

A presença do romantismo alemão na literatura de Arthur Schnitzler

The presence of German romanticism in Arthur Schnitzler's literature

Marcelo Neder Cerqueira¹

Resumo: O trabalho investiga a presença de variantes do realismo grotesco no sistema de imagens do escritor Arthur Schnitzler (1862/1931). Para tanto, destaca-se a influência do romantismo (com destaque para o romantismo alemão) que recuperou alguns autores do renascimento, promovendo a transformação e atualização do grotesco à sua época. A partir de uma revisão do significado do realismo grotesco – tal como discutido por Mikhail Bakhtin através da obra de François Rabelais – e da forma particular como este é reinterpretado pelo romantismo, pretende-se observar a formação de um grotesco de câmara na literatura de Arthur Schnitzler. Destaca-se o significado político e esteticamente radical deste movimento que na literatura vanguardista do escritor interpretou criticamente a passagem à modernidade vienense e a formação da cultura política burguesa na virada para o século XX.

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

Abstract: The paper investigates the presence of variants of grotesque realism in the images system of the writer Arthur Schnitzler (1862/1931) and the influence of Romanticism (especially German romanticism) in his social camp. We intend to observe the construction of a *romantic grotesque* in his literature, discussed by Mikhail Bakhtin, as a critical interpretation of bourgeois political culture at the turn of the twentieth century.

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

¹ Poeta, músico e sociólogo. Mestre em Ciência Política pela Universidade Federal Fluminense, UFF e doutorando em História pela UFF, Brasil. E-mail: mnc@superig.com.br

Parte I

Este trabalho visa dar sequência aos estudos sobre a passagem à modernidade e a formação da cultura política burguesa a partir da análise da obra do escritor vienense Arthur Schnitzler (1862/1931). Nosso interesse revela-se, entretanto, renovado, apontando para novas nuances interpretativas, fruto do cruzamento de novas leituras e pesquisas realizadas nos últimos anos. Pretende-se, assim, oferecer uma breve síntese de algumas hipóteses que viemos desenvolvendo para então aventar novas direções (NEDER CERQUEIRA, 2010).

Para todos os efeitos, nosso problema principal continua sendo o mesmo: a fantasia de poder absoluto e controle, o ideal de pureza e perfeição, o autoritarismo e o absolutismo afetivo que se renovam no interior da sociedade moderna neste momento de “passagem” à forma de dominação burguesa. Trata-se em compreender como sob a aparência negativa, racional e impessoal, que revolve o discurso jurídico-político liberal tradicional, revela-se o arbítrio, a parcialidade, o abuso. Esta nova forma de prestidigitação conduz a dominação racional-legal através do recalque do fundamento teológico-político absolutista – constitutivo do próprio conceito de *soberania* – escamoteando a violência, a dominação, a imposição do medo, reverência e submissão que estão na base das concepções fundantes de natureza, razão, ciência, família, nação, propriedade, mercado, progresso, lei e Estado modernos.

Arthur Schnitzler foi um mestre na denúncia crítica dos compromissos conservadores e do sentido contrarrevolucionário que mobilizou o avanço das transformações burguesas no já decadente Império Austro-Húngaro e sua cidade – a Viena da virada para o século XX – foi um palco privilegiado de experimentação dos mais agudos conflitos e contradições constitutivos da experiência moderna. Consideramos que a força de sua obra vanguardista,

com destaque para suas novelas escritas em *monólogo interior*², não reside apenas na forma inovadora como o autor trouxe a subjetividade e o inconsciente através do fluxo de consciência de seus personagens. Mais do que isso, e sem retirar o mérito deste que introduziu esta inovadora técnica no âmbito da literatura alemã, observamos como através desta o autor produziu uma reflexão sobre as relações de poder, o excesso de violência simbólica e o desejo de submissão, que incidem na conjuntura de afirmação e legitimação da modernidade vienense, "quando a grande obra do poder consiste em fazer-se amar" (LEGENDRE, 1974).

Para Schnitzler, não há dor maior que não sentir dor nenhuma. Nesse sentido, estudamos a forma particular como sua narrativa, através da experiência trágica de estranhamento, inquietação e sofrimento humano, conduziu ao enfrentamento da passividade que conduz o sujeito de forma voluntariosa a sua própria submissão. Sua crítica aponta como a busca por um ideal de poder, que em si se revela como ideal de perfeição, pureza e controle, constitutivos de uma concepção antropológica fechada (idealizada) da condição humana, incidiu na conivência passiva com a violência e o autoritarismo. Na obra de Schnitzler, o grito de resistência confunde-se contraditoriamente na dificuldade de seus personagens oferecerem uma saída para o labirinto em que se vêem engendrados e partícipes. Os desenlaces quase sempre trágicos de suas obras são indicativos do excesso de violência e dos conflitos (interiores/exteriores) de seu tempo. Neste sentido, viemos destacando alguns temas recorrentes na obra do autor que se articulam na consciência de personagens que estão a meio caminho da "antiga" sociedade imperial e a "moderna" Viena que nasce em seu interior: o duelo, o ciúme, a misoginia, a (in)fidelidade, o vício por jogo, a perversidade, a loucura, o assédio, a troca de favores, o patriarcalismo

² Destacam-se especialmente *O tenente Gustl* (1900) e *Senhorita Else* (1924).

familiar, o sentimento de superioridade, o esnobismo, a honra, o autoritarismo, os conflitos geracionais, a doença, o medo da morte, o amor, a fantasia de controle absoluto, o feminino, a sexualidade, dentre outros temas.

