

Apocalipse alegre: retratos do *fin de siècle* vienense em Klimt e Schnitzler

- Delimitação do problema

O trabalho tem como objetivo apresentar a análise de duas obras, uma literária e um afresco: a novela *Leutnant Gustl* (1900), de Arthur Schnitzler e *Medizin* (1901), de Gustav Klimt. Por meio dessas análises pretende-se mostrar os elementos que apontam para a atmosfera cultural no fim do século XIX em Viena. Mais do que retratos da época, as obras são significativas por não reproduzirem o padrão aceito pela sociedade de então: precocemente, elas esboçam características que no século XX seriam apropriadas e aprofundadas pelas vanguardas artísticas e por escritores modernos, tais como James Joyce, Marcel Proust e Virginia Woolf.

- Metodologia

A metodologia adotada será a o estudo dessas duas obras separadamente, tomando-as como ponto de partida. Para iluminá-las serão feitas análises formais, temáticas e do contexto social de sua produção. A tentativa é de “ensinas as formas petrificadas a dançar cantando para elas sua própria música” (CLARK, 2004, p.32).

Não será adotada uma abordagem intermedial, com o intuito de encontrar traços materiais que sejam equivalentes na obra literária e na pintura. Da mesma forma não serão estipulados critérios fixos para essas possíveis equivalências.

No que concerne à novela de Schnitzler, ela será considerada em sua condição histórico-social, à semelhança do método adotado por Erich Auerbach em *Mimesis: a representação da literatura ocidental*, obra que será tomada como um dos eixos orientadores da análise.

Embora o filólogo alemão não teorize sobre o método, o *modus operandi* de suas análises remete a uma relação direta entre a condição social em que é produzida e suas consequências formais na obra. A crítica literária Käte Hamburger descreve a atividade de Auerbach como “um método sociológico, que parte não dos pressupostos sociológicos das obras literárias, mas sim destas obras mesmas” e cuja novidade consiste em tratar “o *desenvolvimento estilístico* da literatura europeia” como “uma categoria especificamente *sociológica*, a realidade da vida social humana”¹

Auerbach não entende o que faz como pertencente à sociologia, porém o espírito de sua investigação é fortemente impregnado por essa disciplina. Em particular para *Leutnant Gustl* as análises de Auerbach se mostraram bastante profícuas, pois como o

¹Hamburger apud WAIZBORT, 2004.

autor ressalta “toda a obra de arte é determinada essencialmente por três fatores: pela época de sua origem, pelo local e pela peculiaridade de seu criador” e essa regra valeria em menor grau para a epopeia e para a tragédia do que para a novela já que nessa última “o sujeito é sempre a sociedade, e com isso o objeto é por excelência aquela forma de mundanidade que denominamos cultura (...), a novela (...) é sempre um pedaço da história” (AUERBACH, 1921, p.1).

O esforço aqui será de nem atribuir todo o peso à subjetividade do artista e tampouco tratar a obra literária como um documento histórico, mas manter o movimento de “captar essa tensão de forças que se configura entre uma subjetividade e a objetividade do mundo na qual ela existe e que em alguma medida também a modela.”²

No entanto, Auerbach reforça que o percurso não se dá apenas de fora para dentro, ou seja, do contexto histórico para a obra, mas também pelo caminho oposto. O autor conta que os artistas a quem toma como exemplo nos últimos capítulos de *Mimesis*, Marcel Proust e Virginia Woolf (no ensaio “Meia marrom”), inspiraram os princípios formais com os quais o livro foi construído. Com base nas obras *Ao farol*, de Woolf e *Em busca do tempo perdido*, de Proust, Auerbach tirou a ideia de que um trecho tomado ao acaso, assim como um acontecimento acidental em uma vida qualquer (o que ocorre nas duas obras), pudesse revelar um sentido mais profundo de um todo.³

Assim, o caminho tomado pelo filólogo alemão, de procurar entender a obra inserida em seu contexto social, sem perder de vista a transfiguração artística engendrada pela mesma, serve como eixo para um estudo que não queira fazer da arte mero documento histórico, nem achar que a produção de objetos artísticos é autônoma, independente de seu contexto.

Ao executar uma obra de arte, o artista retrata não só elementos da realidade, mas também do imaginário coletivo da sociedade onde vive os quais, por meio de sua técnica, serão transfigurados para informar a matéria. “Ele cria assim objetos para permitir à sociedade tomar consciência dela mesma e comunicar a outras suas hipóteses”.⁴

Do mesmo modo que a literatura, a pintura também transfiguração as questões de uma sociedade existente em determinado período. Quando consideramos a Viena do final do século XIX, e especificamente o afresco *Medizin*, a pergunta que guia o trabalho será: “Que aparência assumem os valores e os estímulos da chamada

² WAIZBORT, 2004.

