterado pela repetição ou pelas ideologias.

Usando um recurso de imagem, poderíamos pensar que a desconstrução seria como descosturar uma roupa e analisar como foi realizada a sua feitura, como foi cortado, recortado o pano e quais foram as sobras. E mais: é passar para o lado direito o que esteve no avesso. Assim sendo, processa-se a desconstrução como uma forma de questionar a “estruturalidade de estrutura”, rompendo com a idéia de fundamento. Dessa forma, a desconstrução traz em si uma abertura de possibilidades interpretativas para a leitura e nunca o seu esgotamento, abrindo-se para a multiplicidade de interpretações.

Não foi outro o procedimento freudiano quando, abordando os mitos e as histórias de terror presentes em diferentes culturas em todos os tempos, Freud concluiu que a fantasia comum nessas narrativas está relacionada ao sentimento de onipotência expresso pelo

⁶² FREUD, Sigmund. *Obras Completas, O Estranho*, Imago, Rio de Janeiro, 1980, pág. 276

pensamento que revela um duplo sentido: o desejo de imortalidade e o encontro com a morte. Assim, garantida a imortalidade o duplo transforma-se em um estranho anunciador da morte.

Usando referências da literatura especialmente das narrativas fantásticas do escritor alemão E.T.A. Hoffmann, em *O Homem de Areia*, Freud argumenta que alguns escritores são capazes de provocar o sentimento de estranhamento no leitor. “O escritor imaginativo tem, entre muitas outras, a liberdade de poder escolher o seu mundo de representação, de modo que este possa coincidir com as realidades que nos são familiares, ou afastar-se delas o quanto quiser.”⁶³

Freud diferencia, então, a postura imaginativa do leitor no conto de fadas, em que aceita o estranho como real, da leitura em que o escritor usa um cenário mais próximo da realidade, mas habitado por seres espirituais, demônios e fantasmas. Freud cita as *Almas do Inferno*, de Dante, as aparições em *Hamlet*, *Macbeth* e *Júlio César*, de Shakespeare, ou mesmo os deuses joviais de Homero, circunstância em que o leitor aceita o *estranho* como *natural*.

Em uma terceira perspectiva, Freud coloca o escritor movendo-se num mundo real e introduzindo o estranhamento no leitor:

A situação altera-se tão logo o escritor pretenda mover-se no mundo da realidade comum. Nesse caso, ele aceita também todas as condições que operam para produzir sentimentos estranhos na vida real; e tudo que teria um efeito estranho, na realidade, o tem na sua história. Nesse caso, porém, ele poderá aumentar o seu efeito e multiplicá-lo, muito além do que poderia acontecer na realidade, fazendo emergir eventos que nunca, ou raramente, acontecem de fato. Ao fazê-lo, trai, num certo sentido, a superstição que ostensivamente superamos; e nos ilude quando promete dar-nos a pura verdade e, no final, excede essa verdade. Reagimos às suas invenções como teríamos reagido diante de experiências reais; quando percebemos o truque, é tarde demais e o autor já alcançou o seu objetivo. Deve-se acrescentar, porém, que seu êxito não é genuíno. Conservamos um sentimento de insatisfação, uma espécie de rancor contra o engodo assim obtido. Notei isso particularmente após a leitura de “Die Weissagung” [A Profecia], de Schnitzler, e outras histórias semelhantes que flertam com o sobrenatural.⁶⁴

⁶³ FREUD, Sigmund. *Obras Completas, O Estranho*, Imago, Rio de Janeiro, 1980, pág. 310.

⁶⁴ FREUD, Sigmund. *Idem*, págs. 312 e 331.

Estranho, essa subjetivação do caráter daquilo que é extraordinário, diferente, incomum, que causa susto ou admiração, adjetivação que se aplica à literatura, talvez seja um modo de traduzir a complexidade de uma obra que ainda inquieta pelo seu mistério.

É sobre essa condição, ou seja, sobre a “qualidade do sentir” que o psicanalista Sigmund Freud escreveu o artigo chamado “O estranho”, objetivando a discussão de uma teoria que permitia pensar sobre a questão do *estranhamento*, termo que se abre para uma multiplicidade de significações.

Para melhor compreender as diferentes acepções do que seja o “estranhamento”, cabe citar, mais uma vez, Jacques Derrida que, em sua obra *Gramatologia*⁶⁵, considera que a própria escrita é sempre *impura*. Para ele, a escrita não está inteiramente presente nem ausente, mas é o traço resultante de seu próprio apagamento no impulso em direção à transparência. Assim, é possível constatar que a escrita é virtual e não fenomenal; na realidade, ela não é o produzido, mas o que torna a produção possível.

Desse modo, Derrida mostra que a tradição, isto é, os princípios eternos e metafísicos, têm uma base muito frágil e, em última análise, ambígua. Aquilo que é “certo”, porque tem uma identidade própria, no final, possibilita uma “desconstrução” do “adequado”: um nome, diz o filósofo, não se refere simplesmente a um objeto ou pessoa, “real” ou fenomênico, pois também se configura uma dimensão retórica⁶⁶.

Rigorosamente, quando se usa o termo *estranhamento*, tem-se em mente o fato, ou suposto fato, de que alguém esteja, ou possa estar, não em si mesmo, mas em alguma realidade alheia. Desse modo, a palavra *estranhamento* traduz vários termos que englobam o conceito de achar-se em uma outra realidade. O termo *estranhamento*, no entanto, não é usual na Filosofia. Diz Mora⁶⁷ que *estranhamento* foi perdendo lugar para o vocábulo “alienação”,

⁶⁵ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Perspectiva/EDUSP, São Paulo, 1973.

⁶⁶ DERRIDA, Jacques. *A Escrita e a Diferença*. Perspectiva, São Paulo, 1995.

⁶⁷ MORA, J. Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Edições Loyola, São Paulo, 2001.

cuja origem etimológica *allius* propiciou o termo “outro”, isto é, “diferente”. Para esse autor, a palavra *estranhamento* é associada à idéia de “loucura”, enquanto “alienação” seria um termo “técnico”.

Sigmund Freud, no entanto, depois de destacar que o estudo do “estranho” é pouco referido na literatura da época, faz referência a um trabalho pouco exaustivo de literatura médico-psicológica, de autoria de J. Jentsch, datado de 1906, ponto de partida para a sua própria exposição do assunto.

Para Freud, dois caminhos se ligam ao termo *estranho*. Diz ele que:

Podemos descobrir que significado veio ligar-se à palavra “estranho” no decorrer de sua história; ou reunir todas aquelas propriedades de pessoas, coisas, impressões sensoriais, experiências e situações que despertam em nós o sentimento de estranheza e inferir, então, a natureza desconhecida do estranho a partir de tudo o que esses exemplos têm em comum.⁶⁸

Ele mesmo conclui, de modo enfático, que os dois rumos conduzem ao mesmo resultado, pois o “estranho” é a categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar. Indicando que sua investigação se deve, primeiramente, à coleção de casos individuais, Freud diz que obteve confirmação disso só mais tarde, através de um exame do uso lingüístico: a palavra *unheimlich*, na língua alemã, significa ao mesmo tempo, estranho e familiar, indicando, em sua ambigüidade, que o *estranho* é uma categoria do assustador que remete para o conhecido e já há muito tempo *familiar*.

Na tentativa de encontrar respostas para a realidade inquietante representada pela *estranheza*, Freud, mais uma vez tomando como indicativo a obra de E.T.A. Hoffmann, dessa vez *O elixir do Diabo*, refere o fenômeno do *duplo*, entendido o termo como a existência de personagens que devem ser considerados idênticos, porque parecem semelhantes, iguais, expressão consagrada pelo romantismo alemão, o *doppelgänger*, ou seja, “aquele que caminha junto, o companheiro”.

⁶⁸ FREUD, Sigmund. *Obras Completas, A Interpretação dos Sonhos*. Imago, Rio de Janeiro, 1980, pág. 380.

Refere Freud que o tema do “duplo” foi exaustivamente estudado por Otto Rank que, valendo-se da ficção fantástica de Hoffmann, evidenciou não só o caráter da duplicidade sob as formas mais diversas (espíritos guardiões, crença na alma, medo da morte, confusão de identidades, substituições do “eu” pelo estranho), mas também introduzindo uma perspectiva sobre a surpreendente evolução da idéia: para Rank, o “duplo” era, em sua forma primitiva, uma segurança contra a destruição do ego, uma “enérgica negação do poder da morte”, além de, provavelmente, ser a alma “imortal” uma espécie de primeiro “duplo” do corpo.

Superada, no entanto, essa etapa, o “duplo” inverte seu aspecto: de uma garantia de imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte.

Admitindo que o “duplo” provoca estranheza em face de um estágio mental muito primitivo e há muito superado, Freud conclui que a noção de “duplo” converteu-se num objeto de terror, não sem antes indicar que essas formas de perturbação do ego são em parte responsáveis pela impressão de estranheza, aduzindo que não é fácil isolar e determinar exatamente a sua participação nisso.

Exemplificando com a sua própria experiência, Freud mostra que, na maioria das vezes, o estranhamento que certas situações possibilitam nada mais é do que o reconhecimento, na mente inconsciente, de uma “compulsão à repetição”, que tem origem nos impulsos instintuais e provavelmente inerentes à própria natureza dos instintos - uma compulsão poderosa o bastante para prevalecer sobre o princípio do prazer, dando a certos aspectos da mente um caráter demoníaco.⁶⁹

Valendo-se de alguns casos clínicos sobre o estranhamento, Freud refere exemplos em que o “estranhamento” se dá ou por “pressentimentos”, ou “mau-olhado”, que ele denomina de “onipotência de pensamento”. Objetivando expor considerações que contenham a essência de seu estudo, pressupõe que se a teoria psicanalítica está certa ao afirmar que todo afeto,

⁶⁹ FREUD, Sigmund. *Obras Completas. O Estranho*, Imago, Rio de Janeiro, 1980, págs. 297 e 298.

porque pertence a um impulso emocional, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma determinada categoria em que aquilo que amedronta pode mostrar-se como algo reprimido que “retorna”. Esse elemento que retorna, para ele, seria o *estranho*. Entende que é indiferente saber se o que é estranho era originalmente assustador ou se trazia algum *outro* afeto. Se é essa a natureza secreta do *estranho*, pode-se afirmar que o estranho não é nada novo ou alheio, porém algo familiar e desde muito estabelecido na mente, algo que se alienou desta no processo de repressão.

Em última instância, o *estranho* seria algo que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz: a idéia de morte seria uma das formas do *estranho*.