Chamamos de *poética de negatividade* a forma particular como estas imagens de amor e morte, sofrimento humano e estranhamento mobilizaram positivamente – pela negação da negação – uma contundente crítica da sociedade moderna. A passagem à modernidade da Viena do final do século XIX realizou-se em meio a diversos conflitos políticos, nacionais, étnicos, religiosos, linguísticos, geracionais, de classes e gênero que, todavia, não estão alheios à conjuntura de crise do liberalismo que em princípios do século XX conduziu o avanço da concorrência imperialista e das disputas nacionais a duas Grandes Guerras Mundiais.

O contraste altamente explosivo destes diversos conflitos organizou-se na Viena de Schnitzler na contradição entre os movimentos românticos nacionalistas pangermanistas e os setores liberais, composto por muitos imigrantes de diferentes regiões do Império. A ambiguidade representada por estes campos de força contraditórios deve ser observada na pluralidade de respostas que diferentes combinações político-ideológicas (em luta de classes) realizaram entre si naquela época. De inspiração romântica conservadora, preche de utopias retrógradas e discursos sedutores, as juventudes wagnerianas se organizaram em ligas estudantis e faziam uma frente de resistência ao liberalismo, adjetivando-o de “importado” ou “velho” (tendo em vista que a ascensão do liberalismo veio mediada pelo pacto político realizado com o Imperador). Através de formas muito variadas, o pangermanismo (mesmo que austríaco e católico) identificou a crise do liberalismo e a decadência do Império ao elemento considerado “estrangeiro”. No cotidiano da cidade em grande transformação, cheia de

imigrantes oriundos da periferia do Império em busca de oportunidades (na sua maioria, descendentes de judeus), a ascensão do liberalismo ganhou um “rosto” e o elemento “estrangeiro” foi relacionado ao judaísmo. Ao mesmo tempo, o ideal germânico, inscrito numa perspectiva reformista (protestante) crescia sob o signo da renovação frente ao “velho” Império (católico), considerado então mais corrupto e “impuro”. Na capital do Império Austro-Húngaro, o pangermanismo vislumbrava o ideal de força, rigor, pureza e unificação prussianos (que na guerra de 1866 garantiu sua autonomia frente ao Império Austríaco, pondo fim à Confederação Germânica). Mesmo que acomodado ao catolicismo, o ideal pangermânico penetrou na em toda região, possibilitando a posterior avalanche de movimentos sociais cristãos, instrumentalizados com discursos antissemitas, nacionalistas e eugenistas.

O campo liberal, por sua vez, inscrito no racionalismo científico iluminista e burguês, composto por muitos imigrantes em ascensão social, já assimilados à língua alemã e à plasticidade e a sensualidade católica barroca austríaca, incorporou o pangermanismo, dentre outros elementos típicos do romantismo alemão, no limite do próprio antissemitismo. Esta contradição foi vivenciada pelos setores médios urbanos de forma intensa e generalizada e parece-nos claro que é a partir desta combinação explosiva e “altamente instável”, como pontua Carl Shorscke (1989), que encontraremos algumas respostas para a reflexão crítica e inovadora do discurso de Schnitzler, bem como, de todo o campo social vanguardista a qual o autor estava referido.

Este campo social, que viemos identificando como *campo crítico modernista*, altamente assimilado e miscigenado, formou-se a partir da ascensão social de setores médios urbanos com a decadente aristocracia húngara ou austríaca. Numa conjuntura de crise do liberalismo (crise econômica e política) e de crise do antigo Império Austro-Húngaro, este campo social recepcionou a cultura germânica romântica, que esteve na base de sua

formação, realizando uma contundente crítica ao Iluminismo, mas sem se entregar totalmente à avalanche de irracionalismo político, que crescia sobre as bases de um renovado e modernoso fundamentalismo religioso, seja protestante, católico ou mesmo judaico.³

O campo do modernismo crítico manteve-se mais cético no que diz respeito aos encaminhamentos fundamentalistas e ao ideal de pureza subjacente. Para os setores da classe média burguesa, na sua maioria composto por judeus e imigrantes assimilados, o antissemitismo freou a possibilidade de comunhão jovial plena em torno do ideal germânico eugenista. Entretanto, permaneceu o culto à organicidade geracional, à juventude, o desejo de renovação e a crítica ao liberalismo conservador. Permaneceu assim crítica ao espírito do tempo (*Zeitgeist*), ao evolucionismo linear e à ideia Iluminista de progresso. Da desconstrução do “velho mundo austríaco” seguiu-se também a quebra da idealização do “novo mundo germânico”. Antes de “regeneração”, esta *intelligentsia* jovem vanguardista pensou o humano pela sua contradição e fragmentação. Com imagens metamórficas, através da relação entre o amor e a morte, pensaram o corpo em movimento e transformação. Antes de irracionalismo, se propuseram a desenvolver outro caminho de racionalidade, incorporando a subjetividade e os afetos como matéria para o conhecimento. O fator positivo e construtivo (*Bildung*),