³ GUINZBURG, 2005, p.113-114.

⁴ FRANCASTEL, 1993, p.16.

‘modernidade’ quando submetido a duas dimensões?” (CLARK, 2004, p.21).

A pintura, bem como a literatura, será tratada como meio de investigação, um modo de descobrir valores, ou ainda, como lembra Clark (2004, p.21), “que tipo de jogo entre plano e profundidade, que tipo de pressão sobre os limites do quadro, que espécie de insistência, de elipse, de peripécia, de contenção?”.

- Justificativa

A percepção sobre a motivação para a escolha desses objetos veio apenas posteriormente, na ocasião da leitura do livro *A pintura da vida moderna*, de T.J. Clark, com a seguinte declaração dada pelo autor no prefácio à edição revista. Ao abordar os motivos da concepção do livro, ele diz que, na realidade, “(...) eu estava – estou – interessado em compreender o alcance da força da ‘modernidade’ sobre mim e sobre as outras pessoas. (...) eu queria alcançar uma percepção da modernidade com o objetivo de extrair dela a vida; a *petite bourgeoisie* era meu assunto porque eu era um de seus membros” (CLARK, 2004, p.27)

A escolha das duas obras foram feitas, à princípio, por partilharem um fato que à primeira vista não parece relevante: as duas, no evento de sua apresentação para o público, causaram a revolta de críticos e políticos. E embora os motivos alegados sejam diferentes, este trabalho parte do pressuposto que, no cerne, a causa da indignação era a mesma: a afronta, direta ou indireta, às classes dominantes da época (por conta do tema) e o desvirtuamento dos padrões tidos como aceitáveis pelo cânone de então (no que se refere à forma). O esmiuçamento e a compreensão do contexto da produção e das obras em si, assim, deve fornecer um panorama do cenário cultural e social da capital do Império Austro-Húngaro no final do século XIX.

Com a quebra do cânone e a fuga aos padrões do Belo vigentes na época, este trabalho pretende mostrar que *Medizin* e *Leutnant Gustl*, respectivamente do modo que lhes concernem seus diferentes suportes com as características que lhes são intrínsecas, esboçam traços, ainda insipientes, do que será praticado de modo mais intenso pelas vanguardas do século XX.

O intuito, porém, não é mostrar que essas obras inovaram de todo e são revolucionárias. Pelo contrário, podem ser consideradas obras de transição, por, de certa maneira, manterem em grande parte o que já era tido como a tradição da pintura e da literatura, mas, por outro, por apresentar indícios de uma modernidade.

Klimt e Schnitzler como precursores do moderno

O mais renomado trabalho de Gustav Klimt, pintor austríaco, vienense, que viveu entre o final do século XIX e início do século XX (1862–1918) é o quadro *O Beijo*, concebido entre 1907 e 1908. Essa obra, no entanto, é resultado de uma mudança anterior na concepção artística do pintor, mais precisamente na virada do século. Impulsionado por fatores externos, Klimt transfigurou a sua arte, até então rigorosamente acadêmica, e engendrou uma nova percepção de mundo em seus quadros.

Já o escritor Arthur Schnitzler nos chega, além de por suas próprias obras, pela adaptação cinematográfica feita por Stanley Kubrick, *De olhos bem fechados* (1999), baseada na obra *Traumnovelle* (1926), traduzida para o português como *Breve romance do sonho*. Com efeito, o sombrio retrato da Nova Iorque de Kubrick apenas transportou à contemporaneidade o mesmo desconforto sentido pelos habitantes das capitais europeias nas últimas décadas do século XIX. Mal-estar decorrente, sobretudo, da noção de que o organizado e racional mundo burguês das trocas e do progresso, apesar dos inúmeros e inegáveis avanços científicos e tecnológicos que caracterizam a contraditória *Belle Époque* europeia, dirigia-se rumo a um tempo de decadência, destruição e barbárie.⁵

Do mesmo modo que Klimt, *Traumnovelle* foi concebida em um período posterior a uma inovação formal. Schnitzler era contemporâneo de Klimt e os questionamentos levantados pela atmosfera intelectual, social e política da cidade igualmente influenciaram sua obra.

As inovações nas obras de Klimt e de Schnitzler se deram justamente na virada entre o século XIX e XX, período chamado de *fin-de-siècle*. Klimt apresenta o seu quadro *Medizin* pela primeira vez em 1901, em uma mostra da Secessão, movimento artístico criado por ele próprio e que tinha como objetivo retratar o homem moderno, sujeito do seu tempo. Quase simultaneamente, a primeira publicação de *Leutnant Gustl* se dá no Natal de 1900, no periódico *Neue Freie Presse*.