No texto “O estranho”, Sigmund Freud sustenta que o *estranho*, do modo como aparece na Literatura, em histórias e criações fictícias, é muito mais fértil do que o estranho da vida real, já que contém a totalidade deste último e algo mais, isto é, aquilo que não pode ser encontrado na vida real.

O estágio em que as crenças animistas das pessoas civilizadas estão dominadas, ou seja, o que foi *reprimido* e o que foi *superado*, não pode ser transposto para o *estranho* em ficção sem modificações profundas: o reino da fantasia depende, para seu efeito, de que o seu conteúdo não se submeta ao teste da realidade. Paradoxalmente, para Freud, o resultado é que: “*muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; (...) que existem muitos mais meios de criar efeitos estranhos na ficção do que na vida real.*”⁷⁰

Já se disse que a literatura, na sua invulgar capacidade de criação de mundos estranhos, é uma forma de duplicar, na sua sutil imitação, a própria realidade. Como produção do imaginário, a literatura nasce, muito provavelmente, da consciência da finitude humana e do desejo de fuga da morte.

⁷⁰ FREUD, Sigmund. *Obras Completa, O Estranho*, Imago, Rio de Janeiro, 1980, pág. 310.

Por isso, Freud tem razão quando diz que “o ficcionista tem um poder *peculiarmente* diretivo sobre nós; por meio do estado de espírito em que nos pode colocar, ele consegue guiar a corrente de nossas emoções...”⁷¹

Essa aproximação do conto, como gênero literário, a uma circunstância em que o efeito é produtor de grande impacto no jogo com a realidade, tem sido insistentemente reafirmado⁷², seja porque seus elementos essenciais condicionam a ruptura do equilíbrio da ação, seja porque o desfecho alcance intensidade justamente em razão de sua relativa brevidade e de sua condensação.

O exemplo que se pode dar, nessa questão que envolve o conto na sua capacidade de romper com o estabelecido, com a incerteza, com o verossímil ou com a possibilidade do ubíquo, talvez seja o escritor argentino Jorge Luís Borges, que, como se sabe, produziu uma obra praticamente toda ela baseada em contos.

Em *O livro dos seres imaginários*⁷³, diz ele:

Sugerido ou imaginado pelos espelhos, as águas e os irmãos gêmeos, o conceito de duplo é comum a muitas nações. É plausível supor que expressões como Um amigo é um outro eu de Pitágoras ou o Conhece-te a ti mesmo platônico se inspiraram nele. Na Alemanha chamam-no Döppelgänger; na Escócia Fetch, porque vem buscar (fetch) os homens para levá-los à morte. Encontrar-se consigo mesmo é, por conseguinte, funesto; a trágica balada Triconderoga, de Roberto Louis Stevenson, conta uma lenda sobre esse tema. Recordemos também o estranho quadro How they met themselves, de Rosseti: dois amantes se encontram consigo mesmos, no crepúsculo de um bosque. Caberia citar exemplos análogos de Hawthorne, de Dostoiewski e de Alfred de Musset. Para os judeus, pelo contrário, a aparição do duplo não era presságio de morte próxima. Era a certeza de haver alcançado o estado profético.

Assim o explica Gershom Scholem. Uma lenda recolhida pelo Talmude narra o caso de um homem em busca de Deus, que se encontrou consigo mesmo.

No conto William Wilson, de Poe, o duplo é a consciência do herói. Este o mata e morre. Na poesia de Yeats, o duplo é nosso anverso, nosso contrário, o que nos complementa, o que não somos nem seremos.

Sobre o fantástico, que, segundo José Paulo Paes, é um jogo com o medo, afirma Borges que toda literatura é fantástica e o *Gênesis* seria o ato fundante do gênero.

⁷¹ FREUD, Sigmund. *Obras Completas. O Estranho*, Imago, Rio de Janeiro, 1980, pág. 313.

⁷² PAES, José Paulo. “*As Dimensões do Fantástico*”. In.: *Gregos e Baianos* Brasiliense, São Paulo, 1985.

⁷³ BORGES, Jorge Luis. *O livro dos Seres Imaginários*. Globo, Porto Alegre, 1982, págs. 153 e 154

Embora a afirmação de Borges, é quase unanimidade entre os estudiosos que o *fantástico*, essa circunstância que dá ao leitor a possibilidade de ultrapassagem dos elementos físicos e psicológicos, provocando, no plano estético, o deslumbramento que releva a imaginação, começa realmente a ter significação a partir dos séculos XVIII e XIX. Há motivos para tanto: é a partir dessa época que se evidencia a rejeição ao sentimento e, ao mesmo tempo, a supremacia da razão como um modo de ver e sentir o mundo.

A idéia do *fantástico* como elemento capaz de evidenciar o dado sobrenatural, e nesse aspecto Freud aponta o conto “A Profecia”, de Schnitzler, como *flertado com o sobrenatural*, num mundo em que prevalece a razão é, de certo modo, a irrupção de um outro mundo que se ergue em frente ao nosso. Na realidade, é o nosso próprio mundo que, de forma paradoxal, se transforma.

Tzvetan Todorov, hoje um dos nomes referenciais no estudo do *fantástico*, diz que o elemento sobrenatural é um dos fundamentos do relato fantástico.

Em *Introdução à literatura fantástica*, apresenta uma definição desse modo de narrar que se tornou conhecida: a *hesitação*. Nessa circunstância, a hesitação da personagem e do leitor perante aquilo que é estranho é o que importa para caracterizar a situação fantástica, que ele divide em três elementos: a história, a partir da instauração de uma incerteza quanto à aceitação de uma explicação natural ou sobrenatural, deve provocar hesitação na personagem e no leitor; essa hesitação é vivenciada pelo leitor, identificado com a personagem e pela própria personagem; a dúvida é gerada, não só pela situação estranha, mas também por um modo de leitura não-poético ou alegórico⁷⁴.

⁷⁴ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Perspectiva, São Paulo, 1992.

Todorov, nesse mesmo livro, atribui ao fantástico duas funções: uma de caráter *literário* e outra de caráter *social*. A função *literária*, por sua vez, subdivide-se em *pragmática*, que induz à emoção e ao suspense; *semântica*, na qual o sobrenatural constitui sua própria manifestação; e *sintática*, que é o modo como o sobrenatural se insere na história. Na função *social* o fantástico é visto como transgressor.

Realçando o surgimento da Psicanálise no séc. XX, assim como de sua influência na literatura dita fantástica, em face do tratamento de uma mesma realidade, Todorov entende que o enfoque psicanalítico, porque vê o mundo sem censura, substitui a função social dessa literatura.

Por outro lado, não se pode ignorar a avaliação que faz Jean-Paul Sartre da literatura fantástica⁷⁵. Diz ele que, mesmo ao considerar a própria realidade como absurda e contraditória, o fantástico subverte a lógica daquilo que é considerado normal, efetuando uma revolta dos meios contra os fins. Ao situar o leitor num mundo caótico, diluem-se os limites entre o normal e o absurdo. Para Sartre, isso significa que o fantástico, desse modo, torna-se novamente o que era, abrindo, com isso, uma possibilidade para o homem contemporâneo reencontrar a ordem perdida.

É interessante lembrar que Freud, quando se refere ao conto “A Profecia”, de Arthur Schnitzler, diz sentir um certo tipo de rancor frente ao engodo do escritor. De fato, o leitor experimenta a sensação de ser enganado pelo autor no mínimo duas vezes.

Primeiro, pela impressão de encontrar uma certa previsibilidade, na voz de um narrador linear, lógico e objetivo, que, do ponto de vista de um personagem, conta a história.

⁷⁵ SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*. Lisboa: Europa América, 1968.

Depois, pelo depoimento de um outro narrador que confere ser o suposto fato uma ficção, uma vez que, ao encontrar uma carta em branco, nos remete à condição de passividade frente ao imaginário da ficção. Sim, somos todos leitores que acreditamos na imaginação e, por isso, pasmos, de forma ambivalente, rendemo-nos à ilusão que a obra de arte nos confere.

Nesse sentido, contatamos a possibilidade de que a Literatura, como em nenhuma outra forma de expressão artística, nos remete a uma sublime pequenez da existência ao mesmo tempo que nos reporta ao valor da transitoriedade.

O conto “A Profecia”, escrito por Arthur Schnitzler em 1902, chega ao leitor através de um narrador em primeira pessoa que recupera, através da memória, os aspectos enigmáticos de predição de acontecimentos futuros. Conta o narrador que conheceu o barão Von Schottenegg, proprietário de uma herdade situada próximo a Bolzano, na fronteira da Itália com a Áustria. O barão, um diletante numa série de artes, costumava convidar pessoas de variadas condições sociais para assistir, num palacete restaurado, durante o verão e o outono, a peças fáceis de serem interpretadas, ou quadros vivos.

Ao visitar o barão pela primeira vez, o narrador, ele também um autor de peças, prolonga a sua estada. Tem uma de suas obras representadas.

Num passeio com o barão, este pede ao narrador que crie uma peça com vistas ao espaço ilimitado e ao ambiente natural, para ser representada no outono seguinte. A representação da-ser-ia em setembro e o papel principal ficaria a cargo do sobrinho do barão, o sr. Franz Von Umrecht.

No dia da encenação, o narrador é apresentado a várias pessoas, entre as quais Von Umrecht, que se mostra de modo um tanto estranho. Recolhido ao quarto, o narrador recebe a inesperada visita de Von Umrecht que lhe diz ser seu devedor, sentindo-se obrigado a agradecer por isso. Em seguida, conta-lhe a sua história.

Antes de ser proprietário de terras tinha sido oficial de um regimento e, nessa época, há dez anos, *completados exatamente naquele dia*, viveu uma aventura cuja sombra o persegue, acrescentando que, graças ao narrador, o sofrimento encontrara seu fim: entre os dois existe uma relação demoníaca que precisa ser conhecida.

Conta Von Umrecht, então, que, estando acampado com sua tropa num lugar ermo, desinteressante e tedioso, os oficiais eram forçados a viver com todo o tipo de pessoas, inclusive de judeus. No regimento, um príncipe, no cargo de major, respeitava essas pessoas e protegia o capitão médico, descendente de judeus. Uma das pessoas, um prestidigitador, filho de um aguardenteiro judeu, aprendera alguns truques com cartas e baralhos, apresentando-se, durante algum tempo, em várias cidades.

