

PARIS, VIENA:

DOIS ESPECTROS DE UMA SOCIEDADE EM CRISE

Leonardo Munk (Doutorando em Teoria Literária)

Resumo

Tendo o livro *Tragédia Moderna* como ponto de partida, e tomando as inquietações de Raymond Williams como minhas, tenciono iniciar, através do confronto com um texto de Arthur Schnitzler, uma discussão sobre a permanência da tragédia na modernidade. Em um capítulo fundamental para a compreensão da obra, “Tragédia e Revolução”, Williams vê a revolução como um fenômeno por si só trágico.

Tendo o livro *Tragédia Moderna* como ponto de partida, e tomando as inquietações de Raymond Williams como minhas, tenciono iniciar, através do confronto com um texto de Arthur Schnitzler, uma discussão sobre a permanência da tragédia na modernidade. Em um capítulo fundamental para a compreensão da obra, “Tragédia e Revolução”, Williams vê a revolução como um fenômeno por si só trágico.

Apresentando o declínio da monarquia francesa setecentista como cenário, *A cacatua verde*, texto dramático de Arthur Schnitzler, é definida por seu autor como “grotesco em um ato”. A questão que pretendo levantar é se tal definição seria capaz de apagar a dimensão trágica que o texto assume, principalmente em seu terço final.

A presente reflexão se insere em um trabalho mais amplo, minha tese de doutoramento, na qual pretendo estudar justamente a possibilidade ou a impossibilidade do trágico na modernidade. Dentre as obras a serem analisadas, encontra-se exatamente *A cacatua verde*. Sem pretensões, o texto aqui desenvolvido deve ser lido como um esboço que, no seu devido tempo, será enriquecido e amadurecido.

|

Pouco lido ou discutido no Brasil, principalmente devido à escassez de traduções de sua obra, Arthur Schnitzler foi um dos mais populares escritores da Viena *fin-de-siècle*. Suas peças de teatro, por exemplo, estiveram entre as mais representadas nos países de língua alemã antes da Primeira Guerra Mundial. Nascida em um rico contexto cultural, onde idéias e experimentações nos mais diferentes campos de atuação da mente humana se distinguiam com extrema relevância, a obra de Schnitzler sintetizou em sua gênese todos as reviravoltas e, para usar um termo freudiano, todos os traumas que viriam a produzir a hoje tão discutida noção de modernidade.

Ao desnudar os desejos e os vícios que atormentavam as mentes e os corpos dos cidadãos vienenses, tanto dos ilustres como os dos não tão ilustres, sua obra, bastante diversificada por sinal – incluindo aí contos, novelas, dramas e romances – caracterizou-se por uma penetrante crítica da vida cotidiana de seus contemporâneos. Consistindo num amplo painel da Viena *fin-de-siècle*, a obra de Schnitzler apresenta ao leitor inúmeras cenas e situações que ilustram com perfeição o por vezes esfuziante, por vezes sombrio cotidiano da celebrada capital do Império Austro-Húngaro.

Claro-escuro que foi tão bem definido por Hermann Broch na famosa expressão “alegre apocalipse”.

Procurando desvendar através da arte o que Freud se propunha a analisar e dissecar via pesquisa científica, a obra de Schnitzler pousou seus olhos nos dois maiores acontecimentos de sua época: em primeiro lugar, a noção ou intuição de que tanto o progresso tecnológico quanto os avanços da ciência não poderiam solucionar todos os problemas sociais ou mentais do homem que então entrava com um míope otimismo no conturbado e complexo século XX. Em segundo lugar, o que agravaria a descrença nos princípios da razão burguesa, a então revolucionária descoberta do inconsciente humano, cujo acontecimento viria a marcar de uma maneira inegável todo o desenvolvimento *a posteriori* do percurso cultural humano.

Ao abordar o sujeito em crise, portanto fraturado, Arthur Schnitzler, como o fez Sigmund Freud pelo viés da medicina, escandalizou a aristocrática e educada sociedade vienense ao literalmente pôr em cena, no teatro, ou no papel, em suas novelas e contos, o sexo, o amor e a morte, temas que, naturalmente, não seriam em tese bem-recebidos pela moral burguesa. Para o público teatral ou leitor de Viena, a arte representaria nada mais nada menos que puro adorno, pura imaginação consoladora destituída de qualquer apelo vital.