Segundo Francastel (1993), quando o homem produz obras de arte, seu intuito não é dar a esses objetos uma realidade em si e permanente, mas sim colocar em evidência princípios de uma conduta própria ao indivíduo, circunscrita em um certo momento de sua história.⁶

Desse modo, a novela *Leutnant Gustl* e o quadro *Medizin* serão observados

⁵ MUNK, 2008, p.12.

⁶ “Não se trata de reconstruir objetos dotados de uma realidade em si e permanente, mas pôr em evidência os princípios de uma conduta própria ao homem, no quadro e nos limites de seus poderes e de seus conhecimentos, num certo momento de sua história e num determinado círculo de civilização.” (FRANCASTEL, 1993, p.17)

levando em conta os *aspectos em que se aproximam*, isto é, a expressão do espírito peculiar da Viena na virada do século XIX para o XX e a subversão de elementos formais e temáticos.

Embora respeitando as particularidades de cada forma de expressão artística, a pintura e a literatura, observa-se que as inovações formais e temáticas produzidas pelos dois vienenses possuem similaridades.

Nas duas obras é perceptível que os artistas buscaram novas formas de adequação aos questionamentos que surgiam. Com as novas teorias de Freud, que também publicava o *Traumdeutung* em 1900, as representações do homem racional perdiam espaço para a do homem psicológico, com as recentes descobertas sobre o inconsciente humano feitas pelo médico vienense. Aliadas a uma atmosfera efervescente e a descoberta de novas formas do tratamento da matéria, as inovações de Klimt e Schnitzler são significativas por duas razões: primeiramente, pela quebra do cânone até então estabelecido pelos limites do socialmente aceitável; depois, pela quebra da representação realista. O rompimento com o compromisso da representação figurativa desembocará, no início do século XX, na adoção de novos paradigmas pelas vanguardas artísticas e literárias.

Klimt: trajetória

Gustav Klimt provinha de família de origem humilde, porém já ligada às artes: seu pai era ourives e incentivou Gustav e seus seis irmãos a seguirem no mesmo ramo. Em 1876, Klimt obteve uma bolsa na Escola de Artes e Ofícios. Seu trabalho era bastante apreciado pelos docentes, o que lhe rendeu indicações para executar trabalhos externos. Klimt se formou no exato momento em que o grande programa de construção da Ringstrasse, o antigo cinturão de terra que separava o centro do subúrbio vienense, estava sendo usado pelos liberais para a construção de novos edifícios que consolidassem materialmente sua gestão. Recém-chegados ao poder, os liberais tomavam a construção da larga avenida arterial como um símbolo do poder liberal em detrimento da aristocracia, antes detentora do poder.

Em 1886, Klimt, seu irmão Ernst e o companheiro Franz Matsch, receberam uma encomenda do governo austríaco para decorar o forro da escadaria do Burgtheater, que terminaram em 1888. Com essa encomenda, o artista começou a sua carreira como pintor de murais e painéis em edifícios públicos para a Ringstrasse, o que implicava que suas obras deveriam atender a uma série de requisitos impostos por seus clientes, no caso, os governantes da cidade de Viena.

Arte e política: amálgama em Viena

Viena, a capital do Império Austro-Húngaro passava por um período no qual as mudanças políticas estavam fortemente sedimentadas sobre o fomento às artes, principalmente a pintura. Os liberais lançavam mão de obras de arte concebidas especialmente para a nova “era” que estavam inaugurando, como forte instrumental de propaganda política.

Depois de uma heroica luta contra a aristocracia e o absolutismo barroco, os liberais moderados chegaram ao poder em 1849 e estabeleceram um regime constitucional na década de 1860. Curiosamente, eles não conseguiram se colocar sobre as hegemonias que os antecederam e tiveram de dividir o poder com a aristocracia e a burocracia imperial. Em 1900 os liberais foram derrotados no parlamento e nunca mais se recuperaram.