Certa vez, conta Von Umrecht, estava um grupo de oficiais no cassino, quando o sargento informa a chegada do prestidigitador, que é recebido pelo príncipe. Em seguida, o homem mostra algumas de suas habilidades, além de hipnotizar um cadete. Um coronel repreende a atitude do mágico. Este, ao contrário, revida com um olhar de desprezo e pergunta ao coronel se queria que ele, um mago que se chama Marco Polo, lesse na mão do coronel quando iria deixar a caserna, vivo ou morto. O coronel diz que sim: na leitura, diz Marco Polo que, no outono, o coronel seria um homem morto.

Impressionado, Von Umrecht pede ao mago que lhe faça uma profecia. Pede que lhe diga o que aconteceria a ele, Von Umrecht, dali a dez anos. De repente, o mago some, e Von Umrecht se vê em sonho a si mesmo, dez anos mais velho, de barbas, com uma cicatriz na testa, deitado numa maca, em meio a uma pradaria.

Nessa visão, depara-se com uma mulher ruiva muito bela, ao seu lado, com a mão diante do rosto, e junto a ele um menino e uma menina, uma floresta escura no fundo e dois caçadores com tochas nas proximidades.

Ante a surpresa do narrador, Von Umrecht tira do bolso do casaco um envelope fechado. Lê, em voz alta, o que está escrito no verso: “Fechado perante o tabelião em 4 de janeiro de 1859. A ser aberto em 9 de setembro de 1868.”

O narrador ouve, surpreso que, naquele dia, completam-se dez anos da enigmática aventura com Marco Polo. Von Umrecht continua a sua história: o sonho desaparece e Marco Polo está à sua frente, dizendo-lhe que esperava que o tenente estivesse satisfeito.

Ao voltar para a caserna, visivelmente transtornado, todos discutem agitadoamente. O coronel desdenha da previsão, dizendo que ainda veria a próxima primavera. Duas semanas depois, no entanto, cai do cavalo e morre.

Von Umrecht entendia que o seu destino estava em suas mãos. Nada o obrigaria a, no dia 9 de setembro de 1868, às dez horas, estar deitado numa maca com a barba cerrada. Por isso, um ano depois, casou-se, deixou o exército e se dedicou à agricultura. Teve o cuidado de não contar à mulher sobre a profecia.

Em 1860, nasce-lhe o primeiro filho, que ele julga assemelhar-se à criança do sonho. A irmã da mulher, vivendo na América, falece. A filha é acolhida pelo casal. A menina também se assemelha à do sonho. Depois de algum tempo, viaja e, ao retornar, a mulher aparece-lhe com o cabelo ruivo e sua semelhança com a mulher do sonho é perfeita. A seu pedido, a mulher escurece o cabelo. Von Umrecht crê ter o seu destino sob controle. Num acidente, num trem, é ferido na testa, ocasionando-lhe um ferimento e, posteriormente, uma cicatriz.

Numa das encenações patrocinadas pelo barão, Von Umrecht, ao inteirar-se do texto da peça, de autoria do narrador, surpreende-se ao encontrar nela o registro, palavra por palavra, da situação que havia sido profetizada para o dia 9 de setembro. Diz ao tio, o barão, que deseja desempenhar o papel.

Enquanto Von Umpecht falava, o narrador aguardava uma confirmação do que ele contava. O envelope pairava sobre a mesa.

Ao abrir o envelope, Von Umprecht põe ante os olhos do narrador uma planta da cena final da peça, com todos os detalhes que o autor havia imaginado. Surpreende-se, no entanto, quando nota que aparece um personagem que, inicialmente, ele havia pensado incluir, desistindo posteriormente. Von Umprecht explica-lhe que, na aparição, por ocasião da profecia, havia também, fortemente iluminado pelas tochas, um homem idoso e totalmente calvo, com a barba bem escanhoada, de óculos e com um xale verde-escuro no pescoço, que erguia as mãos e abria desmesuradamente os olhos.

Sem descartar a hipótese de que Von Umprecht pudesse ser um simples mentiroso, e até mesmo um falsificador da assinatura do tabelião, visando a dar veracidade à sua fantástica história, o narrador, inquieto e, ao mesmo tempo, tolamente vaidoso por se sentir o executor de uma vontade superior, dirige-se para o local da representação da peça.

A peça está em andamento, quando, no segundo ato, o olhar do narrador recai sobre o flautista, que usava óculos e estava totalmente barbeado; o músico enfia a mão no bolso e dele retira um grande xale verde.

O fim da peça delineia-se: as duas crianças se aproximam; Von Umprecht é carregado na maca para dentro do palco, como aventureiro moribundo; as duas crianças correm; os tocheiros permanecem imóveis. A mulher aparece depois e, com olhar desfigurado pelo medo, cai ao lado do marido assassinado. Este deseja abrir mais uma vez os lábios, mas, como constava no seu papel, não consegue. Um súbito vento quase apaga as tochas.

Nesse momento, o narrador vê o flautista se erguer de um salto e sua peça sair voando; com as mãos levantadas e o xale verde esvoaçando no pescoço, corre para o palco. O olhar de Von Umprecht fica estático, olhando para aquele homem; quer falar, mas não consegue, caindo para trás. O público imagina que isso faz parte da peça. O flautista passa ao

lado da maca, correndo atrás de sua peruca, e desaparece no bosque. Um novo golpe de vento apaga as tochas. Von Umrecht não se move nem mexe os lábios; as pessoas acreditam que isso também está previsto na peça. Von Umrecht está morto.

No dia seguinte, o narrador, ao encontrar-se com o barão, conta-lhe a história que ouvira de Von Umrecht; o barão não acredita. O narrador, então, mostra-lhe o misterioso envelope contendo a carta: o barão, temerosamente, devolve-lhe o papel. Era uma folha totalmente em branco. As tentativas para encontrar Marco Polo foram infrutíferas; o flautista que perseguia sua peruca não foi mais visto; tampouco seu cadáver foi encontrado.

A história termina com um posfácio do editor do livro, dizendo não conhecer pessoalmente o autor do relato, um escritor famoso, mas já no ostracismo quando, com sessenta anos de idade, faleceu, há quase uma década.

A herança do autor ficou nas mãos de um amigo de Morano, médico, que é nomeado nas páginas do livro. Esse médico foi interlocutor do editor num inverno passado na cidade, cujas conversas versavam sobre questões obscuras. Foi essa pessoa que lhe entregou o manuscrito para publicação. O editor acrescenta que gostaria de considerar o relato uma ficção, não fosse o fato de o próprio médico haver assistido à peça e seu estranho desenlace, bem como haver conhecido o personagem desaparecido de forma enigmática.

Quanto a Marco Polo, lembra-se o editor, ainda jovem, de haver visto seu nome impresso num cartaz, porque naquela época estava lendo as viagens do famoso aventureiro de mesmo nome.

A esse final, Freud registra o ressentimento de sentir-se enganado pelo escritor:

Conservamos um sentimento de insatisfação, uma espécie de rancor contra o engodo assim obtido. Notei isso particularmente após a leitura de “Die Weissagung” [A Profecia], de Schnitzler, e outras histórias que flertam com o sobrenatural.⁷⁶

⁷⁶ FREUD. *Obras Completas, O Estranho*, Imago, Rio de Janeiro, 1980, pág. 275.

2 O Duplo

Até o século XVI, o mito do duplo tem estreita relação com a experiência subjetiva, tendendo sempre ao idêntico, ao homogêneo (semelhança física, sósia, gêmeo).

Depois disso, a questão que envolve o *duplo* passa a representar a oposição dialética e o heterogêneo, possibilitando, inclusive, o fracionamento do duplo em vários outros. Ser múltiplo e ninguém é próprio da condição humana, diz Nicole Bravo⁷⁷.

Na literatura, o *duplo* aparece como personificação dos antagonismos humanos, caracterizando a dualidade como uma forma de estranheza entre aquilo que é real e aquilo que não o é, entre o que é natural e o que não o é.

Já se viu como Freud define a questão da *estranheza*: em seu ensaio, caracteriza a vivência do estranho como aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido e há muito familiar. Já Jung⁷⁸, numa outra perspectiva, entende a duplicação como uma “maldição do homem moderno”. Uma espécie de volta ao mito platônico, já que é o sentimento de uma identidade partida que deseja voltar à unicidade.

É pensando no caráter de familiaridade do estranho, de que fala Freud, que se pode referir uma das possíveis representações do *duplo* - a questão da morte - tema recorrente na literatura.

⁷⁷ BRAVO, Nicole Fernandez. “Duplo”. In.: BRUNEL, Pierre. (Org.) *Dicionário de termos literários*. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília: UNB, 1997.

⁷⁸ JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus Símbolos*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1995.

Freud escreveu a Schnitzler uma carta comemorativa ao aniversário do escritor, quando este completou sessenta anos. O teor da revelação dessa correspondência imprime um dos aspectos deste trabalho, relacionada à idéia de o escritor ser um duplo do psicanalista.

O ceticismo da saudação inicial contempla em muito uma visão de mundo que ambos os escritores tinham: “Agora o senhor também completou 60 anos, ao passo que eu, seis anos mais velho, estou chegando ao limite da vida e espero breve ver o quinto ato dessa comédia, algo incompreensível e nem sempre divertida.”⁷⁹

Utilizando a linguagem da dramaturgia, Freud abre a comunicação com Schnitzler revelando:

Se eu tivesse conservado um vestígio de fé na “onipotência dos pensamentos”, não hesitaria hoje em mandar-lhe votos os mais sinceros e cordiais para os anos que o esperam. Deixarei este gesto ingênuo para o grande número de seus contemporâneos.⁸⁰

Prossegue Freud:

Sempre me atormentei com a pergunta sobre a razão por que em todos esses anos nunca procurei conhecê-lo nem conversar com o senhor... A resposta contém a confissão que me parece íntima demais. Acho que evitei o senhor por causa de uma espécie de relutância em conhecer meu sócia.⁸¹

Dessa forma é importante salientar que as idéias de duplo e de estranhamento, presentes em um dos textos de Freud, abrem dois eixos de discussão. Um é o encontro com a obra do escritor Arthur Schnitzler, referida dentro do texto de Freud, ilustrando a experiência estética do estranhamento em que a lembrança da leitura do conto “A Profecia”, que *flerta com o sobrenatural*, provoca. Por outro lado, a revelação da identidade de duplo, sócia, espelhada por Freud em relação a Schnitzler, escrita na carta de 1922, nos aponta para a questão da identidade de artistas e cientistas de ambos os escritores.

⁷⁹ Ver anexo 3.