Em outras palavras, o objeto artístico permaneceria, assim, em uma outra esfera, diversa do mundo real, que levaria o leitor ou espectador a fruir um prazer estético descompromissado, ou seja, livre das amarras e dissabores do cotidiano. À dimensão privilegiada que o idealismo de um Friedrich Schiller, exemplarmente exposto em sua *Educação estética do homem*, por exemplo, atribuiria à arte, a obra de Arthur Schnitzler apenas opunha os desejos, as carências e as perversões que compõem a vida cotidiana.

2

Em um texto de 1992, *O século de Grete Samsa: sobre a possibilidade ou a impossibilidade do trágico no nosso tempo*, o filósofo tcheco Karel Kosik levanta a hipótese de que a época moderna seria hostil ao trágico, instituindo o grotesco em seu lugar. Necessário é, contudo, frisar que a argumentação de Kosik não se baseia na defesa da tragédia enquanto uma experiência humana íntima e profunda e, por isso mesmo, afastada do contexto social. Atribuir-se-ia, nesse sentido, a

ausência do trágico, não a uma inadequação estética, ou coisa que o valha, mas sim à banalização da existência humana e, por conseguinte, da força criativa. Cito-o:

A questão de sabermos se na época moderna a tragédia ou o trágico são possíveis, por conseguinte, é idêntica à questão de sabermos se a época moderna possui força criativa para, nas suas condições específicas e a partir de seus pressupostos peculiares, engendrar algo como aquilo que os gregos chamavam de polis ou de “koinonia”, quer dizer, uma comunidade de homens ou deuses, da Terra e do Céu, uma criação moderna (e de modo algum uma imitação da antiga polis). (KOSIK, 1995, p.23)

Naturalmente que a tragédia como compreendida pelos antigos - e aqui a referência é sempre a Grécia de Ésquilo, Sófocles e Eurípides - não encontra guarida nas obras produzidas no espaço geográfico e temporal da Europa moderna. Sabendo disso, o estudioso inglês Raymond Williams dedicou a primeira parte de seu livro à elucidação do fenômeno trágico e ao breve levantamento dos diferentes tipos de tragédia surgidos desde a antiguidade até a modernidade. Na segunda parte de sua obra, o autor se debruça sobre o que ele próprio designa de literatura trágica moderna.

Em sua *Tragédia moderna*, obra surgida em 1966, Williams acusa os estudiosos de plantão de circunscreverem a tragédia a um tempo e a uma experiência determinados. Tempo esse que, cauterizado pelo passado, arrefeceria os conflitos, transformando-os em páginas tranqüilas de um livro de história. Experiência essa que, limitando-se à subjetividade do indivíduo, legitimaria a cisão entre tragédia e sociedade. Desta feita, o significado corrente do termo tragédia, segundo a academia, contemplaria apenas a experiência íntima do homem, não incluindo aí os conflitos presentes na sociedade.

Tendo separado sistemas trágicos anteriores das suas sociedades reais, levamos a cabo uma similar separação na nossa própria época, tomando como lógico que a tragédia moderna possa ser discutida sem referência à profunda crise social de guerra e revolução, no meio da qual todos nós temos vivido. Esse tipo de interesse é comumente delegado à política ou, para usar o jargão, à sociologia. Tragédia, dizemos, pertence a uma experiência mais profunda e mais íntima, ao homem e não à sociedade. (WILLIAMS, 2002, p.89)

Dentro dessa perspectiva, a noção de tragédia estaria impregnada de uma clara apatia acadêmica. Apatia essa que poderia, num certo sentido, ser equiparada à banalização criticada por Karel Kosik.

Vivemos numa época pós-heróica. Isso não significa que no século XX não se realizem ações heróicas; significa apenas que tudo que se faz de bom, grande,

corajoso e heróico, tudo que se cria de belo e poético, é arrastado na correnteza da banalização e da desindividualização, perdendo sua originalidade e sua força. (KOSIK, 1995, p.12)

Parte dessa banalização, na proposição de Kosik, ou do desprestígio da tragédia, como assim o entende Williams, resultaria da radical separação entre pensamento social e pensamento trágico. Vendo-se capaz de efetuar mudanças na ordem social e a aspirar à realização de seus desejos, o homem moderno despiu a máscara do sofrimento trágico que parecia lhe sufocar. Desse momento em diante, deu-se o divórcio entre a progressista burguesia liberal e o aristocrático sofrimento trágico. Cito Williams:

Antes, não conseguíamos reconhecer a tragédia como crise social; agora, comumente, não conseguimos reconhecer a crise social como tragédia. A nova ideologia se apropria dos fatos da desordem e cancela o sofrimento no momento em que encontra o nome de um período ou fase. Da noite para o dia podemos transformar tudo em passado, porque acreditamos no futuro. O nosso presente verdadeiro, no qual a desordem é radical, está tão eficazmente escondido como quando era meramente política, porque agora é apenas política. Saltamos, ao que parece, de uma cegueira para a outra, e com a mesma confiança visionária. As novas conexões enrijecem-se e não mais conectam. (WILLIAMS, 2002, p.91)

E ainda:

Rebelião tornou-se revolução, e os mais importantes valores humanos foram associados, não com a ordem herdada, mas com desenvolvimento, progresso e mudança. O contraste entre as idéias usuais de tragédia e revolução pareceu definitivo. A revolução assegurava a possibilidade de o homem alterar a sua condição; a tragédia mostrava a sua impossibilidade e os conseqüentes efeitos espirituais. (WILLIAMS, 2002, p. 96)

Naturalmente que a mudança produzida pela desordem burguesa foi, aos poucos, inflamada pelo desejo de ordem social, de limpeza da sujeira revolucionária. Tal esforço dar-se-ia na imposição de novas leis sociais aptas a “limpar” tanto o dissoluto modo de vida da aristocracia quanto a violência revolucionária. Faz-se necessário observar que nesse momento específico da revolução burguesa, instaura-se uma vertente contra-revolucionária que via todos aqueles que não compartilhassem do ideário burguês como elementos possivelmente perigosos para o estabelecimento da nova ordem, os antes revolucionários recebem então o estatuto de transgressores.

Trata-se aqui da inevitável dialética presente em todo processo revolucionário, sobre a qual o poeta-crítico Octavio Paz, certa feita, comentou no ensaio "Ambigüidade do Romance", presente no volume *Signos em rotação*. Cito-o:

A revolução burguesa proclamou os direitos do homem, mas ao mesmo tempo pisoteou-os em nome da propriedade privada e do livre comércio; declarou sacrossanta a liberdade, mas submeteu-a às combinações do dinheiro; e afirmou a soberania dos povos e a igualdade dos homens, enquanto conquistava o planeta, reduzia à escravidão velhos impérios e estabelecia na Ásia, África e América os horrores do regime colonial. A sorte final dos ideais burgueses não é excepcional. Impérios e Igrejas recrutam seus funcionários e oficiais entre os velhos revolucionários e seus filhos. Assim, o verdadeiro problema não reside na fatal degradação dos princípios, nem em seu confisco, para uso próprio, por uma classe ou um grupo, mas na própria natureza desses princípios. Como pode ser o homem fundamento do mundo se é o ser que é por essência mudança, perpétuo chegar a ser que jamais alcança a si mesmo e que cessa de transformar-se apenas para morrer? Como escapar ou transcender a contradição que leva em seu seio o espírito crítico e, portanto, todos os movimentos revolucionários modernos? Só, talvez, uma revolução que se fundasse no princípio original de toda revolução: a mudança. Só um movimento que se voltasse sobre si mesmo, para fazer a "revolução da revolução", poderia impedir a queda fatal no terror cesáreo ou na mistificação burguesa. Uma revolução assim tornaria impossível a transformação do espírito crítico em ortodoxia eclesiástica, do instante revolucionário em data santificada, do dirigente em César e do herói morto em múmia divinizada. Mas esta revolução se destruiria sem cessar a si mesma e, levada ao seu extremo, seria a negação do próprio princípio que a move. O nihilismo seria seu resultado final. (PAZ, 1976, p.66-67)

Williams, ao contrário de Octavio Paz, não propõe a “revolução da revolução”, mas sim a compreensão da revolução enquanto uma realidade social que nos envolve de maneira imediata. Parafraseando Williams, a genuína tragédia da revolução liberal é a tragédia do fracasso dos princípios iluministas.

É doloroso, e principalmente melancólico, averiguarmos que a violência e os crimes cometidos ao longo do século XX parecem nos acompanhar inevitavelmente rumo ao século que já se delinea com guerra e intolerância. Mais do que nunca, numa época dita pós-moderna, vimos que os princípios basilares da cidadania moderna são mais uma vez postos de lado em nome do poder e da exploração de uns pelos outros.