No período em que os liberais ainda lutavam para se manter no poder, empreenderam uma remodelagem da cidade à sua própria imagem ⁷ e com uma velocidade tão acelerada que quando, no final do século perderam a hegemonia, a mudança já estava quase finalizada: Viena estava transformada e o centro dessa reconstrução urbana foi a Ringstrasse. A reforma da via pública não privilegiou igrejas, palácios ou órgãos militares, mas sim centros do governo constitucional e da alta cultura. Eles seriam representados, cada um, em seu respectivo edifício: o poder parlamentar (no parlamento), a autonomia municipal (na prefeitura), o ensino superior (na universidade) e a arte dramática (no Burgtheater). Cada edifício foi construído seguindo o estilo histórico considerado adequado à sua função, como que para “evocar suas origens como uma comuna medieval livre, agora renascida depois de uma longa noite de domínio absolutista”.⁸ A prefeitura foi construída em estilo gótico maciço e o teatro em barroco inicial. A universidade, símbolo inequívoco do governo liberal, era renascentista. Marcada por uma orientação totalmente historicizada, a construção da Ringstrasse, embora fosse uma iniciativa dos liberais, mostrou-se uma assimilação dos valores aristocráticos.

A essa posição pendular vivida pela capital austríaca, oscilando entre dois pólos, a sensibilidade aos estados psíquicos e, simultaneamente, a cultura moral-científica, soma-se que, na medida em que a derrota dos liberais foi se mostrando gradualmente evidente, o espírito de impotência adquiriu um lugar central.

Klimt: ruptura

Com sua arte, Klimt servia como um importante pactuário da propaganda político-artística dos liberais. Ele não apenas executava serviços para a reforma da

⁷ SCHORSKE, 1988, p.43.

⁸ Ibid., p.55.

Ringstrasse, como tinha uma crença profunda no ideal disseminado pela classe que exercia o poder na cidade de Viena.

Na grande escadaria interna do Burgtheater, Klimt ganhou fama ao decorar o forro com quadros que retratavam a história do teatro. O teatro era “um lugar de encontro para a velha elite aristocrática e a nova elite burguesa, cujas diferenças de casta e política poderiam ser, se não eliminadas, ao menos atenuadas por uma cultura esteticamente dividida” (SCHORSKE, 1988, p.56).

O sentimento de identificação pessoal com a cultura a que servia como pintor era tão evidente que ele pintou a si próprio, junto com Matsch e o irmão, como membro da platéia do teatro elisabetano que retratou nas escadarias do teatro.

Até então, Klimt era um pintor estritamente acadêmico, restrito ao âmbito das pinturas históricas, reverenciando o trabalho de artistas extremamente conservadores, como Hans Makart. À decoração do forro do Burgtheater, seguiram-se trabalhos para a Ópera e para o Museu de História da Arte, todos seguindo a mesma linha de concepção, laudatória aos valores liberais e seu alcance em todas as esferas da sociedade. Porém, ao mesmo tempo em que Klimt ganhava fama pelos valores liberais que disseminava em suas obras, o enfraquecimento desses ideais no cenário político era claro.

Os primeiros trabalhos de Klimt, embora fossem tecnicamente magistrais, eram desprovidos de criatividade ou de um estilo próprio, mas expressavam uma entusiasmada concordância com o ideal burguês. E foi considerando esses primeiros trabalhos que a comissão do Ministério da Cultura atribuiu a Klimt a tarefa de execução dos painéis da Universidade.

Em 1894, Klimt recebeu o encargo de representar “o triunfo da luz sobre a treva”, tema imposto pelos docentes, em três afrescos para o salão nobre da nova universidade: *Philosophie* [Filosofia], *Medizin* [Medicina] e *Jurisprudenz* [Jurisprudência].

Foi nessa década que a representação da realidade tornou-se problemática para o pintor: colocando em xeque a concepção substancialista, na procura por respostas ele oscilava entre o físico e o metafísico. E essa reorientação artística será expressa justamente nos painéis da Universidade.

As pinturas da Universidade: estopim

A encomenda dos painéis para a Universidade de Viena coincidiu com o início da reavaliação de sua concepção artística da realidade.

Nas representações constantemente mutáveis do espaço e

substância de Klimt – da solidez naturalista, passando pela fluidez impressionista, ao estático abstrato e geométrico – podemos ver um tateamento em busca de orientação num mundo sem coordenadas seguras (SCHORSKE, 1988, p.219).

No início da década de 1890 surge, na principal associação de artistas vienenses (*Künstlergenossenschaft*) o grupo *Die Jungen*, que almejava romper com as restrições acadêmicas, favorecendo uma atitude mais experimental em relação à pintura. Klimt, embora tivesse toda a sua trajetória artística intimamente ligada à arte histórica e acadêmica, assumiu a liderança do grupo. Em 1897, Klimt leva os *Die Jungen* para fora da associação e cria um grupo independente, a Secessão.