⁸⁰ Idem

⁸¹ Idem, Ibidem

Para ilustrar a visão do estranho familiar da literatura de Schnitzler e a questão do duplo, identificamos no conto “A Próxima”, aspectos reveladores de como o escritor trabalha na ficção esse tema.

O conto “A próxima”, de Arthur Schnitzler, escrito em 1899, pode ser visto como uma forma de alegoria da inconstância da realidade, das sujeições e rebeliões que o real impõe ao homem, quer seja quanto à questão de natureza psicológica, quer seja quanto aos aspectos de natureza estética. Isso se dá de tal modo, porque a vida objetiva, o devir em sua expressão concreta, entre o sonho e a contingência, fornece-lhe, invariavelmente, uma expressão vazia.

A história contada por Schnitzler apóia-se no solitário comportamento de Gustav, jovem viúvo que, em Viena, vive ainda o sofrimento pela perda da mulher, Therese, depois de sete anos de casamento, falecida pouco tempo antes. Lentamente, num processo difícil, Gustav recomeça a situar-se dentro da nova realidade. O luto chega ao fim.

Um dia, numa praça vienense, tem um sobressalto: passa por ele uma mulher jovem que se parece com a esposa morta. Repara que o andar, a figura, o penteado e o chapéu são extraordinariamente semelhantes. Seguindo-a, nota que ela repete o gesto de passar os dedos nas barras das grades do parque, típico em Therese. Inquieta-se, porque a moça parece imitar, andando, o modo de caminhar da morta. A estranha mulher, ao chegar a casa, vem à janela: sua postura indica, no espírito confuso de Gustav, que se trata, realmente, de Therese.

Um conflito se estabelece para o viúvo: envergonhado por ter ofendido a imagem da esposa morta, imagina retirar-se do mundo, indo para um convento; porém a idéia de voltar a falar com a jovem misteriosa é mais forte.

Um fim de tarde, reencontra-a: chama-se Therese, o que não o surpreende. Cada um diz um pouco de si; ele, que ficou viúvo há pouco tempo; ela, que namora um homem jovem que se acha fora, no campo. Sentam-se num banco da praça: Gustav tem a sensação de que se trata realmente de Therese. Sentindo-lhe o calor do corpo e o odor dos cabelos, não se

contém, beija-lhe o pescoço. A moça não se afasta e diz-lhe algo que ele não entende. Gustavo tem sentimentos contraditórios: a um só tempo, irado e afetuoso. Combinam um encontro para o dia seguinte.

Em sonhos, vinha-lhe a falecida; ele sentia vontade de vingá-la naquela outra mulher, possivelmente uma prostituta, que lhe provocava os mesmos desejos que tinha por Therese. No dia seguinte, reencontram-se. No quarto onde se acham, uma pintura da Madona com o Menino Jesus pende na cabeceira da cama. Ainda reticente, Gustav submete-se à sedução da mulher: novamente o perfume, a morbidez, o calor, o desejo. Acordando-se subitamente, depois do amor, Gustav revê o quadro da Madona com o Menino Jesus, agora sobre si e, ao lado, a mulher estranha, que dorme com um sorriso nos lábios: há poucos minutos ele havia tido Therese, a falecida mulher, em seus braços. Seu desejo premente era que essa outra mulher ficasse dormindo. Ele não poderia tolerar o que havia ocorrido: como essa mulher pôde-lhe proporcionar o prazer que Therese havia-lhe dado em vida? O sentimento era que aquela mulher tinha roubado algo e, com isso, Therese também. Viu nisso uma injustiça: outras mulheres continuavam a ser para ele o que Therese fora.

Acordando, a mulher estranha espreguiça-se do mesmo modo que Therese. Abre os olhos e eles são iguais ao de Therese. Tenta abraçar Gustav. Ele quer que ela fale, mas ela o encara sem saber o que está ocorrendo, tornando a estender-lhe os braços. Desesperado, procura algo: encontra uma agulha presa ao chapéu, cravando-a, em seguida, no peito da mulher, que morre. Gustav sente uma calma semelhante à paz.

Não resta dúvida de que o narrador de “A próxima” posta-se como um demiurgo: é ele que assegura um clima de atmosfera dramática à história vivida pelo personagem Gustav, impotente para superar a angústia metafísica ante a perda da mulher, primeiramente, e, depois, a sua própria identidade.

Mesmo estranho ao que conta, o narrador tem o distanciamento suficiente para fazer com que o leitor se situe não só quanto ao cenário em que a história se passa (o espaço no qual se move Gustav é quase sempre fechado, circunstância que, de certo modo, condiciona a própria temática do conto), mas também os aspectos de natureza temporal que limitam a ação do personagem central (Gustav vive um tempo estranho e cáustico presente em todo o esforço de compreender[-se] e mesmo decifrar a sua vida).

O conto “A próxima”, de natureza marcadamente psicológica, assume, em algumas passagens, um caráter narrativo despojado de complexidade. Numa crescente seqüência, é possível acompanhar o drama existencial de Gustav em direção à sua própria destruição. É, no entanto, nessa aparente despreocupação que reside a importância daquilo que é contado. Schnitzler transforma em elemento de comunicação uma meditação sobre o homem e suas relações consigo mesmo, configurando situações existenciais que extrapolam as condições exteriores em seu livre - e arbitrário - fluir. Nem por um instante parece gratuita a história vivida pelo jovem viúvo. Vê-se o discurso desenvolver-se, nascer de elementos que se repetem (“O terrível inverno havia passado”⁸². “Depois veio o inverno terrível...”⁸³) e tomar, à medida que a história se torna complexa (a percepção de Gustav quanto à semelhança da mulher com Therese), o caminho que leva o personagem ao mergulho na explosão do instinto (o assassinato).

Schnitzler, no entanto, não cai no psicologismo. É através de uma acuidade lógica na simbolização da formação e fim das idéias que o texto lembra, ainda que longinquamente, o rigor de um certo cientificismo na expressão e ordenação da história. A verdade objetiva deve ser relativizada na subjetiva, e esta, ancorada em sensações que abrem um espaço

⁸² SCHNITZLER, Arthur. *Contos de Amor e Morte*, Companhia das Letras, São Paulo, 2001, pág. 83.

⁸³ SCHNITZLER, Arthur. *Idem*, pág. 86.

inteiramente novo, para o qual ainda deveriam ser encontradas as denominações adequadas: o interior, a alma, o sistema nervoso, o inconsciente.⁸⁴

Esse fundo de realidade que, de fato, sensibiliza e transmite um sentido vívido para a história contada por Arthur Schnitzler, constitui aquilo que talvez seja o elemento de união entre a obra desse autor austríaco e a de seu famoso patrício Sigmund Freud, ambos interessados em lidar com o absurdo ou o estranho, e em criar, cada um a seu modo, seus símbolos e suas teorias.

No conto “A próxima”, Arthur Schnitzler narra uma história na qual o personagem central, Gustav, ao ficar viúvo, encontra, depois de algum tempo, uma mulher estranha que mantém com a esposa morta uma grande semelhança, de tal modo que ele alimenta o também estranho desejo de restaurar sua vida. Aliás, um dado que pode ser dimensionado nessa circunstância é o fato de o aparecimento do “estranho” propiciar uma reconciliação. E o conagraçamento não é outra coisa senão a preocupação maior de Gustav.

A partir dessa realidade, Schnitzler impõe ao personagem um profunda solidão, que tenta escapar à tirania desse sofrimento pela projeção de um *duplo*, representado pela mulher que se parece com a falecida esposa.

A construção do conto, sem perturbar a fabulação, se desenha a partir do momento em que Gustav, enlutado, é absorvido pela realidade cotidiana convertida em ação dramática. A presença de uma *outra*, de um *duplo* da esposa morta faz com que o personagem viva não só as contradições e as dúvidas de uma realidade que ele não compreende, mas que faz com que Gustav seja arrastado para uma convivência que o aniquilará.

Nesse labor, o conto vai-se definindo numa narrativa em que a natureza, a paisagem e o ambiente, embora presentes, são meras referências para o autor construir o drama de

⁸⁴ BADER, Wolfgang. “Apresentação: Áustria, Viena, Schnitzler”. In.: SCHNITZLER, Arthur. *Contos de Amor e Morte*, Companhia das Letras, São Paulo, 2001.

Gustav, cifrado como busca de uma realidade que se mostra transitória e condicionada ao aqui e ao agora.

Enquanto esse processo narrativo concentra-se no cenário que será objeto do grande drama final, uma outra construção se faz ao mesmo tempo. Arthur Schnitzler evidencia, passo a passo, o modo como transitoriedade e permanência constituem o existencial e psicológico no qual se martiriza o jovem Gustav, incapaz de compreender o que ocorre à sua volta. Ao mesmo tempo em que se regozija pela alegria de voltar a viver, anima-se, depois de tanto tempo sozinho, a falar de sua própria realidade, como se pode ver no fragmento a seguir:

Isto o encorajou ainda mais e, com verdadeira alegria pelas próprias palavras e pela atenção dela, começou a contar mais coisas: como passava seus dias, agora que fazia algum tempo que ficara viúvo... E pronunciou esta palavra como se fosse algo perfeitamente comum; mas, mesmo assim, sabia que até então nunca a pronunciara a seu próprio respeito.⁸⁵

Mas essa realidade não está só, porque, embora a alegria se manifeste, também um sentimento destrutivo se apossa de Gustav:

Agora era ela de novo. Gustav sentiu verdadeira vontade de ameaçá-la, como a alguém que se arroga um direito que não lhe cabe. Sentiu como se tivesse que defender alguém que sozinho não pudesse mais fazê-lo. Ele também se levantou, procurou-lhe a mão, apertou seu punho, queria causar-lhe dor.⁸⁶

Quem é essa mulher que lhe provoca reações tão estranhas, mas que, no fundo, o seduz profundamente? Uma possibilidade de plenitude perdida e, agora, recuperada, mas não conquistada? Ou quem sabe seria a exaltação do amor durante a ausência de Therese, que voltava, também ela perdida, indicando-lhe caminhos não somente impalpáveis, mas também assustadores? Ou quem sabe, de modo radical, nessa transitoriedade que se faz permanência, não estaria Gustav se dispondo ao encontro de uma essência não necessariamente humana?

⁸⁵ SCHNITZLER, Arthur. *Contos de Amor e Morte*, Companhia das Letras, São Paulo, 2001, pág. 97.

⁸⁶ SCHNITZLER, Arthur. *Idem*, pág. 99.