Os princípios universais de liberdade transformaram-se num estorvo para homens que, beneficiando-se eles mesmos de uma mudança como essa, vêm à sua frente uma procura que se amplia infinitamente, de outras classes e outros povos, e que ameaça submergir e destruir a sua própria identidade recém-adquirida. (WILLIAMS, 2002, p.98)

Ao contrário do que se poderia pensar, sob as auspiciosas luzes do século XVIII, o conhecimento do corpo e da alma humanas, bem como o controle da natureza, não levou à maioria da espécie humana. Muito pelo contrário, o domínio das forças da natureza e o uso

daquelas na construção de uma sociedade cada vez mais imune às intempéries da vida natural, conduziu, não desprezando obviamente os inegáveis avanços para a vida humana, à consagração de uma única espécie de razão, a razão instrumentalizada, a qual se constituiu como um fenômeno intimamente ligado ao princípio da troca, nos termos do qual tudo era reduzido a um equivalente abstrato de tudo, a serviço da troca universal.

3

Desenhando-se paralelamente ao declínio do Império Austro-Húngaro – e tal dado histórico não é aqui prescindível –, o percurso de Arthur Schnitzler não poder ser alijado desse contexto, o que viria a acarretar apenas na compreensão parcial de sua obra literária e dramática. Habitante de um universo onde a arte pela arte atingia um elevado grau de elaboração, o dramaturgo e prosador vienense em momento algum perdeu o contato com a realidade social e econômica do Império, não desprezando, no entanto, a análise profunda da psique de seus pares.

Nesse contexto, a peça *A cacatua verde* de Arthur Schnitzler, bem como outros de seus trabalhos, sejam dramáticos ou narrativos, nos daria a ver elementos que presentes no universo vienense contribuiriam, *strictu sensu*, para a trágica derrocada do Império Austro-Húngaro e, *lato sensu*, para a trágica consciência de fragmentação do homem moderno.

Em *A cacatua verde*, o desejo e o ciúme contracenam com a violência e a história. Seguindo o raciocínio de Raymond Williams, o texto de Arthur Schnitzler, apesar de sua veia satírica, poderia ser lido como um exemplo de tragédia moderna. A peça desafia diante do espectador/leitor o drama pessoal de um indivíduo (ou indivíduos), tendo como cenário a crise de um momento histórico, ou seja, a revolução na França setecentista. Para o autor inglês, a tragédia açambarcaria o sofrido processo do trânsito de uma ordem para outra. Nesse sentido, o processo revolucionário por si só já seria essencialmente trágico.

A ação trágica não é, no seu sentido mais profundo, a confirmação da desordem, mas a compreensão, a experiência e a resolução dessa desordem. Em nossa própria época, esta ação é geral e o seu nome usual é revolução. Temos de ver o mal e o sofrimento na desordem efetiva, que torna necessária a revolução, e na luta desordenada contra essa desordem. (WILLIAMS, 2002, p.117)

Entre as principais cenas que compunham o diversificado cenário da Viena *fin-de-siècle*, estavam, quase sempre dentro de uma relação de causa e consequência, o declínio político e social

do Império Austro-Húngaro, seguindo-se de uma valorização cada vez maior do dandismo e da crescente apatia política fruto do inevitável avanço da intolerância racial, que viria a explodir no implacável ódio às diferenças, encarnado principalmente nas figuras da mulher e do judeu. Nesse sentido, ao transportar para o teatro o cotidiano da sociedade de sua cidade natal, Schnitzler revelou-se um hábil cronista de um momento histórico muito preciso, os conflitos e as turbulências vividas pelos habitantes da capital imperial, que, por sua vez, apenas refletiam os imensos confrontos que se espalhavam pelo vasto território do Império Austro-Húngaro, levando-o rumo ao esfacelamento e, por fim, à destruição.

Arthur Schnitzler define seu texto *A cacatua verde* como grotesco em um ato. Tal definição não pode ser desprezada impunemente, pois é o grotesco, confundindo-se muitas vezes com o absurdo, o grande *leitmotiv* da melhor literatura produzida ao longo do século XX.

É preciso notar, contudo, que o texto de Schnitzler *a priori* não poderia ser classificado de grotesco se tomarmos como parâmetro a definição de Wolfgang Kayser, autor de um estudo clássico sobre o tema. *A cacatua verde*, nesse contexto, é mais satírica do que grotesca. Nada impede, entretanto, o estudioso de Schnitzler de ampliar a discussão acerca do grotesco, haja vista a multiplicidade de temas e implicações abarcados pelo conceito. Menos importante do que a descrição estrutural de uma obra grotesca, revela-se aqui a noção crítica do conceito e sua filiação à ironia romântica pretendida por Friedrich Schlegel.