³ Em sua autobiografia “Juventude em Viena”, Arthur Schnitzler relata, não sem alguma ironia, sobre o seu contato com Theodor Herzl que estudou no mesmo *Ginasium* que escritor. Ainda antes de ser reconhecido como maior líder sionista, Schnitzler destaca a atuação de Herzl como ativista político de uma liga estudantil pangermânica. Pela via do conservadorismo romântico e do misticismo, diferentes visões sobre um “retorno ao passado original” confundiam-se entre si, dando base às utopias retrógradas, sustentado ideologicamente tanto o pangermanismo quanto o sionismo. Algo parecido aconteceu com muitos outros intelectuais nesta conjuntura, quando observamos suas trajetórias e metamorfoses políticas e sociais. A troca radical de posicionamento do campo político, observada de longe, pode parecer muitas vezes absurda e contraditória. Entretanto, viemos interpretando este fenômeno como índice do avanço e aceleração da experiência moderna, fruto do radical processo de secularização, desencantamento e experiência de morte, mobilizado pelo aceleração das transformações modernas, que acenavam para os desenlaces trágicos de duas Grandes Guerras Mundiais (SCHNITZLER, 2004).

constitutivo do pensamento romântico alemão, manifestou-se na própria vida e sua constante fragmentação e transformação. A crítica à concepção de indivíduo racional burguês permaneceu na busca pela solidariedade geracional e comunhão dos jovens artistas, que se reuniam na boemia dos cafés vienenses, mas não exatamente como retorno a um passado original comunal, e sim como uma nova forma de cultura dionisíaca. As trocas sociais e efetivas foram intensificadas na experiência de enfrentamento da condição humana, favorecendo a inovação de diferentes movimentos estéticos e científicos, que recepcionavam de forma eclética diferentes influências. “O nacionalismo germânico, catalisador poderoso da renovação cultural de então, deu lugar a um cosmopolitismo consciente...” (SCHORSKE, 2000, p. 167).

A crítica à cultura política burguesa que aparece na obra de Schnitzler se difere da crítica promovida pelo irracionalismo romântico e sua visão de modernidade. Interessa-nos especialmente a forma como o autor recepcionou a influência romântica e a reconfigurou em outro sentido. O romantismo conservador ofereceu as imagens míticas de um passado idealizado e grandioso contribuindo no desenvolvimento de diferentes movimentos nacionalistas conservadores. Vale lembrar que o antigo Sacro Império Romano Germânico foi bastião católico e do Antigo Regime contra a Revolução Francesa e a expansão Napoleônica.

O processo de lutas sociais e políticas que conduziu a passagem à modernidade na Europa Centro-Oriental, se por um lado, deve ser compreendido pelo seu encaminhamento profundamente contrarrevolucionário e autoritário, por outro – e talvez justamente por isso – deve ser observado na possibilidade crítica ofertada ao padrão de dominação burguesa ocidental. Esta possibilidade deve ser compreendida de forma inseparável dos movimentos proletários e de trabalhadores que ganham

especial força nesta conjuntura, especialmente nesta região da Europa. Entretanto, viemos observando também como esta possibilidade vem articulada de forma inseparável à longa duração que subscreve a tradição romântica, seja pelo seu viés mais conservador, seja pelo seu viés crítico.⁴

Uma mesma intuição parece ser farol que guia a pesquisa de Ricardo Sobral de Andrade sobre as relações entre Freud e o Romantismo alemão (ANDRADE, 2000). Como sabido, Freud foi um profundo admirador da obra de Schnitzler, chamando-o inclusive de seu “duplo”. Ambos os autores foram médicos e estudaram hipnose com o Theodor Meynert (1833-1892). Freud nutria profunda admiração por Schnitzler. E carta ao escritor, Freud relata encontrar em suas novelas hipóteses e reflexões que julgava como suas. Ambos os autores assumem a obra de Goethe como referência e estão no mesmo campo social e político, na mesma cidade, na mesma época. Ambos estiveram referidos ao campo judaico crítico assimilado, questionando o dogmatismo e o fundamentalismo religioso. Por outro lado, Freud seguiu o caminho da ciência e Schnitzler, o da literatura e do teatro. Interessante observar que se a influência do romantismo alemão pode ser aventada de forma mais ou menos clara na estética, desde um ponto de vista científico e médico, esta influência parece provocar maior dissonância e incômodo. Um dos problemas mais interessantes abordado por Sobral de Andrade em sua análise está justamente na identificação do recalque realizado pelo “Freud cientista” da influência da mística romântica. Nas principais obras de Freud, a tradição romântica alemã foi referenciada quase sempre de forma pejorativa,

⁴ Não podemos deixar de pontuar a importância desta influência filosófica, pelo seu viés crítico, na origem mesmo das noções de contradição e ambivalência que estão na base do materialismo histórico dialético. Em princípios do século XX esta origem foi retomada pela Escola de Frankfurt, como também pela Escola dos Annales – lembrando que com o fim da Primeira Guerra Mundial e a derrota alemã, a Universidade de Estrasburgo, berço da Escola dos Annales, passara então a ser francesa. Marshal Berman retoma esta origem comum na obra de Marx em sua reflexão sobre a passagem ao modernismo e modernidade (BERMAN, 1990).

ou ofuscada, especialmente a partir de sua virada crítica e intelectual que possibilitou a criação da psicanálise e a conformação de uma nova área de saber.