“Confuso e cansado, tinha a sensação de estar indefeso e desamparado e de ir ao encontro de um destino previamente assinalado.”⁸⁷

Não há dúvidas de que a leitura de um texto literário só se dá plenamente quando se é capaz de articular o conhecimento individual, a subjetividade e o sentimento. Paul Ricoeur, a propósito, indaga: “Que saberíamos do amor e do ódio, dos sentimentos éticos e em geral de tudo o que chamamos de *si mesmo*, se isso tudo não tivesse passado à linguagem, articulado pela literatura?”⁸⁸

Se os textos literários são obra de um discurso a que falta o aspecto referencial da linguagem corrente, também é verdade que é justamente por isso que eles permitem a “desejada suspensão da descrença” de que fala Coleridge, indicando um modo de caracterizar o cumprimento do apelo estético.

Mas como caracterizar aquele outro texto que traduz fatos que estão “fora da linguagem literária”, mas que, também eles, são capazes de revelar, por um outro viés, as nuances do amor, dos sentimentos, dos sentimentos éticos e também da morte, o *si mesmo* a que se refere Paul Ricoeur?

Sabe-se que não há envolvimento sem catarse, circunstância que Aristóteles definiu como o balanço dos sentimentos extremos, entre comiseração e temor, dando-nos o termo médio em que os afetos adquirem estado de pureza, segundo o entendimento de Benedito Nunes.⁸⁹ Depois da Psicanálise, ainda conforme Benedito Nunes,⁹⁰ a significação de catarse adquire uma condição prática das artes como função social quanto à determinação ideal de toda arte autônoma, liberando o espectador (leitor) do aspecto prático das coisas, levando-o,

⁸⁷ SCHNITZLER, Arthur. *Contos de Amor e Morte*, Companhia das Letras, São Paulo, 2001, pág. 95.

⁸⁸ “A função hermenêutica do pensamento”. In.: RICOEUR, Paul. *Interpretação e Ideologia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992, pág. 109.

⁸⁹ NUNES, Benedito. *Crivo de Papel*. São Paulo, Ática; Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, Mogi das Cruzes; Universidade de Mogi das Cruzes, Minas Gerais, 1998, pág. 181

⁹⁰ NUNES, Benedito Idem, pág. 181

através do prazer de si no prazer do outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar.

Se a catarse, com esse caráter, conduz o espectador (leitor) tanto às transformações de convicções como à liberação de sua psique, é importante lembrar, nesse contexto, *A interpretação dos sonhos*, texto significativo de Sigmund Freud, livro com o qual ele mostra que a psique é uma estrutura de significado antes de ser uma entidade física; daí ter ela exigências de natureza interpretativa. Com isso, Freud indicou a ampla extensão da linguagem na interpretação do sonho, fazendo com que sua obra extrapole o campo da Psicanálise, ao lidar com a interpretação de textos.

Mas Freud também indicou que, para compreender o significado (no sonho) é necessário compreender o papel da repressão. E é valendo-se dos aspectos que envolvem a repressão que se pode explicar a estranheza vivida pelo personagem Gustav, do conto “A próxima”, de Arthur Schnitzler. Para Freud, o “estranho” não é algo novo; na verdade, é algo familiar, conhecido, que se tornou estranho, porque foi reprimido. O estranho é algo oculto que se manifesta: em relação ao *duplo*, isto é, a existência de uma outra Therese no conto de Schnitzler, o que ocorre com Gustav é processo sintomático de repressão, isto é, ele, voluntariamente, afasta-se do campo de sua consciência para reduzir a tensão determinada pela morte da mulher. Nesse processo, ele procura não pensar no ocorrido, chegando, desse modo, a reprimir seus impulsos, pulsões e pensamentos indesejáveis.

Negando a morte de Therese, Gustav, na realidade, vive um processo de luto patológico de natureza ambivalente em relação ao conflito em que se debate, com relação à idéia de morte.

O filósofo Martin Heidegger caracteriza a linguagem como aquilo que mostra como as “coisas são”. Ao considerar a linguagem cotidiana, no entanto, diz que ela “é compreendida por todo o mundo”, isto é, constitui uma linguagem “tagarela”: a comunicação, nesse caso, é

total. O horizonte através do qual se pode evidenciar o ser é a linguagem poética, vale dizer, aquela que serve para “comemorar” o ser.⁹¹

Costuma-se dizer que a ficção é mentira quando relacionada a certa realidade; ela, no entanto, fornece um *insight* da realidade que simula, vista sob o ângulo de sua função, isto é, de sua comunicação⁹².

Todo livro situa-se num território que não é neutro e sua dicção contém quase sempre uma espécie de protesto que extrapola os sectarismos. E é no cotidiano, a restauração quase instantânea da realidade, que o escritor dispõe do material para indicar a superação dessa mesma realidade no sentido de vencer o sentimento da morte, da frustração, do niilismo.

Assim como a Literatura, também a Psicanálise estabelece uma forma de comunicação, já que propicia, em certo sentido, o desvelamento de uma outra linguagem.

As relações entre Literatura e Psicanálise têm servido, ao longo do tempo, para evidenciar os problemas existenciais, dos quais a primeira detém uma intuição particular pelas possibilidades da linguagem com que a traduz e, a segunda, sem depurar os valores de natureza literária, se vale de métodos intersubjetivos nos quais uma “outra leitura” pode ser evidenciada: um sonho contém invariavelmente uma mensagem disfarçada.

E, nesse mister, foi Sigmund Freud, sem dúvida, que possibilitou um novo modo de olhar as relações entre a Psicanálise e a linguagem. A esse propósito, é importante ressaltar o artigo de Jean Lacroix, publicado no jornal *Le Monde*, em 24 de dezembro de 1966, no qual, a propósito da análise dos *Escritos*, de Jacques Lacan, o autor do texto mostra o que pensa esse antigo aluno de Freud a respeito:

Freud mostrou que “há doenças que falam” e nos fez escutar a verdade daquilo que dizem. O inconsciente não é a sede dos instintos, mas o lugar privilegiado da fala. Lacan compara Freud a Champollion. Antes de 1822, os hieróglifos designavam uma língua ao mesmo tempo presente e perdida, uma linguagem que fala, mas que ninguém pode ouvir. Champollion decifra esses hieróglifos comparando-os, apreendendo suas relações e suas articulações. Freud, analogamente, mostra que o

⁹¹ HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis, Vozes, 2002..

⁹² ISER, Wolfgang. “O Ato de Ler”. In.: NUNES, Benedito. *Crivo de Papel*, São Paulo, Ática; Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, Mogi das Cruzes, Universidade de Mogi das Cruzes, Minas Gerais, 1998, pág. 181.

inconsciente fala em toda a parte e nos ensina a decifrar sua linguagem; no sonho, que é um rébus; nas neuroses, onde o sintoma é o significante de um significado recalçado da consciência; na loucura, essa fala que renunciou a se fazer conhecida, esse discurso sem sujeito, isto é, onde o sujeito é mais falado do que falante. Freud é um “lingüista” e todo o esforço de Lacan consiste em lê-lo através de um filtro lingüístico que só foi encontrado por Saussure depois de Freud, mas que este já pressentia e utilizava de maneira geral. Descobrir na linguagem a verdade do inconsciente é compreender que esta não consiste numa pretensa relação a uma realidade interior, mas naquele sistema de leis estudado pela lingüística moderna. Daí a recusa da idéia de pessoa autônoma, dona de sua fala; não sou eu que fala, mas isso fala. O recalque não é recalque de alguma coisa, mas de um discurso estruturado que funciona sem a intervenção do sujeito consciente. “Penso ali onde não estou, estou ali onde não penso.”⁹³

Não parece despropositado afirmar a autenticidade do pensamento de Jacques Lacan em face do seu conhecidíssimo aforismo que liga inconsciente e linguagem: “o inconsciente é estruturado como linguagem”. Essa autenticidade, de fato, corresponde a uma determinada e peculiar forma de pensar que, no seu arcabouço verbal, se aproxima da Literatura num movimento iniciado por Freud.

Tanto na Psicanálise quanto na Literatura o que se percebe é a fluência de uma linguagem pela qual o sujeito quer identificar-se com valores maiores, mesmo que tais objetivos expressem, por uma inevitável conotação, não só o estético, mas também o mistério, a estranheza, elementos presentes em todo o esforço de contemplar ou decifrar a vida.⁹⁴

Desse modo, quando, no conto “A próxima”, Arthur Schnitzler narra a história do jovem Gustav, e o seu desesperado desejo de resolver o drama que significou a morte de sua mulher Therese, ele fixa num enredo, de forma linear, um aspecto da vida no seu mais natural prosaísmo: todos que vivemos temos os nossos conflitos, as nossas perdas, os nossos lutos. Esse fundo de realidade, sob a perspectiva estética, sensibiliza e transmite um sentido vívido às meditações do leitor, mesmo quando isso se dá num clima em que o absurdo ou o estranho são componentes. Ocorre que o drama de Gustav não se resolve de forma simples.

⁹³ LACROIX, Jean. In.: VANOYE, Francis. *Usos da Linguagem*. Martins Fontes, São Paulo, 1983, pág. 209.

⁹⁴ Não é propósito deste trabalho o estudo de Jacques Lacan. A sua referência diz respeito ao modo como ele lida com a linguagem do inconsciente.

O contista, a fim de assegurar à sua história aspectos significativos no plano da invenção, lida de modo reiterativo com a crescente angústia do personagem. Gustav não tem consciência do que aconteceu: ao negar a morte da mulher, num processo de luto patológico, ele “reencontra Therese”, na realidade o seu *duplo*. Ao matar a mulher, satisfaz seus impulsos, escapando à tirania do sofrimento que o atormentava até então.

Com esse final, Arthur Schnitzler resolve, no plano literário, o destino humano no seu caráter trágico e perturbador.

É na conjunção com a Psicanálise que se pode talvez avaliar melhor a leitura do conto de Schnitzler, pois o discurso psicanalítico tem outros instrumentos capazes de fazer com que as experiências verbais se enriqueçam em face de um outro jeito de olhar o drama de Gustav. Cabe lembrar que não é proposta deste trabalho fazer análise psicanalítica da obra literária de Arthur Schnitzler, embora a Psicanálise tenha contribuído de forma relevante para novas perspectivas de leitura, tanto na teoria como na instrumentalização do leitor contemporâneo.

Encontrar a razão última, eis o mergulho que faz a Psicanálise, no afã de captar o humano em sua complexidade, da generalidade à subjetividade, numa luta consigo mesmo e com a morte, na glorificação do amor e da ressurreição. Gustav não tem consciência do que ocorre: a morte de Therese e o aparecimento do *duplo* da mulher correspondem a uma necessidade mórbida que traz de volta a própria morte.