Tendo como ponto de partida a crítica distanciada provocada pela atmosfera grotesca (ou satírica), o autor vienense serve-se de um tema histórico – a queda da Bastilha – para não apenas expor a falência do Império Habsburgo como, sobretudo, para investigar, servindo-se da ironia, as complexas relações entre a vida e a arte, o público e o privado, a política e a literatura, o ser e o parecer. Como nos ensina o professor Antonio Candido, “a ironia é uma figura baseada exatamente na contradição dos termos.” (CANDIDO, 1985, p.75)

O texto de Schnitzler se passa em Paris, durante a noite do 14 de julho de 1789, em uma taberna muito mal freqüentada, a chamada Cacatua verde, onde os senhores mais destacados da nobreza francesa se regalam com as histórias e o modo de vida da criminalidade francesa. A tal bodega, no entanto – e isso nos faz lembrar algumas experimentações teatrais contemporâneas –, revela-se um espaço cênico, um teatro. Isso nos é revelado logo nos primeiros momentos, através

do diálogo entre Grasset, filósofo e político, seu amigo Lebret e o taverneiro/diretor da trupe Próspero.

Grasset – Te havia dito que Próspero foi meu diretor. Ele e sua gente seguem representando comédias; só que em forma distinta. Meus companheiros e companheiras de outro tempo sentam aqui, ao redor, e fazem como se fossem criminosos. Entende? Contam histórias horríveis, que nunca ocorreram; falam de maldades que nunca cometeram... e o público que aqui vem sente a agradável sensação de estar sentado entre a gente mais perigosa de Paris (...)
(SCHNITZLER, 1921, p.139)

Toda a ação se passa tendo como cenário os gritos ensurdecedores dos habitantes de uma cidade que está prestes a testemunhar a revolução. Os atores e freqüentadores da taverna, no entanto, alheados dos bastidores, vivenciam seus próprios problemas íntimos. Principal exemplo disso é o atormentado ator principal da trupe de Próspero, Henri. Tomado pelos ciúmes, ele pretende abandonar a cidade com sua amada, a também atriz e cortesã célebre Leocádia, para com ela viver no campo. A tensão vivida por estes personagens irá explodir precisamente ao final do texto, quando externamente se ouvirá também ao fundo notícias da queda da Bastilha. A partir desse momento, a tragédia pessoal de uns irá se somar a tragédia coletiva de toda uma cidade.

Gritos (fora) – Liberdade! Liberdade!
Severine – O que se passa?
Marques – Fugamos, fugamos; a plebe se acerca.
Rollin: Como tu queres fugir?
Grasset: Ela caiu! A Bastilha caiu!
Taverneiro: O que dizes! Falas a verdade! (SCHNITZLER, 1921, p.132)

4

Tendo como ponto de apoio teórico o livro *Tragédia moderna*, tentei neste curto texto levantar algumas questões que envolvem meu trabalho com a obra de Arthur Schnitzler, *A cacatua verde*. Devo enfatizar que as reflexões aqui desfiladas ainda se encontram no estágio de hipóteses, daí o tom não conclusivo adotado pela presente texto.

A leitura de *Tragédia moderna* se revelou de grande importância na verificação e legitimação de alguns pontos com os quais pretendo trabalhar de agora em diante. O principal deles reside na clara compreensão de que não podemos nos ater à tradicional avaliação acadêmica no que diz respeito ao estudo da tragédia na modernidade. Nesse sentido, *A cacatua verde* se mostra uma obra extremamente estimulante, pois nela se detectaria a grande complexidade do fenômeno

trágico na modernidade, a saber, a linha tênue que separa o trágico do cômico, ou, em outras palavras, na possibilidade da tragédia resvalar para a paródia e vice-versa. Seria o que talvez poderia ser denominado de ironia trágica?

Referências

- KOSIK, Karel. **O século de Grete Samsa: sobre a possibilidade ou a impossibilidade do trágico no nosso tempo**. Rio de Janeiro: UERJ, 1995.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula**. São Paulo: Ática, 1985.
- SCHNITZLER, Arthur. **Anatol y A la cacatua verde**. Madrid: Colección contemporanea, 1921.