

# A CACATUA VERDE E A CRISE NO ESPELHO

Leonardo Munk (Doutorando em Teoria Literária pela UFRJ)

## RESUMO

Neste, um fanático conservador se apodera da “espada de Deus” com o intuito de impedir a venda de uma representação moderna da Virgem. Nada muito diverso, por exemplo, do ocorrido com Gustav Klimt por ocasião das pinturas para o forro do salão nobre da Universidade de Viena. Ao desvirtuar o tema racionalista proposto pelos acadêmicos, a saber, “O triunfo da luz sobre as trevas”, Klimt deu partida a uma furiosa contenda entre antigos e modernos sobre a função das artes em Viena. Contenda essa que nos dá uma amostra do grau de complexidade que envolvia as discussões sobre a arte moderna na cidade imperial, e que viriam a dar mais munição à crescente intolerância conservadora e antissemítica presente no multicultural universo vienense.

Anos antes da Segunda Guerra Mundial, Thomas Mann finalizaria assim um de seus contos:

No mosaico que bordava a grande loggia [pórtico, em italiano], via as vaidades do mundo, as máscaras dos bailes de artistas, os vasos, os objetos de luxo, os produtos da arte, as estátuas e os bustos de mulheres nuas, o renascimento do paganismo nas pinturas, os poemas de amor luxuosamente editados, as obras de propaganda artística amontoadas, consumindo-se em chamas crepitantes entre os gritos de júbilo de um povo domado por suas palavras aterradoras... Via, diante do muro de nuvens amarelas que se levantava sobre a Rua dos Teatinos e atrás do qual se ouviam longínquos trovões, uma larga espada de fogo, estendendo-se por sobre a cidade alegre numa auréola sulfúrea. (MANN, 1986, p. 74)

Neste, um fanático conservador se apodera da “espada de Deus” com o intuito de impedir a venda de uma representação moderna da Virgem. Nada muito diverso, por exemplo, do ocorrido com Gustav Klimt por ocasião das pinturas para o forro do salão nobre da Universidade de Viena. Ao desvirtuar o tema racionalista proposto pelos acadêmicos, a saber, “O triunfo da luz sobre as trevas”, Klimt deu partida a uma furiosa contenda entre antigos e modernos sobre a função das artes em Viena. Contenda essa que nos dá uma amostra do grau de complexidade que envolvia as discussões sobre a arte moderna na cidade imperial, e que viriam a dar mais munição à crescente intolerância conservadora e antissemita presente no multicultural universo vienense.

De fato, da mesma forma que os não tão longínquos trovões profetizados por Thomas Mann eclodiriam na ascensão do Nazi-Fascismo, as sombras que, como num filme de Murnau ou Lang, espriaram-se pela alegre Viena poderiam ser também detectadas nas obras de Arthur Schnitzler. Dentro desse contexto, à parte a natural expectativa e significação de um outro século que se afigurava, os anos de 1899 e 1900 foram particularmente marcantes. Dentre vários fatos culturais relevantes, a Viena da virada do século viu surgir, por exemplo, a publicação de *Die Traumdeutung* [A interpretação dos sonhos], obra de Sigmund Freud cujo impacto viria a produzir uma grande reviravolta no pensamento ocidental, influenciando não apenas a área da ciência médica como também as chamadas “ciências do espírito” e, sobretudo, o cenário artístico.

E ao mesmo tempo em que Freud dava a conhecer sua obra e Nietzsche desaparecia na mesma Weimar de Goethe, o cenário artístico vienense consagrava Arthur Schnitzler como um dos mais

populares dramaturgos da capital imperial. Citado em muitas obras de referência como uma espécie de alter ego de Sigmund Freud, pois investigava a psique humana tendo a arte como instrumento, Schnitzler, da mesma forma que todo autor de grande envergadura, não era desprovido de certos talentos proféticos. Talentos esses que já se esboçavam no ano de 1899, quando a sociedade vienense presenciava então a estreia de mais uma peça de sua autoria, *A cacatua verde*.

Encenada ao lado de *Paracelsus* e *Die Gefährtin* [A companheira], *Der grüne Kakadu* [A cacatua verde] apresentou cenário e temática aparentemente diversa do que Arthur Schnitzler até então produzira, a saber, a crônica de viés psicológico da sociedade vienense do fin-de-siècle, com suas histórias cheias de amor, adultério e morte. Digo aparentemente, pois a trama de *A Cacatua verde* não tem lugar na Viena fin-de-siècle, mas sim em uma Paris à beira do calor revolucionário. No entanto, apesar da mudança de cena, a Paris de Schnitzler pouco se diferencia de sua habitual Viena.