Se, no conto, Schnitzler transfigura essa realidade, dando a isso um aproveitamento estético, a Psicanálise mostra essa mesma circunstância sob a idéia de que para o ser humano a perda (e o seu reaparecimento sob a forma de *duplo*) representa um movimento de superação, a luta íntima e a práxis para vencer o sentimento da morte, da frustração, do nada legado da transitoriedade.

Voltando à correspondência de Freud, em carta de 1922, endereçada para Schnitzler, encontra-se o testemunho dessa duplicidade ambivalente, mas reveladora da grande admiração do psicanalista pelo artista.

Seu determinismo, assim como o seu cepticismo - o que em geral se considera pessimismo -, sua preocupação com as verdades do inconsciente e com os impulsos instintivos do homem, a dissecação que o senhor faz dos dogmas em que se fundem as convenções e a cultura, a insistência das suas reflexões sobre a polaridade do amor e da morte, tudo isso me comoveu com inquietante familiaridade.⁹⁵

⁹⁵ No n. 3, no Anexo.

As condições mentais consideradas analíticas são, em si, pouco suscetíveis de análise. Apreciamo-las apenas em seus defeitos. Delas sabemos que são sempre, entre outras coisas, para os que as possuem em alto grau, uma fonte dos mais vivos prazeres. Assim como o homem forte expulsa com sua capacidade física, deleitando-se com exercícios que põem os seus músculos em ação, assim também o analista experimenta grande satisfação com a atividade intelectual que lhe permite desemaranhar as coisas.

Edgar Allan Poe

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista o percurso realizado, cabe, agora, refletir e elaborar as contribuições que o diálogo efetuado pela Psicanálise de Sigmund Freud com a Literatura de Arthur Schnitzler possibilitam. Pretendemos, com isso, ampliar as perspectivas de pensar um pouco mais o subsídio de ambos escritores para estreitar o laço entre Literatura e Psicanálise.

Várias são as aproximações explícitas entre eles, principalmente quanto ao aspecto biográfico. Nascidos ambos na Áustria, viveram o apogeu e a queda de Viena na transição do século XIX para o século XX. Passaram pela primeira Guerra Mundial e assistiram ao crescimento do anti-semitismo até eclodir na ascensão do nazismo na Europa. Ambos de origem judaica, de formação médica, estudaram hipnose; representantes da burguesia vienense, foram acusados de imoralidade e pornografia. Foram talentosos escritores, embora com interesses diferentes, mas buscando um maior conhecimento humano.

Vistos sob esses aspectos, encontraríamos o *sósia*, *duplo* ou *espelho*, no sentido mais primitivo do desenvolvimento humano, conforme o legado do próprio Freud. Talvez Freud, ao se reportar a Schnitzler, como sendo o seu duplo na literatura, tenha em algum momento recorrido a uma fantasia primitiva de ser duplicado, para ser imortal ou mesmo aliviar o sentimento de solidão que, tantas vezes, o ato criativo requer e . Mas é sobre a face mais elaborada do sentimento de duplicidade, o lado talvez mais sinistro do estranhamento, em que superada onipotência da imortalidade, se constata a realidade da transitoriedade, que encaminharemos as considerações a seguir.

Sigmund Freud, ao pesquisar como um cientista de seu tempo, desafiava a tradição de sua ciência, usando o legado das transformações evolucionistas, que os descobrimentos de sua época proporcionavam e buscava compreender a formação e o funcionamento do psiquismo humano. Com isso, cria um método para pensar e tratar a subjetividade humana. Arthur Schnitzler abandona as funções de médico e dedica-se à criação artística produzindo textos para o teatro e para a literatura. Realiza também um mergulho nos obscuros compartimentos da alma. Cabe lembrar que Freud, na carta de 1922, escreve:

...(Procurei revelar o Eros e o instinto da morte como as forças motrizes cuja interação domina todos os mistérios da vida). De modo que criei a impressão de que o senhor sabe pela intuição - ou, antes, em virtude de minuciosa auto-observação - tudo que descobri mediante laborioso trabalho em outras pessoas. De fato creio que, fundamentalmente, a sua natureza é a de um explorador das profundezas psicológicas, honestamente imparcial e destemido como ninguém e que, se este não fosse o seu modo de ser, seus dons artísticos, seu talento para expressar-se e seu poder criador teriam tido toda a liberdade, transformando-o em um escritor de grande atração para o gosto do povo. Minha preferência é pelo explorador, porém perdoe-me por desviar-me para a psicanálise: não posso evitá-lo. E sei que psicanálise não é o caminho para conseguir popularidade.⁹⁶

Dessa forma, Freud reconhece a força de criação do artista e, talvez, com certa inveja, o caminho percorrido por Arthur Schnitzler; assim, ele antevê para o escritor reconhecimento e popularidade o que, certamente, não aconteceria a ele, Freud, e à Psicanálise.

Interessa pensar que a constatação do valor que Freud reconhece na obra de Arthur Schnitzler, por alguma razão ficou à sombra do percurso da história do pensamento psicanalítico e, de modo especial, de sua recepção no Brasil. A Psicanálise imprimiu uma revolução ao pensamento ocidental a referência a Freud, “Freud explica”, o que o tornou reconhecidamente popular, como fundador dessa revolução. Quase nada, porém, foi estudado ou divulgado a respeito da literatura de Arthur Schnitzler. Noemi Kon, psicanalista,

⁹⁶ N° 3, do Anexo.

autora de uma dissertação de mestrado, intitulada *Freud e seu Duplo*⁹⁷, aborda questões ambivalentes do criador da Psicanálise com a arte, mas conclui que:

A obra de Freud permanece como referencial: é necessário vislumbrarmos nela sua força de literatura para estabelecermos com o texto freudiano uma relação que seja de matrizes de idéias e não de santas escrituras. As palavras são mágicas, mas não para que delas nos apossamos, tal e qual, e as repetamos com a intenção de realizar o mesmo feitiço. A magia colorida das palavras de Freud leva-nos à criação de nosso mundo, e é só assim que podemos fazer algo novo, criador, em nossa psicanálise.

Tal conclusão é obtida pela possibilidade de ampliar o discurso e a prática psicanalítica em direção a novas leituras, criando-se inusitadas perspectivas. Para tanto, fazer o caminho de volta, reconhecer a magnitude dos textos de Freud e estabelecer diálogos com outras áreas do conhecimento oferecem-se como possibilidades instigantes.

Assim, no percurso deste trabalho, abrimos espaço no texto freudiano para dialogar com a literatura de Arhtur Schnitzler. Como já foi referido, o recorte e a delimitação desse *corpus* se deu por dois caminhos simultâneos. Um, disse respeito à correspondência reveladora da dupla identidade de Freud com o escritor; e o outro, surgiu a partir das citações do nome de Schnitzler nas *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. A partir desses cruzamentos, pensamos em retornar às questões levantadas como hipóteses de trabalho, definidas no início dessa jornada.

A questão referente à duplicidade, além de ser reconhecida por Freud em cartas, especialmente em 1922, também está presente nos textos literários. É interessante pontuar que Freud, em 1905, publicou três importantes trabalhos: a história clínica de sua paciente Dora, em *Fragmentos da Análise de um Caso de Histeria*, *Três Ensaio sobre a Teoria da*

⁹⁷ KON, Noemi Moritz. *Freud e Seu Duplo*, EDUSP, São Paulo, 1996, pág. 20

Sexualidade e Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente. Em dois desses trabalhos Freud faz referência a Schnitzler.

No *Fragmento da Análise de um caso de histeria*, ao formular um conceito operatório que veio a chamar-se de benefício secundário de uma doença, Freud lembrou que Schnitzler havia escrito sobre isso em uma peça chamada *Paracelsus*, na qual um personagem não queria deixar de ter sintomas, para poder continuar tendo benefícios sociais. Dessa forma pode-se pensar que Freud beneficiou-se da literatura do escritor, para formular o conceito que estava desenvolvendo.

Em seu texto, *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, a lembrança de um jogo de palavras em que Schnitzler é o personagem, contém a idéia de que seu destino não poderia ser outro, se não o de escritor e dramaturgo, isso porque que seu pai era o inventor do aparelho que possibilitava o exame visual da laringe, o laringoscópio, o espelho que vê por dentro, assim como o teatro e, em extensão, a Literatura, espelham a alma humana. Também a Psicanálise se propõe a espelhar a alma humana, e é nessa medida que percebemos o cientista Freud, envolvido com seu objeto de estudo, a subjetividade humana, buscando na arte, em especial na Literatura, aportes de conhecimento para iluminar e ampliar sua perspectiva de visão, coisa que a Literatura é capaz de alcançar. Posteriormente Freud partiu para um movimento de Psicanálise aplicada a alguns textos e escritores, como o estudo *Gradiva*, de Jensen, escrito em 1906, e publicado em 1907; e o estudo sobre a personalidade de Dostoiévski. Tal metodologia, no entanto se justifica como método de aprofundamento dos achados e dos novos conhecimentos da Psicanálise nascente .

Outras duas referências a textos de Schnitzler foram pinçadas do corpo dos trabalhos psicanalíticos de Freud. Uma, citada no artigo “O Tabu da Virgindade”, escrito em 1917, e publicado em 1918, traz como referência o conto “A sina do barão Von Leisenbohg”. Como se viu no capítulo V, esse conto está marcado pela idéia de amor e morte, além de aponta para

um diálogo, tanto do escritor, como do psicanalista, que desenvolve valores culturais relacionados ao desenvolvimento da sexualidade e da força sublimatória que a cultura impõe. Pode-se pensar na existência de um reflexo de ambos escritores, nas questões da sexualidade e do jogo sexual civilizatório, bem como na ênfase a um certo tipo de poder feminino, questão polêmica na sociedade da época. Muitos questionamentos sobre a forma de Freud perceber e entender as mulheres são criticadas até hoje. Talvez não seja ainda possível, e aqui se abre uma possibilidade, também de reconhecer que a Psicanálise nasceu do encontro de uma mente inteligente e curiosa, com um corpo de mulher em *Estudos sobre a Histeria* (1893-1895). Por outro lado, Schnitzler cria, muitas vezes, em suas histórias, personagens femininas sedutoras e voluptuosas, capazes de levar os homens à loucura da compulsão amorosa e à própria morte.

Em relação aos estudos sobre a sexualidade, é interessante lembrar que tanto Freud como Schnitzler indicaram em um questionário sobre leitura o nome de Dmitri Merejkovski, escritor russo, que investigava a sexualidade e o erotismo humano.