As referências à tradição romântica devem ser observadas na obra de Freud através do misticismo panteísta, típico da filosofia da natureza, que vingava em grupos de filósofos, naturalistas, médicos, poetas, de princípios de século XVIII. A tradição romântica, representada pela filosofia da natureza, foi especialmente presente na formação e na juventude de Freud, assim como de muitos jovens vienenses de então. Nesta fase, destaca-se o episódio decisivo que marcou o momento de sua escolha profissional, quando então, com 18 anos ainda incompletos, decidiu entrar para a faculdade de medicina após ouvir o “hino da natureza”, de Goethe. Todavia, ao longo de sua formação, o autor promove uma ruptura fundamental.

Quando Ernest Jones comenta este fato, ele nos informa que, aos 20 anos, por ocasião de sua entrada para o laboratório de filologia de Ernest Brücke, o bastião da medicina positivista que prestara juramento justamente contra o vitalismo da medicina romântica, Freud abandona “de uma forma abrupta” seu vínculo com esta filosofia, assumindo claramente a defesa das ciências naturais, tornando-se assim, segundo os termos do próprio biógrafo, “um materialista radical”, mudança que é aí caracterizada como “intensamente passional”. Mas, nesta mesma época, outra mudança importante também ocorrerá em Freud: ainda sob a direção de Brücke, ele modifica seu nome, retirando a partícula /is/ de Sigismund – pois este fora seu nome de batismo – transformando-se em Sigmund. Em uma época que era comum a conversão de judeus e a consequente mudança de nome devido à expansão do antissemitismo, podemos nos perguntar se haveria alguma relação entre a mudança súbita de posição epistemológica de Freud – sua conversão das ideias da religião romântica aos da religião cientificista professada por Brücke – com o que ocorre, neste mesmo período, na ortografia do

seu nome. Por que teria Freud, neste momento da vida, realizado tal metamorfose? (*Ibidem*, p.32).

O problema que orienta a análise de Sobral de Andrade assemelha-se ao de Shorscke, quando este pensa a força do contraste – o choque – entre o racionalismo iluminista positivista e o romantismo pangermanista (inscrito na plasticidade católica barroca) que se (des)articula na obra de Schnitzler. Ambos os autores buscam compreender como este contraste radical possibilitou a inovação e formação de um pensamento, ao mesmo tempo, crítico do dogmatismo das duas tendências. Entretanto, para que este contraste entre a “religião romântica” e a “religião cientificista” seja compreendido nestes termos, seria preciso fazer uma breve incursão no desenvolvimento do projeto político-filosófico que possibilitou a formação de uma dada tradição romântica alemã e a forma como está se acomodou à cultura católica vienense.

A expressão romantismo, evidentemente, apresenta-se de forma muito ampla. Sobral de Andrade compreende o núcleo da estética romântica alemã no “grupo de Jena”, mais precisamente, os irmãos Friedrich e August Schlegel que formam, junto suas esposas Dorothea e Caroline, Novalis, dentre outros, o grupo que se articula em torno da fundação da revista *O Ateneo* (1797-1800) e que esteve em amplo diálogo com Goethe. Os textos produzidos pela revista, bem como, inúmeras correspondências entre seus autores, expressam o projeto filosófico, político e estético do grupo, que pretendia fusionar poesia, ciência, prosa, crítica, pintura, desenvolvendo uma contundente crítica ao racionalismo iluminista.

Destaca-se a importância da crise religiosa mobilizada pelo *pietismo* no interior do protestantismo – uma espécie de reforma dentro da reforma. O *pietismo* deslocou a experiência de revelação religiosa – antes centrada no

livro e na verdade da sua palavra- para a experiência subjetiva; para a verdade subjetiva que cada um constrói em sua vida. O pietismo não promoveu uma ruptura com o protestantismo, mas se instaurou como corrente filosófica e científica em diferentes universidades e regiões da Alemanha (numa época ainda anterior à Unificação Alemã). Este movimento religioso e filosófico não ortodoxo aproximou-se do *quietismo*, que foi um movimento análogo no interior do catolicismo. Esta aproximação trocou de forma recíproca múltiplas influências, promovendo inclusive a reinserção do culto a imagens no interior do protestantismo – como destaque para as imagens da Virgem Maria. O pietismo recepcionou outras fontes culturais populares ligadas ao animismo e ao vitalismo, desenvolvendo certa tradição ecumênica, fundamental na formação do romantismo e no desenvolvimento do conceito de cultura (*kultur*). Sobral de Andrade aponta de forma clara e direta como o pietismo se desenvolveu na formação estética e filosófica do “grupo de Jena”: a nova e moderna “religião romântica”, defendida pelo grupo, realizou a passagem do “misticismo religioso” para o “misticismo artístico”. Tomando a “arte como religião”, propuseram pela via estética a revelação de verdade subjetiva (sentido)⁵. Nossa pesquisa vem cada vez mais destacando a importância desta influência filosófica para se compreender a literatura de Schnitzler, assim como, o posicionamento do campo político a qual o autor esteve referido.