Tendo ao fundo a Paris da noite do dia 14 de julho de 1789, o texto de Schnitzler se passa em uma taberna chamada Zum grünen Kakadu [À Cacatua verde], onde os senhores mais destacados da nobreza francesa se regalam com as histórias e o modo de vida da criminalidade parisiense. A tal taberna, no entanto, não apresenta real perigo para sua clientela, já que o lugar em questão não se trata de uma verdadeira espelunca, mas sim de um teatro disfarçado de taberna. Aparência e realidade serão termos fundamentais na apreensão do jogo cênico que caracteriza o texto de Schnitzler, já que da mesma forma que a Paris em cena não é a Paris real, a taberna de Próspero, único cenário onde transcorre a ação, também não é uma verdadeira taberna, mas sim um teatro.

Vivendo em um momento histórico no qual a Revolução francesa já havia perdido seu sentido libertário e positivo, Schnitzler se serviu daquela com o intuito de apontar as mazelas do império Austro-Húngaro e ironizar a sociedade vienense da época. Em sua alienação política e busca por prazeres sensoriais, a burguesia vienense em muitos sentidos se aproximava perigosamente do comportamento licencioso da aristocracia francesa. Ansiosos por esquecer os descontentamentos do cotidiano cada vez mais perturbador, a elite de Viena, cujas maiores preocupações residiam na ostentação e na aparência, elementos característicos da aristocracia arruinada, e que seriam prontamente assimilados pela burguesia ascendente, alimentou o desenvolvimento das artes aplicadas e de espetáculo.

Parafraseando Ernest Hemingway, poder-se-ia dizer que a Viena fin-de-siècle era uma festa. Não foi por acaso que o escritor austríaco Hermann Broch a apelidou de “alegre apocalipse”. A Viena de Arthur Schnitzler foi um lugar de muitas ambiguidades: terra do sionismo e embrião do nazismo;

mundo febril que transitava entre a aparência e a realidade; salão de oportunidade para uns e é segundo expressão cunhada pelo polemista Karl Kraus “laboratório do fim do mundo” para outros. Nesses termos, os textos de Schnitzler, sejam dramáticos ou narrativos, nos dariam a ver elementos que presentes no universo vienense contribuiriam, *strictu sensu*, para a derrocada do Império Austro-Húngaro e, *latu sensu*, para a consciência de derrota da utopia liberal burguesa.

Embora economicamente ativa e culturalmente influente, a burguesia de Viena, composta de judeus em sua maioria, teve sua influência política minada em função do avanço de partidos conservadores e antissemitas. Nesse contexto de crescente discriminação, o culto à arte e a negação do conturbado momento político foram algumas das saídas encontradas por muitos dos órfãos do breve liberalismo monárquico do imperador Franz Joseph. Da mesma forma que a entediada e alienada nobreza francesa, os burgueses vienenses também fugiam de seu cotidiano ao frequentarem assiduamente os teatros da moda.

Tendo crescido sob a auspiciosa década de 1860, quando, após a derrota política da burguesia em 1848, finalmente se estabeleceu o governo constitucional, a geração de Arthur Schnitzler conhecia os prazeres de uma classe social privilegiada. Naturalmente que a constatação da perda de prestígio e, sobretudo, de poder, não poderia deixar de conduzir esses indivíduos a uma séria crise de identidade. Como bem ressaltou Carl Schorske em obra clássica sobre o tema, a revolta edípica dessa geração se direcionou não contra os pais, mas sim contra a ausência da autoridade paterna que lhes foi negada pela não participação política.