Quase sempre, não só nos contos de Arthr Schnitzler, selecionados para delimitar o *corpus* deste trabalho, mas também na extensão da obra editada no Brasil, se percebe uma irônica distância entre um narrador objetivo e a visão subjetiva de um personagem protagonista em êxtase ou sofrimento. O aspecto dessa dupla leitura, resultante do contraste, provoca no leitor uma primeira impressão que envolve certo domínio dos acontecimentos da narrativa, mas pouco a pouco esse artifício chega à plenitude. Assim, o leitor vê-se e inesperadamente enganado.

A esse propósito, Freud descreveu muito bem o sentimento de ser enganado por Schnitzler, quando refere a sensação de estranhamento no conto “A profecia”. Segundo ele, a experiência literária das narrativas que flertam com o sobrenatural produz no leitor a sensação de sentir-se enganado. Dessa forma, mais uma vez, Schnitzler é incluído no texto freudiano. Texto que, neste trabalho, se abriu para duas questões. A primeira, referente à idéia de

estranho na literatura, e a segunda, considerando o tema do *duplo*, na correspondência de Freud e no conto “A Próxima”. Tal enfoque possibilitou compreender melhor que, na obra de Schnitzler, de forma contundente, a morte é destino obscuro, mas previsível e certo. Seus personagens vivem paixões avassaladoras, compulsões amorosas, sofrem por dívidas, vícios de jogo, têm seus valores destruídos por fatalidades e sofrem com estados de angústia. Além disso, sempre existem personagens que se repetem com certa constância: médicos, judeus, escritores, jogadores, moças do campo, mulheres voluptuosas, artistas, escritores, atores, cantores, amantes que se perdem e a morte que a tudo espreita.

O texto do artista, na perspectiva desse narrador que tudo vê e tudo sabe e que, muitas vezes, é um personagem que testemunha dentro da trama, conta uma história de forma linear. Porém, quando instalado dentro do personagem protagonista, esse narrador ocupa o que poderíamos chamar de um espaço absoluto entre um estado próximo ao devaneio, do sonhar acordado, um entrelugar da consciência. Um estado onde várias partes de uma pessoa conversam entre si. A isso a Literatura chama de fluxo de consciência, ou monólogo interior.

Voltando ao duplo sentido que a leitura produz, o texto revela a impressão humana da descontinuidade e da dissociação do que poderíamos ousar chamar de “estado de comunicação da alma”. Essa forma de expressão e comunicação encontra correspondência em alguns conceitos psicanalíticos de *atenção flutuante* e *livre associação*. Um dos contos selecionados para este trabalho, “Uma despedida”, ilustra essa constatação, embora Schnitzler tenha desenvolvido melhor esse tipo de narrativa em trabalhos posteriores.

Nesse percurso, ao concluirmos este trabalho, encontramos novas indagações que possibilitariam outras aberturas para inusitados encaminhamentos de estudo da obra de Arthur Schnitzler e de Sigmund Freud. Um deles versaria sobre uma aproximação dos textos de Schnitzler com a literatura fantástica e de costumes de, Guy de Maupassant e Gustav Flaubert. Outro, consistiria num estudo sobre as contribuições da literatura fantástica, anterior ao século

XX, e suas relações com a descoberta do inconsciente na Psicanálise. Além desses, há uma integração que pairou sobre este trabalho, sugerindo novas investigações comparativistas:: por que Stanley Kubrick escolheu *Breve Romance de Sonho*, novela de Arthur Schnitzler, escrita em 1925, para roteirizar e dirigir seu último filme intitulado *De olhos bem fechados*? Se o filme serviu, inegavelmente, para trazer os livros de Arthur Schnitzler de volta às livrarias, quais seriam as questões humanas que Kubrick percebeu e entreviu ao roteirizar Schnitzler para o cinema?

Na conclusão, lembramo-nos do escritor Umberto Eco, que parece reportar-se a algo que se buscou mostrar nesta dissertação. A referência encontra-se em *Sobre a Literatura*, quando ele diz que a verdade da literatura não pode ser contestada, embora a tendência do ser humano seja justamente a de mudar o destino das coisas. Desse modo, acrescenta Eco, qualquer história que nos contem é também um jeito de contar a nossa própria história; por isso, nós as lemos e as amamos. E acrescenta que temos necessidade de sua lição. As narrativas podem nos educar para a liberdade e para a criatividade. Isso, no entanto, não é suficiente. Como Schnitzler e Freud, as narrativas nos ensinam também a morrer.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Jorge Tadeu Amaral de. *Transitoriedade na Vida e Obra de Freud*. Trabalho apresentado na formação analítica. In.: Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre, Porto Alegre, 2000. Não publicado.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O Conto Sul-Rio-grandense*. Tradição e modernidade. Editora da Universidade, Porto Alegre, 1999.

BADER, Wolfgang. “Áustria, Viena, Schnitzler”. “Apresentação”. In.: SCHNITZLER, Arthur. *Contos de Amor e Morte*. Companhia das Letras, São Paulo, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Hucitec, São Paulo, 1979.

BARTHES, Roland. *Lição*. Edições 70, Lisboa, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *O Livro dos Seres Imaginários*. Globo, Porto Alegre, 1982.

CAPER, R. *Fatos Imateriais*. Imago, Rio de Janeiro, 1990.

COELHO Jr. N. *A Força da Realidade na Clínica Freudiana*. Escuta, São Paulo, 1995.

COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho das Citações*. UFMG, Belo Horizonte, 1996.

_____. *O Demônio da Teoria*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Perspectiva/EDUSP, São Paulo, 1973.

_____. *A Escritura e a Diferença*. Perspectiva, São Paulo, 1995

FALZEDER, E.; BRABANT, E. & GIAMPIORI, P. *Sigmund Freud & Sándor Ferenczi: Correspondência, 1908-1911*. Imago, Rio de Janeiro, 1994.

FARACO, Carlos Alberto et al. *Diálogos com Bakhtin*. Ed. UFPR, Curitiba, 1996.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas da Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. , Imago, Rio de Janeiro 1980.

_____. *A Interpretação dos Sonhos*. Imago, Rio de Janeiro, 1972.

_____. *Contribuição à Psicologia do Amor III*. Imago, Rio de Janeiro, 1980.

_____. *Fragmento da Análise de um Caso de Histeria*. Imago, Rio de Janeiro, 1980.

_____. *Gradiva de Jensen e outros trabalhos*. Imago, Rio de Janeiro, 1973.

_____. *Luto e Melancolia*. Imago, Rio de Janeiro, 1980.

_____. *Os Chistes e suas Relações com o Inconsciente*, Imago, Rio de Janeiro, 1980.

_____. *O Estranho*, Imago, Rio de Janeiro, 1980.

_____. *Correspondência de Amor e outras cartas (1873-1939)*. (Edição organizada por Ernest Freud). Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1982.

GARCIA-ROZA, L. A. *O Mal Radical em Freud*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1990.

GAY, Peter. *Freud: Uma Vida para o Nosso Tempo*. Companhia das Letras, São Paulo, 1989.

_____. *O Século de Schnitzler. A Formação da Cultura da Classe Média. 1815-1914*, , Companhia das Letras, São Paulo, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Vozes, Petrópolis, 2002.

JONES, Ernest. *A Vida e a Obra de Sigmund Freud*. Imago, Rio de Janeiro, 1989.

JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus Símbolos* Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1995.

KRISTEVA, Julia. *História da Linguagem*. Ed. 70, Lisboa, 1988.

KON, Noemi Moritz. *O Duplo de Freud. Reflexões entre Psicanálise e Arte*. Edusp, São Paulo, 1996.

LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. *Vocabulário de Psicanálise*. Martins Fontes, Lisboa, 1970.

LECHTE, John. *Cinquenta pensadores contemporâneos essenciais. Do Estruturalismo à Pós-Modernidade*. DIFEL, Rio de Janeiro, 2002.

MAHONY, Patrick. *Psicanálise e Discurso*. Imago, Rio de Janeiro, 1990.

MASINA, Léa & CARDONI, Vera. *Literatura Comparada e Psicanálise: interdisciplinaridade, interdiscursividade*, Sagra Luzzatto, Porto Alegre, 2002.

MENEGHINI, L. C. *Freud e a Literatura*. Editora da URGs, Porto Alegre, 1972.

MEZAN, R. *Freud, Pensador da Cultura*. CNPq/Brasiliense, São Paulo, 1985.

_____. *Psicanálise, Judaísmo: Ressonâncias*. Escuta, São Paulo, 1987.

MOLNAR, M. (Org.). *Diário de Sigmund Freud. 1929-1939 - Crônicas Breves*, Artmed, Porto Alegre, 2000.

MORA, J. Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Edições Loyola, São Paulo, 2001.

NUNES, Benedito. *Crivo de Papel*. São Paulo, Ática; Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional; Mogi das Cruzes, Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

OLIVEIRA, Franklin de. *A Dança das Letras*. Topbooks, Rio de Janeiro, 1991.

PAES, José Paulo. *Gregos e Baianos*. Brasiliense, São Paulo, 1985.

POPPER, Karl. *Em Busca de um Mundo Melhor*. Fragmentos, Lisboa, 1992

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Almedina, Coimbra, 1987.

RICOEUR, Paul. *Da Interpretação. Ensaio sobre Freud*. , Imago, Rio de Janeiro, 1977.

ROUANET, Sergio Paulo. *Os Dez Amigos de Freud*. Companhia das Letras, São Paulo, 2003.

RODRIGUÉ, M. *Sigmund Freud. O Século da Psicanálise. 1895-1995*, Escuta, São Paulo, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*. Europa América, Lisboa, 1968.

SCHNITZLER, Arthur. *Senhorita Else*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1988.

_____. *O Retorno de Casanova*. Companhia das Letras, São Paulo, 1999.

_____. *Breve Romance de Sonho*. Companhia das Letras, São Paulo, 2000.

_____. *Contos de Amor e Morte*. Companhia das Letras, São Paulo, 2001.

_____. *A Senhora Beate e seu filho*. L & PM, Porto Alegre, 2001.

_____. *Aurora*. Boitempo, São Paulo, 2001.

_____. *Doutor Gräsler: Médico das Termas*. Mercado Aberto, Porto Alegre, 2002.

SOUZA. P. C. (Org.). *Sigmund Freud e o Gabinete do Doutor Lacan*. Brasiliense, São Paulo, 1989.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Perspectiva, São Paulo, 1972.

VAX, Louis. *A Arte e a Literatura Fantástica*. Lisboa, Arcádia, s.d.

WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Lisboa, Europa América, s.d.

ANEXOS

1 A Transitoriedade

Algum tempo atrás, fiz um passeio por uma rica paisagem num dia de verão, em companhia de um amigo taciturno e de um poeta jovem, mas já famoso. O poeta admirava a beleza do cenário que nos rodeava, porém não se alegrava com ela. Perturbava-o o pensamento de que toda aquela beleza estava condenada à extinção, pois desapareceria no inverno, e assim também toda a beleza humana e tudo de belo e nobre que os homens criaram ou poderiam criar. Tudo o mais que, de outro modo, ele teria amado e admirado, lhe parecia despojado de valor pela transitoriedade que era o destino de tudo.

Sabemos que uma tal preocupação com a fragilidade do que é belo e perfeito pode dar origem a duas diferentes tendências na psique. Uma conduz ao doloroso cansaço do mundo mostrado pelo jovem poeta; a outra, à rebelião contra o fato constatado. Não, não é possível que todas essas maravilhas da natureza e da arte, do nosso mundo de sentimentos e o mundo lá fora, venham realmente a se desfazer em nada. Seria uma insensatez e uma blasfêmia acreditar nisso. Essas coisas têm que poder subsistir de alguma forma, subtraídas às influências destruidoras.

Ocorre que essa exigência de imortalidade é tão claramente um produto de nossos desejos, que não pode reivindicar valor de realidade. Também o que é doloroso pode ser verdadeiro. Eu não pude me dedicar a refutar a transitoriedade universal, nem obter uma exceção para o belo e perfeito. Mas constatei a visão do poeta pessimista, que a transitoriedade do belo implica sua desvalorização.

Pelo contrário, significa maior valorização! Valor de transitoriedade é valor de raridade no tempo. A limitação da possibilidade de fruição aumenta a sua preciosidade. É incompreensível, afirmei, que a idéia de transitoriedade do belo deva perturbar a alegria que ele nos proporciona. Quanto à beleza da natureza, ela sempre volta depois que é destruída pelo inverno, e esse retorno bem pode ser considerado eterno, em relação ao nosso tempo de vida. Vemos desaparecer a beleza do rosto e do corpo humanos no curso de nossa vida, mas essa brevidade lhes acrescenta mais encanto. Se existir uma flor que floresça apenas uma noite, ela não nos parecerá menos formosa por isso. Tampouco posso compreender por que a beleza e a perfeição de uma obra de arte ou de uma realização intelectual deveriam ser depreciadas por sua limitação no tempo. Talvez chegue o dia em que os quadros e estátuas que hoje admiramos se reduzam a pó, ou que nos suceda uma raça de homens que não mais entenda as obras de nossos poetas e pensadores, ou que sobrevenha uma era genealógica em que os seres vivos deixem de existir sobre a terra; mas se o valor de tudo isso quanto é belo e perfeito é determinado somente por seu significado para a nossa vida emocional, não precisa sobreviver a ela, e portanto independe da duração absoluta.

Essas considerações me pareceram incontestáveis, mas notei que não produziam impressão no poeta e no amigo. O fracasso me levou a concluir que um poderoso fator emocional estava em ação, perturbando o julgamento deles, e depois acreditei que o tinha encontrado. Deve ter sido uma revolta psíquica contra o luto, o que depreciava para eles a fruição do belo. Imaginar que essa beleza é transitória deu àqueles seres sensíveis um gosto antecipado de luto pela sua ruína, e como a psique recua instintivamente diante de tudo que é doloroso, eles sentiram o seu gozo da beleza prejudicado pelo pensamento de sua transitoriedade.

Para o leigo, o luto pela perda de algo que amamos ou admiramos parece tão natural, que ele o considera evidente por si mesmo. Para o psicólogo, porém, o luto é um grande

enigma, um desses fenômenos que em si não são explicados, mas a que se relacionam outras coisas obscuras. Nós possuímos – assim imaginamos - uma certa medida de capacidade amorosa, chamada libido, que no começo do desenvolvimento se dirigia para o próprio Eu. Depois, mas ainda bastante cedo, ela se dirige para os objetos, os quais por assim dizer, incorporamos em nosso Eu. Se os objetos são destruídos, ou se os perdemos, nossa capacidade amorosa (libido) é novamente liberada; pode então recorrer a outros objetos em substituição, ou regressar temporariamente ao Eu. Mas porque esse desprendimento da libido de seus objetos deve ser um processo tão doloroso, isso não compreendemos, e não conseguimos explicar por nenhuma hipótese até o momento. Só percebemos que a libido se apega a seus objetos e, mesmo quando dispõe de substitutos, não renuncia àqueles perdidos. Isso, portanto, é o luto.

A conversa com o poeta aconteceu no verão antes da guerra. Um ano depois rompeu a guerra e despojou o mundo de suas belezas. Destruiu não só a beleza das paisagens por onde passou e as obras de arte que deparou no caminho, mas destroçou também nosso orgulho pela realização da cultura, nosso respeito por tantos pensadores e artistas, nossa esperança de uma superação final das diferenças entre povos e raças. Maculou a altiva imparcialidade de nossa ciência, mostrou nossa vida instintiva em toda sua nudez, libertou os maus espíritos que existem em nós, os que julgávamos domados para sempre, por séculos de educação através das mentes mais nobres. Tornou novamente nosso país pequeno e o resto do mundo novamente distante. Despojou-nos de muitas coisas que amávamos, e revelou a fragilidade de tantas outras coisas que acreditávamos sólidas.

Não é de estranhar que a nossa libido, tão empobrecida de objetos, tenha se ligado com intensidade tanto maior àquilo que nos restou, que o amor à pátria, a ternura pelos mais próximos e o orgulho pelo que temos em comum tenha se fortalecido subitamente. E aqueles outros bens, agora perdidos, tornaram-se realmente sem valor para nós, por terem se revelado

tão frágeis e sem resistência? Muitos entre nós pensam assim; mas injustamente, afirmo outra vez. Creio que os que têm essa opinião e parecem dispostos a uma renúncia permanente, já que o precioso não demonstrou ser durável, acham-se apenas em estado de luto pela perda. Sabemos que o luto, por mais doloroso que seja, acaba naturalmente. Tendo renunciado a tudo que perdeu, ele terá consumido também a si mesmo, e nossa libido estará novamente livre – se ainda somos jovens e vigorosos - para substituir os objetos perdidos por outros novos, possivelmente tão ou mais preciosos que aqueles. Cabe esperar que não seja diferente com as perdas dessa guerra. Superado o luto, perceberemos que a nossa estima dos bens culturais não sofreu com a descoberta de sua precariedade. Reconstruiremos tudo que a guerra destruiu, e talvez em terreno mais firme e de modo mais duradouro do que antes.

(Ensaio publicado nas *Obras Completas* de Sigmund Freud. A presente versão é a primeira tradução portuguesa do alemão, feita por Paulo César Souza, publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, em 23 de setembro de 1989).

2 Carta de Sigmund Freud a Arthur Schnitzler

Caro Dr. Schnitzler,

Há muitos anos estou ciente da ampla harmonia que existe entre as suas opiniões e as minhas sobre muitos problemas psicológicos e eróticos; recentemente encontrei até a coragem de acentuar expressamente essa harmonia (*Fragmento de uma Análise de um Caso de Histeria*, 1905). Sempre me perguntei espantado como o senhor havia chegado a este ou aquele detalhe de conhecimento secreto que eu havia adquirido mediante aturada investigação do tema, e finalmente cheguei ao ponto de invejar o autor que até então admirava.

Agora o senhor pode imaginar como fiquei satisfeito e eufórico ao ler que o senhor também tem-se inspirado em meus escritos. Quase lastimo que tive que alcançar os 50 anos para ouvir algo tão lisonjeiro. Seu com admiração, Dr. Freud. (Viena, 1906).

3 Carta de Sigmund Freud a Arthur Schnitzler

Agora o senhor também completou 60 anos, ao passo que eu, seis anos mais velho, estou chegando ao limite da vida e espero breve ver o fim do quinto Ato dessa comédia algo incompreensível e nem sempre divertida.

Se eu tivesse conservado um vestígio de fé na “onipotência dos pensamentos”, não hesitaria hoje em mandar-lhe votos os mais sinceros e cordiais para os anos que o esperam. Deixarei este gesto ingênuo para o grande número dos seus contemporâneos que se recordarão do senhor no dia 15 de maio.

Mas farei uma confissão que, para o meu bem, devo pedir-lhe que não transmita nem partilhe com amigos nem com estranhos. Sempre me atormentei com a pergunta sobre a razão por que em todos esses anos nunca procurei conhecê-lo nem conversar com o senhor (ignorando é claro, a possibilidade de que a minha tentativa não fosse bem recebida pelo senhor).

A resposta contém a confissão que me parece íntima demais. Acho que evitei o senhor por causa de uma espécie de relutância em conhecer o meu sócia. Não que eu me incline facilmente a identificar-me com outrem, ou que pretenda fazer pouco da diferença de talento que me separa do senhor, mas todas as vezes em que me absorvo profundamente nas suas belas criações pareço sempre encontrar sob uma superfície poética os mesmos pressupostos, interesses e conclusões que alimento. Seu determinismo, assim como seu ceticismo - o que em geral se considera pessimismo -, sua preocupação com as verdades do inconsciente e com os impulsos instintivos do homem, a dissecação que o senhor faz dos dogmas em que se

fundem as convenções e a cultura, a insistência das suas reflexões sobre a polaridade do amor e da morte, tudo isso me comoveu com inquietante familiaridade. (Em livrinho chamado *Além do Princípio do Prazer*, publicado em 1920, procurei revelar o Eros e o instinto de morte como as forças motrizes cuja interação domina todos os mistérios da vida). De modo que criei a impressão de que o senhor sabe, pela intuição - ou, antes, em virtude de minuciosa auto-observação -, tudo o que eu descobri mediante laborioso trabalho em outras pessoas. De fato creio que, fundamentalmente, a sua natureza é de um explorador das profundezas psicológicas, honestamente imparcial e destemido como ninguém e que, se este não fosse o seu modo de ser, seus dons artísticos, seu talento para expressar-se e seu poder criador teriam tido toda a liberdade, transformando-o em um escritor de grande atração para o gosto do povo. Minha preferência é pelo explorador, porém perdoe-me por desviar-me para a psicanálise: não posso evitá-lo. E sei que psicanálise não é o caminho para se conseguir popularidade. Cumprimentos muito sinceros do seu Freud. (Viena, 1922).