⁵ Trata-se precisamente da relação entre o paradigma petista (artesão da própria fé) com o paradigma romântico estético (autopoiesis). O estudo do pietismo revela-se bastante interessante, pois ele promove importantes trocas culturais nas regiões de fronteira entre a Alemanha e o Império Austríaco, garantido não apenas a força do pangermanismo, como também do romantismo alemão (CERQUEIRA FILHO, 2005).

Parte II

Seguindo a argumentação sustentada por Mikhail Bakhtin, o estudo da obra de Rabelais revela-se particularmente instigante, pois este configura como mais incompreendido pelas épocas posteriores (o mais desvalorizado e também aquele que mais radicalmente movimenta as imagens do *realismo grotesco*). Para o autor, a cultura cômica popular recepciona uma “antiguidade não-clássica”, herdeira das sátiras, paródias e tragédias antigas. Todavia, podemos pensar a expressão de forma ainda mais ampla: não são poucas vezes em que o autor recorre a uma compreensão sobre longa duração do grotesco, inclusive em um sentido antropológico (e evolutivo) mais profundo – como princípio da heterogeneidade e circularidade das culturas humanas que movimenta a história e a cultura. Estamos atentos, assim, para as relações de força que historicamente reconfiguram a tensão entre as representações do *corpo grotesco* e do *corpo clássico*, tal como sugere Bakhtin, observando os efeitos e correspondências que informam a práxis política. A polaridade destas representações carrega uma nuvem de significações opostas – como sugere o autor no manuseio dos vocábulos *aberto* e *fechado*, por exemplo – pensando estes vocábulos como vetores de concepções de humanidade em conflito entre si.

Por mais presente e atuante que o realismo grotesco e a cultura cômica popular tenham sido no Renascimento, especialmente durante o século XVI – período de considerável abertura e pluralismo – os períodos posteriores caracterizam-se pela crescente incompreensão do seu significado. Esse problema principal configura-se como fio condutor de toda a argumentação de Bakhtin e estará presente na (des)qualificação da obra de Rabelais.

Incompreendido pelo Iluminismo, o realismo grotesco foi relegado ao segundo plano, como “cultura inferior”. Promoveu-se um “equivoco” no entendimento do seu significado e da forma como este era vivenciado e

apreciado no Renascimento. Este “equivoco”, mais do que uma simples incompreensão, esconde no ruído da comunicação histórica disputas políticas mais profundas, que refletem os rumos escolhidos pela modernidade burguesa e pelo racionalismo iluminista, especialmente a partir da concepção de indivíduo e de natureza humana. A imagem de sobrevida do realismo grotesco sob a forma de “destroços”, destacada por Bakhtin, alude precisamente para a violência implicada nesta disputa.

As imagens do realismo grotesco não podem ser compreendidas senão pelo seu caráter ambivalente: imagens que atuam a um só tempo desconstruindo e reconstruindo a práxis da vida social. Os pólos negativos e positivos devem sempre se encontrar um dentro do outro, assim como a vida se encontra dentro da morte. Esta ambivalência constitutiva do realismo grotesco não foi compreendida pelo Iluminismo. Averso à heterogeneidade e à contradição, o “Século das Luzes” promoveu a cegueira com sua sede de iluminar, vendo, assim, apenas o caráter negativo das imagens do realismo grotesco. Informados pela compreensão antropológica clássica e fechada da cultura, ensejada pela representação do indivíduo moderno “civilizado”, o Iluminismo julgou o passado como “barbárie” e promoveu a desqualificação moral das imagens grotescas. Todavia, as imagens do baixo-material referidas ao realismo grotesco e identificadas na linguagem familiar de Rabelais – no seu palavreado específico – devem ser compreendidas em um sentido muito diferente.

No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente topográfico. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (cabeça), e o baixo

pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto, com atos do corpo como coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se, não somente para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo (BAKHTIN, 1987, p.21).

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

Rabelais escrevia de acordo com o calendário das feiras e festas, quando seus textos eram vendidos e encenados livremente. Nas festas populares Rabelais era lido pelo bufão feito rei como um evangelho às avessas. Sua obra não poderia ser apreciada sem a compreensão do significado antropológico das festas de carnaval, da vivência da praça pública e do brado de liberdade e transformação promulgado pelo riso festivo do cômico popular que assume a forma da paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”.⁶ “Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder” (BAKHTIN, *op. cit.*, p.10).

Bakhtin observa como o reconhecimento de alguns autores do Renascimento parte da recuperação e do olhar sobre o passado promovido pelo romantismo. Para tanto, os românticos identificavam no espírito genioso de alguns autores uma totalidade abstrata que seria em si mesma suficiente – “(...) uma ideia própria do romantismo, a dos gênios-mães que parecem ter dado à luz e amamentado a todos os grandes escritores de um determinado povo” (*Ibidem*, p.105). O exagero romântico vem compensar um exagero no sentido oposto; e a distorção do século XIX responde à distorção do século XVIII. A história do apogeu da expressão do realismo grotesco, considerando a sua crescente formalização, confunde-se com a história da sua própria degradação. Quer dizer, não podendo estar dissociada da prática, da vivência e da experiência social, a literatura de Rabelais foi revisitada sem a devida compreensão do significado das festividades populares, do carnaval, da feira itinerante, da intensa produção da vida cultural da época e suas fontes populares. Isso explica, em parte, o motivo da desqualificação da sua

⁶ A expressão retirada do texto de Bakhtin ecoa diacronicamente na obra de Eduardo Galeano (1998). A literatura do realismo fantástico latino-americano recepciona e explora com vigor o sistema de imagens do realismo grotesco.

literatura, como também a dificuldade em ler o seu texto. Rabelais nunca poderia ser compreendido "(...) seguindo qualquer dos caminhos batidos que a criação artística e o pensamento ideológico da Europa burguesa adotaram nos quatro séculos que o separam de nós" (*Ibidem*, p.2.).