Essa crise de identidade, aliada a um desejo da burguesia de integração com a aristocracia, cultivou, diferentemente do universo alemão, um solo propício ao desenvolvimento de uma cultura do belo ornamental e da valorização da imaginação. Ao contrário da Alemanha, uma produtora de pensadores por excelência, a Viena *fin-de-siècle* foi, sobretudo, uma fomentadora de artistas que fundaram o século XX. Mesmo aqueles que se dedicaram à produção de conhecimento científico, cujos maiores exemplos seriam Ludwig Wittgenstein e Sigmund Freud, nunca se afastaram do ímpeto imaginativo. Cito um excerto de Carl Schorske:

A cultura austríaca tradicional, ao contrário da alemã, não era moral, filosófica ou científica, mas basicamente estética. Suas maiores realizações estavam nas artes aplicadas e de espetáculo: arquitetura, teatro e música. A burguesia austríaca, radicada na cultura

liberal da razão e do direito, assim se confrontou com uma cultura aristocrática anterior elegante e sensual. (SCHORSKE, 1990, p. 29)

Tendo vivido vários anos em Berlim, Robert Musil escreveu certa feita que a cultura austríaca seria apenas um erro de perspectiva vienense. Outros vienenses, por sua vez, liderados por Hugo von Hofmannsthal, apostavam na construção de uma identidade cultural específica de Viena e da Áustria. Tal polémica nos dá uma pista da complexidade que envolvia o debate sobre a subserviência à cultura alemã: “Pode-se afirmar que, quase sem exceção, os intelectuais e artistas vienenses da época de 1900 se depararam com o problema de sua identidade nacional no seio da cultura alemã” (LE RIDER, 1993, p. 29).

A década de 1890, que se iniciou com a vitória do conservador Karl Lueger para a prefeitura de Viena, chamou a atenção para o fato de que o liberalismo do Império Austro-Húngaro rumava para um fim prematuro. Fim esse que, segundo exemplo dado por Schorske, poderia ser ilustrado pela obra *A valsa*, de autoria de Maurice Ravel. Caracterizada pelo próprio compositor como “apoteose da valsa vienense, à qual se misturava a impressão de um redemoinho fantástico e fatal” (TÁVOLA, 1987, p. 92), *A valsa* de Ravel abandonou o desenho melódico acessível e harmônico das valsas vienenses em nome de modernos espasmos cacofônicos. A transformação social intuída pela música de Ravel não passou despercebida ao jornal vienense *Neue Freie Presse*, que, no Carnaval de 1897, anotou: “[...] Ao invés da valsa alegre, só se ouvem os berros de uma turba excitada e ruidosa, e os gritos dos policiais tentando dispersar os adversários (políticos)” (SCHORSKE, 1990, p. 28).

Foi o início do fim. Auspicioso, no caso da França de 1789; imprevisível e pessimista, no caso da Áustria do fim de século. Em ambos os casos, no entanto, a proximidade do crepúsculo foi ocultada pelo esteticismo. Exemplar, nesse sentido, é a conversa sobre a Bastilha mantida pelos nobres de *A cacatua verde*:

François (levantando-se): O que vejo! A Marquesa! Permita-me que lhe beije a mão.

Boa noite, Marquês! Saudações, Rollin! Marquesa, atreveu-se a vir a este lugar!

Séverine: Me contaram muitas coisas a respeito. E, além disso, nós hoje nos lançamos à aventura, não é mesmo, Rollin?

Marquês: Sim, imagine Visconde. De onde crê que viemos? Da Bastilha.

François: Fazem ali o espetáculo de sempre?

Séverine: O mesmo. Parece como se quisessem assaltá-la. (SCHNITZLER, 2002, p. 138)<sup>i</sup>

Indiferentes à ameaça que os cerca, esses nobres veem o mundo como um grande espetáculo, onde as fronteiras entre realidade e ilusão são suspensas. Não é por acaso que o cenário e centro da peça seja um teatro que pretende anular as distinções entre palco e mundo real, máscara e indivíduo. Trata-se, afinal, do antigo estratagema do teatro dentro do teatro. Estratégia que, no entanto, não foi inaugurada pela modernidade pós-revolucionária, pois já a encontramos, por exemplo, em William Shakespeare. A estratégia do misturar-se à cena, pondo por terra, com isso, as barreiras entre o verdadeiro e o falso, a essência e a aparência, norteia o fio condutor de *A cacatua verde*. A interação entre o público e o espetáculo, efeito buscado à exaustão por muitos espetáculos contemporâneos, traz à cena a sempre relevante e atual discussão sobre arte e realidade. Tal dialética é uma presença recorrente no universo da arte em geral.

A estranheza da taberna de Próspero nos é revelada logo nos primeiros momentos da peça, quando Grasset revela a seu companheiro Lebrét, o alfaiate, que sua carreira política se iniciou exatamente como ator da trupe de Próspero.