A compreensão da *circularidade cultural*, em Bakhtin, ou mesmo do conceito de *polifonia*, compreende os fluxos e as diferentes apropriações entre o *discurso dominante* e o *discurso contra corrente*. As ideias, a cultura e o pensamento não constituem um lugar estático ou fixo. Ao discorrer sobre a oposição entre o *clássico* e o *grotesco* no Renascimento, Bakhtin pensa a ambivalência da composição deste que ao mesmo tempo amplifica a voz do grotesco, mas também ocupa o lugar clássico: o modelo configura-se, assim, como um antimodelo – quer dizer, forjado no seu *eterno inacabamento* – e os fluxos de hegemonia provam do próprio veneno. Foi este efeito criativo e destronador por excelência que mobilizou os corações e mentes aos grandes feitos do humanismo no Renascimento. A rigor, os critérios apriorísticos cedem espaço à experimentação; no lugar da *essência*, temos a *imanência* das relações sociais informando a condição humana; as relações absolutas de causalidade são estilhaçadas diante do impossível, do imprevisto, da fortuna, do contingente. O corpo grotesco, aberto, metamórfico e transformador ganha forma na sua própria deformidade. Por isso, só há sentido na tipificação sugerida pelo autor entre o *clássico* e o *grotesco*, se considerarmos a relação tensionada e contraditória entre ambos os campos

O realismo grotesco ganhou expressão na literatura do Renascimento de forma inseparável da imanência da práxis social, não podendo ser concebido de forma abstrata ou espiritual. Entretanto, isso não impede que este, ganhando espaço nos fluxos de hegemonia, seja manipulado ou apropriado em outros sentidos, em outros contextos, produzindo efeitos e reações diversas não previstas.

Ao perder seus laços vivos com a cultura popular da praça pública, ao tornar-se uma mera tradição literária, o grotesco degenera. Assiste-se a uma certa formalização das imagens grotescas do carnaval, o que permite a diferentes tendências utilizá-las para fins diversos. Essa formalização não foi apenas exterior: a riqueza da forma grotesca e carnavalesca, seu vigor artístico e heurístico, generalizador, subsistem em todos os acontecimentos importantes da época (séculos XVII e XVIII): na *commedia dell'arte* (que conserva sua relação com o carnaval de onde provém), no romance cômico e travestis do século XVII, nos romances filosóficos de Voltaire e Diderot (*Les bijoux indiscrets*, *Jacques Le Fataliste*), nas obras de Swift e várias outras. Nesses casos, apesar das diferenças de caráter e orientação, a forma do grotesco carnavalesco cumpre funções semelhantes; ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e, portanto, permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo (*Ibidem*, p.30).

Durante os séculos XVII e XVIII observa-se um notável estreitamento da concepção de mundo promulgada pelo realismo grotesco. Bakhtin aponta como sucedeu este fenômeno que resultou na degradação das imagens grotescas e da expressão da cultura cômica popular do século XVI. Segundo o autor, os escritores do "Século das Luzes", "(...) com a sua falta de sentido histórico, seu utopismo abstrato e racional, sua concepção mecanicista da matéria, sua tendência à generalização e à tipificação abstratas (...) eram mais incapazes que quaisquer outros de compreender e apreciar corretamente Rabelais". E ainda arremata: "(...) para os escritores das Luzes, ele [Rabelais] era a encarnação perfeita do 'século XVI selvagem e bárbaro'" (*Ibidem*, p.100). Isso repercutiu, por exemplo, na incompreensão

do significado hiperbólico das imagens do grotesco. Os iluministas acreditaram na existência de uma verdade estética mediada pela predominância da visão; apoiados em uma concepção cartesiana e newtoniana do mundo, viam nas representações poéticas a necessidade documental, descritiva e objetiva da realidade. Não podiam, pois, compreender o significado das formas caricaturais e dos exageros narrativos – características da morfologia grotesca que exprimem a parcialidade bruta do olhar e da perspectiva. Por conta da aspiração ao “fato verdadeiro”, viam a obra de Rabelais como um enigma que deveria ser decifrado. Da mesma forma, as imagens relativas ao baixo material – órgãos genitais, sexo, excrementos, gravidez, morte, nascimento –, constitutivas da concepção cosmológica e holística do realismo grotesco, foram vistas como vulgaridade e grosseria; as composições metamórficas reunindo homens e animais, coisas, animais e seres imaginários, foram interpretadas como figuras quiméricas que expressavam “barbárie” e “falsidade”. O Iluminismo julgou o passado como mentira. O olhar iluminista, em meio aos encaminhamentos contrarrevolucionários das transformações burguesas, formado no corpo clássico e na cultura higienista, não poderia compreender o real significado das pilherias com urina e excrementos, tão características das festas de carnaval. A representação do corpo clássico iluminista instruiu-se na busca por elevação, purificação, perfeição e autocontrole – submetendo o corpo (sensível) ao controle da ideia (inteligível).

Poucos autores como Arthur Schnitzler souberam a seu tempo identificar a força do ideal de pureza na passagem à modernidade vienense – e como este ideal foi vetor de diversos escopos político-ideológicos que disputavam entre si. Estamos trabalhando com a hipótese que a literatura de Schnitzler assume uma perspectiva política e filosófica sobre a condição humana comprometida com o estilhaçamento da concepção do corpo clássico iluminista e com a transfiguração do significado antropológico do indivíduo

racional – da ideia mesma de natureza humana que fundamenta a concepção moderna de indivíduo do liberalismo clássico. Cabe observarmos, então, os efeitos de diferença que posicionam a veia crítica de sua literatura.

Parte III

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

A obra de Rabelais deve estar situada na conjuntura reformista que caracteriza o século XVI. Lucien Febvre (2009) intenta nesta direção ao expor as relações do autor com Erasmo. Bakhtin ainda assim questiona como “somente o Erasmo ‘sério’ parece lhe interessar”, deixando de lado o *Elogio*

da loucura, obra que teria justamente mais pontos em comum com Rabelais. Estamos interessados em perceber como o processo hegemônico de secularização, constitutivo da passagem à modernidade, ao invés de promover a efetiva liberação do pensamento, acaba por manifestar-se no sentido oposto: como avanço do campo teológico-político – através de novas formas de fundamentação da violência que reeditam o mesmo padrão de dominação política.⁷

Todavia, continua ressoando a hipótese principal destacada sobre os “destroços do realismo” que ainda reverberam em todo o campo realista dos séculos posteriores ao Renascimento. Uma série de deslizamentos semânticos é identificada por Bakhtin nesta recuperação do grotesco ainda na época pré-romântica⁸. Não seria igualmente possível observar na literatura de Schnitzler a presença destes elementos sem considerar os diferentes usos e variações promovidas pelo Romantismo. Estamos particularmente interessados na possibilidade de pensar a formação da subjetividade como novo espaço político que dá voz ao grotesco. Os deslizamentos semânticos mais relevantes trabalhados por Bakhtin dizem respeito aos motivos do riso, da máscara e da loucura. Estes três motivos são fundamentais na composição da obra de Schnitzler (e não simplesmente do ponto de vista temático). Vale ressaltar de antemão a sugestão assinalada por Bakhtin sobre a importância da obra de E.T.A. Hoffmann e Goethe na composição do grotesco romântico, que já desde Sterne e Diderot

⁷ Preferimos o uso do conceito de laicização à secularização para falar da efetiva liberação do pensamento, como sugere G. Marramao. Para o autor, o conceito de secularização está demasiadamente impregnado pelo campo religioso (MARRAMAIO, 1995). Carlo Ginzburg, em sentido diverso das escolhas acadêmicas dominantes, interpreta o célebre *Leviatã*, de Thomas Hobbes, como inauguração da teologia-política (GINZBURG, 2006).

⁸ A expressão *deslizamento semântico*, tomada de Koselleck, vem sendo empregada como ferramenta analítica para compreender os fluxos de poder e representação que movimentam as diferentes narrativas sobre o passado histórico (KOSELLECK, 2006).

orientam as veredas do campo realista, influenciando de forma decisiva na literatura de Schnitzler.

A recuperação romântica do realismo grotesco aponta para a afirmação do indivíduo burguês em detrimento do corpo coletivo da cultura popular. Ao mesmo tempo, porém, tal empreendimento posicionou-se criticamente à sua época, promovendo efeito político de abertura no plano das disputas ideológicas. Ricardo Sobral de Andrade destaca, por exemplo, a importância da recuperação romântica na construção da *noção de ambivalência*, tão cara ao saber psicanalítico. Nossa suposição é que na conjuntura da Viena na virada para o século XX, a narrativa de Schnitzler, embora inserida na esteira da contradição romântica apontada por Bakhtin, carrega um sentido autocrítico fundamental, promovendo um golpe de largo alcance na concepção tradicional de natureza humana que fundamenta o liberalismo e a ideia de indivíduo moderno, sem, todavia, incorrer nos riscos característicos do romantismo conservador.

Carl Schorske, em *Viena Fin-de-Siècle* (1989), a partir da análise da literatura de Schnitzler e das inovações epistemológicas relacionadas ao campo político e social do autor sugere o desenvolvimento de um novo significado antropológico, em oposição à hegemonia vitoriana de então, através da formação do que ele chamou de *homem psicológico*.⁹ Seria possível, todavia, indagar sobre a longa duração do discurso estético do autor vienense que informa a composição deste “homem psicológico”. Assim, queremos situar sua literatura na apropriação transformada de um sistema

⁹ Nas palavras de Carl Schorske: “A cultura liberal tradicional tinha se concentrado sobre o homem racional, cujo domínio científico sobre a natureza e controle moral sobre si deveriam criar a boa sociedade. No nosso século, o homem racional teve de dar lugar àquela criatura mais rica, mas mais perigosa e inconstante, que é o homem psicológico” (SCHORSKE, 1989, p.26).

de imagens ainda referido ao que resta de vitalidade dos destroços do realismo grotesco e da cultura popular renascentista (via romantismo).