Grasset – Eu já te disse que Prospère foi meu diretor. Ele e sua gente seguem representando comédias; só que de uma forma distinta da de antes. Meus companheiros e companheiros de outro tempo se sentam aqui, ao redor, e fazem como se fossem criminosos. Você entende? Contam histórias chocantes que nunca viveram – falam de crimes que nunca cometeram... e o público que vem aqui sente o agradável comichão de estar sentado entre a ralé mais perigosa de Paris: vigaristas, ladrões, assassinos e...

Lebrét: Que tipo de público?

Taberneiro: A gente mais elegante de Paris. (SCHNITZLER, 2002, p. 116)<sup>ii</sup>

Como o próprio Camille Demoulins, ator antes da vaga revolucionária, como afirma Marvin Carlson em *Le théâtre de la Révolution Française* (RIBEIRO, 1992, p. 309), Grasset, saltando da arte para a realidade, também faz a transição do palco para a tribuna. Grasset é, aliás, a personagem que melhor representa em *A cacatua verde* o problema da teatralização do político. Com o ato instaurador das engrenagens revolucionárias, a conclamação das massas passou a representar um papel fundamental

[51] GARRAFA. vol. 3, n. 7, setembro-dezembro 2005.2 p. 46-55. ISSN 18092586.

na ação política. É o que se depreende, da passagem na qual Grasset se vangloria do poder de sua oratória.

Grasset – [...] E agora todos se dirigem à Bastilha. E posso te dizer que eles atenderam meu chamado. Eu te juro que a teremos tomado antes da noite.

Taberneiro – Certamente, se os muros desabarem com vossos discursos...

Grasset – Como... discursos! Você está surdo? Agora se fará fogo. Nossos valentes soldados estão lá. Como nós, eles têm a mesma ira infernal contra a maldita prisão. Sabem que por detrás destes muros estão prisioneiros seus irmãos e seus pais... Mas não fariam fogo se nós não houvésemos falado. Meu querido Próspero, grande é o poder dos espíritos [...]. (SCHNITZLER, 2002, p. 114)<sup>iii</sup>

O discurso revolucionário incorporado por Grasset não escapa, contudo, ao olhar dessacralizador da ironia. Ao contrário do Próspero de Shakespeare, o Próspero de Schnitzler, embora também encenador de um mundo irreal, é o realista que lança um olhar desesperançado e jocoso sobre a revolução e seus métodos:

Taberneiro – tanto como você, querido, eu amo a liberdade; mas meu ofício está acima tudo.

Grasset – Agora só há um ofício para os cidadãos de Paris: libertar seus irmãos.

Taberneiro – Sim, para os que não têm outra coisa a fazer. (SCHNITZLER, 2002, p. 115)<sup>iv</sup>

*A cacatua verde* se mostra relevante exatamente pelo olhar irônico com que anuncia o fracasso anunciado do processo revolucionário. Após o fim das ilusões revolucionárias de 1848 não havia mais lugar para a utopia de um mundo melhor. Em um cenário posto em xeque pela ironia, pouco espaço há, por exemplo, para o cultivo de uma arte trágica. Disso tratou Octavio Paz em um texto muito pertinente:

A ironia e o humor são a grande invenção do espírito moderno. São o equivalente do conflito trágico e por isso nossas grandes novelas resistem à proximidade do teatro

grego. A fusão da ironia é uma síntese provisória, que impede todo desenlace efetivo. O conflito romanesco não pode dar nascimento a uma arte trágica. (PAZ, 1976, p. 71)

Apesar de abordar o romance, Paz, no entanto, não excluiu o teatro de seu diagnóstico. Para ele, tanto o teatro quanto o romance moderno estariam cantando não o nascimento, mas sim o funeral do mundo que os concebeu. Trata-se de um mundo que, embora ria de si mesmo, vê-se frente a frente com a decadência e a morte. Nesse contexto de incerteza e crise, considerado enquanto contraponto natural ao sublime, o cômico, entendido “enquanto descarga artística da náusea do absurdo” (NIETZSCHE, 1999, p. 56), nas palavras de Nietzsche, desempenharia, desta feita, um papel de inegável importância na reflexão estética sobre a modernidade.