A releitura do corpo grotesco metamórfico através da subjetividade implica um novo espaço de poder, um “novo” lugar onde se realiza a luta política. A *poética de negatividade* radicaliza o conjunto de deslizamentos semânticos sugeridos por Bakhtin em vias de produzir determinado efeito como estratégia de crítica ideológica e resistência política. Em Schnitzler, as imagens hiperbólicas de morte e sofrimento humano realizam uma contundente crítica à “religião científica”, desmontando as representações idealizadas do corpo clássico, fechado, estável, auto controlado e senhor de si mesmo – estilhaçando o ideal de perfeição, pureza e segurança – que informam a racionalidade iluminista e compõe a doxa hegemônica da ciência e do “indivíduo moderno”. Assim, o “degenerativo” em Schnitzler pode ser “regenerador”, distanciando-se relativamente dos limites postos pela contradição e pelo ruído da comunicação histórica que faz o grotesco romântico.

A própria expressão *grotesco de câmara*, sugerida por Bakhtin, sinaliza com a metáfora da câmara a composição de um espaço interno, íntimo e subjetivo, tal qual a câmara escura da fotografia. A câmara escura aparece como metáfora para a modernidade na crítica à *Ideologia Alemã*, realizada por Marx e Engels. O efeito semiótico – o jogo de espelhos e a inversão da imagem – é pensado pelos autores como metáfora para a ideologia. Destaca-se a importância desta alegoria para uma crítica ao idealismo e à “filosofia do céu”, como referem os autores, com ironia, ao idealismo da filosofia alemã (pois ambos realizam também uma ruptura com esta tradição). Não obstante, a metáfora da câmara escura encontrou eco no mito da caverna, de Platão (na esteira do neoplatonismo romântico), na medida em que o conceito de ideologia foi interpretado como “falsidade” ou “ilusão” por muitos

intérpretes. A curiosa proximidade da caverna com a *grotta* não parece ser totalmente casual. Isso porque o *mundo sensível* é interpretado pelo platonismo e pelo corpo clássico dominante como um mundo de erro e falsidade (sombras): como um mundo de barbárie (caverna). Assim, podemos dizer: o realismo grotesco (o “realismo da gruta”?), ou o *grotesco de câmara*, posicionam o *mundo inteligível* de forma inseparável do *mundo sensível*. As imagens do baixo-material na literatura de Rabelais, assim como as imagens de amor e morte no grotesco de câmara de Arthur Schnitzler posicionam as ideias a partir da gruta fundamental – o feminino – que faz todos os seres humanos; o vazio existencial, vazio do ideal absoluto do poder, mediado pela transitoriedade do ser; pela sua vida-morte na relação (erótica) com *o outro*.

Supomos que a presença de variações em torno das imagens do realismo grotesco se manifesta na literatura de Schnitzler através de diferentes maneiras: (a) como motivos formais oriundos da cultura aristocrática barroca, através da simbologia das mascaradas e festas de carnaval da corte, das peças de teatro e música na Ópera da Corte, mas também da cultura católica vivenciada de forma ampla pela sociabilidade vienense; (b) como presença determinante do romantismo alemão e da sensibilidade romântica na apropriação do Renascimento, considerando os respectivos deslizamentos semânticos que atuam nesta apropriação influenciando na formação ou composição da subjetividade; (c) como radicalização estética e política de um liberalismo independente, de corte crítico, identificado numa cultura judaica modernista crítica e cosmopolita.¹⁰

¹⁰ Edward Said buscou com a expressão “judeu não-judeu”, tomada de Isaac Deutscher, situar uma tradição filosófica de dissensão no interior do judaísmo. Embora impactante a expressão ainda sobre posicionamento particular do judaísmo referido ao campo social de Schnitzler (SAID, 2004).

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

Referências

ANDRADE, Ricardo Sobral de (2000). *A face noturna do pensamento Freudiano. Freud e o romantismo Alemão*. Niterói, EdUFF.

BAKHTIN, Mikhail (1987). *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Ed. Hucitec, Editora UnB.

BERMAN, Marshal (1990). *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Editora Schwarcz.

CERQUEIRA FILHO, Gisálio (2005). *Autoritarismo afetivo: a “Prússia” como sentimento*. São Paulo: Editora Escuta.

FEBVRE, Lucien (2009). *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais*. São Paulo: Companhia das Letras.

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

GINZBURG, Carlo (2006). *Medo, reverência e terror: reler Hobbes hoje*. Conferência realizada do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, Niterói.

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

LEGENDRE, Pierre (1974). *O amor do censor: ensaio sobre a ordem dogmática*. Rio de Janeiro: Oculta Editora.

MARRAMAO, Giacomo (1995). *Poder e secularização. As categorias do tempo*. São Paulo: EdUNESP.

NEDER CERQUEIRA, Marcelo (2010). *A modernidade vienense na virada para o século XX: relações de poder e subjetividade na obra de Arthur Schnitzler (1862/1931)*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense, Niterói.

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

SCHNITZLER, Arthur (2004). *Años de juventud: una autobiografía*. Barcelona: Acantillado.

SCHORSKE, Carl (1989). *Viena fin-de-Siècle*. São Paulo: Cia das Letras.
_____. (2000). *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Cia das Letras.