Da mesma forma que a queda da Bastilha representou o início do fim para a ociosa nobreza francesa, a decadência do liberalismo austríaco abriu caminho para o ódio contra a ilustrada burguesia judaica vienense, à qual pertenciam Arthur Schnitzler e seus pares. Solapado pela realidade que escapa à farsa, o riso dá lugar ao medo, o chiste dá lugar à gravidade. Em *A cactua verde*, Henri, o melhor ator da trupe de Próspero, é o arauto e futuro herói dos novos tempos. É ele que, cansado do sensualismo e da hipocrisia da nobreza, profetiza a destruição do mundo daquela:

Henri: E eu te asseguro que a despedida será dolorosa a eles, e não a mim. Para hoje, para minha última representação, preparei algo que fará tremer a todos... Terão o pressentimento do fim de seu mundo, pois o fim de seu mundo está perto. (SCHNITZLER, 2002, p. 127)<sup>v</sup>



## REFERÊNCIA

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

MANN, Thomas. Gladius Dei. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; RÓNAI, Paulo. **Mar de histórias**. 8º vol. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RIBEIRO, Renato Janine. O entusiasmo, o teatro e a revolução. In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCHNITZLER, Arthur. **Anatol, Anatols Grössenwahn, Der grüne Kakadu**. Stuttgart: Reclam, 2002.

SCHORSKE, Carl. **Viena fin-de-siècle, política e cultura**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Unicamp; Companhia das Letras, 1990.

TÁVOLA, Artur da. **Maurice Ravel, um feiticeiro sem Deus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

---

<sup>i</sup> No original: “François (steht auf): Was seh ich! Die Marquise! Erlauben Sie, dass ich Ihnen die Hand küsse. Guten Abend, Marquis! Grüß Gott, Rollin! Marquise, Sie wagen sich in dieses Lokal!  
Séverine: Man hat mir soviel davon erzählt. Und außerdem sind wir heute schon in Abenteuern drin – nicht wahr, Rollin?  
Marquis: Ja, denken Sie, Vicomte - was glauben Sie, woher wir kommen? – Von der Bastille.  
François: Machen sie dort noch immer so einen Spektakel?  
Séverine: Ja freilich! – Es sieht aus, wie wenn sie sie einrennen wollten.”

<sup>ii</sup> No original: “Grasset: Ich sagte dir ja, dass Prospère mein Direktor war. Und er spielt mit seinen Leuten noch immer Komödie; nur in einer anderen Art als früher. Meine einstigen Kollegen und Kolleginnen sitzen hier herum und tun, als haarsträubende Geschichten, die sie nicht erlebt – sprechen von Untaten, die sie nie begangen haben... und das Publikum, das hierher kommt, hat den angenehmen Kitzel, unter dem gefährlichsten Gesindel von Paris zu sitzen – unter Gaunern, Einbrechern, Mördern – und –  
Lebrét: Was für ein Publikum?  
Wirt: Die elegantesten Leute von Paris.”

<sup>iii</sup> No original: “Grasset: Und nun ziehen sie alle hin zur Bastille... und ich darf sagen: sie sind meinem Ruf gefolgt. Ich schwöre dir, vor abends haben wir sie.  
Wirt: Ja, freilich, wenn die Mauern von euern Reden zusammenstürzten!  
Grasset: Wieso... Reden! – Bist du taub?... Jetzt wird geschossen. Unsere braven Soldaten sind dabei. Sie haben dieselbe höllische Wut auf das verfluchte Gefängnis wie wir. Sie wissen, daß hinter diesen Mauern ihre Brüder und Väter

---

gefangensitzen... Aber sie würden nicht schießen, wenn wir nicht geredet hätten. Mein lieber Prospère, die Macht der Geister ist groß.”

<sup>iv</sup> No original: “Wirt: Mein lieber, ich liebe die Freiheit wie du – aber vor allem hab ich meinen Beruf.

Grasset: Jetzt gibt es für die Bürger von Paris nur einen Beruf: Ihre Brüder befreien.

Wirt: Ja für die, die nichts anderes zu tun haben!”

<sup>v</sup> No original: “Henri: Und ich verspreche dir, der Abschied wird ihnen schwer werden – ihnen, nicht mir. Für heute – für mein letztes Auftreten hab ich mir was zurechtgelegt, dass es sie alle schaudern wird... eine Ahnung von dem Ende ihrer Welt wird sie anwehen... denn das Ende ihrer Welt ist nahe.”