A ideologia da Secessão foi criada por pintores, literatos e pessoas ligadas à política liberal de esquerda. O objetivo da Secessão era falar sobre o homem moderno, contra a concepção historicista da arte, da qual Klimt era até então um seguidor. A motivação para que esses jovens saíssem da via formal dos meios artísticos e juntos fundassem um grupo a parte, era também a insatisfação com a política de exibição dos museus. A saída dos *Die Jungen* da mais reconhecida associação artística da Áustria representa a aspiração de levar ao público uma nova percepção de arte, não vinculada ao gosto oficial. Foi nessa conjuntura de profundo engajamento com a Secessão e de busca pessoal que Klimt executou os painéis para a Universidade.

Em 1900, ele expõe a primeira versão do primeiro dos painéis, *Philosophie* que em nada expressava a vitória da luz sobre as trevas.



Os docentes esperavam uma pintura ao estilo do pintor renascentista Rafael, em *Escola de Atenas*, mas o que receberam foi uma coluna de corpos seminus e entregues ao torvelinho do fundo liquefeito, viscoso. Uma esfinge, diluída em meio à superfície escura, aparece mais como uma fantasmagoria que como figura sólida. Na parte inferior, apenas a cabeça de uma figura feminina, *Das Wissen*, [A Sabedoria] parece sugerir alguma luminosidade. Ignorando a composição e o uso da cor, Klimt foi acusado pelos acadêmicos de estar conduzindo o tema de maneira imprópria, uma polêmica que durou meses e suscitou opiniões controversas.

A pintura foi fortemente criticada pelos docentes que, em uma petição, acusaram o pintor de apresentar “ideias nebulosas através de formas nebulosas”. Tomando proporções nunca antes atingidas, a polêmica atingiu a imprensa e a política, causando grande celeuma. Em *Medizin* o cenário iria se agravar.

***Medizin*: inovação formal e temática**

Em 1901, sem se intimidar com os ataques a sua obra e contando com o apoio do Barão von Hartel, seu mecenas, Klimt apresentou *Medizin* pela primeira vez na Casa da Secessão.

Apresentando grande similaridade com a composição de *Philosophie*, o afresco mostrava uma coluna de corpos nus abandonados. Homens, mulheres, idosos, caveiras, todos se enfileiram negligenciados, abandonados à própria sorte. Higiéia, a deusa da Medicina, mas que na própria mitologia é uma criatura ambivalente, uma transformação antropomórfica de serpente, segura a taça de Letes, o rio do esquecimento na mitologia grega, e a oferece ao réptil. A deusa dá as costas aos corpos e encara o espectador, com olhar desafiador.



Medizin representa uma inovação formal e temática em vários aspectos. Primeiramente porque a obra, contrariando todo o espírito científico vigente na época, mostrava a impotência da medicina na prevenção e na cura, em um momento em que Viena despontava com grandes nomes da Medicina, como o cirurgião Theodor Billroth (que inclusive já havia sido retratado no painel que Klimt pintou para o Burgtheater) e Ludwig Türck.

Ademais Higiene, a representante do saber médico, anuncia passividade em sua postura, abdicando de qualquer medida salvadora para o amontoado de corpos às suas costas. Nesse sentido, há uma subversão do símbolo mitológico a favor da nova filosofia do homem moderno. Para expressar esse novo indivíduo, descrente, Klimt revoluciona a mitologia.

Além disso, na grande tradição pictórica que se estendia desde o Renascimento, com o manto historicista, a nudez havia sido legitimada com representações idealizantes. O naturalismo dos corpos, suas posturas e posições ofenderam profundamente o público da época, não acostumado com esse tipo de “indecência”. Sobre a repercussão de *Medizin* conta Schorske:

Com a “Medicina”, o trovão que rugia com a ‘Filosofia’ estourou numa tempestade violenta, com consequências cruciais para a autoconsciência de Klimt, como homem e artista. Agora não eram mais simples professores, mas também políticos importantes a atacar sua obra” (SCHORSKE, 1988, p.233).

Em 1903, Klimt terminou a sua última encomenda: *Jurisprudenz*, que seguiu o mesmo tom pessimista de *Medizin* e *Philosophie*. Novamente foi atacado de maneira fervorosa.

As obras nunca foram para o lugar de destino especificado em sua encomenda de origem, sob a alegação de que iriam para um museu de arte moderna, que viria a ser construído. Klimt, na intenção de que aquelas obras continuassem em sua posse devolveu o dinheiro do adiantamento que havia recebido para a execução dos painéis, e, com a ajuda de um dos seus maiores patronos, August Lederer, conseguiu reaver *Philosophie*. Em 1911, *Medizin* e *Jurisprudenz* foram comprados pelo seu amigo e também artista Koloman Moser. Klimt e Moser morreram em 1918, durante a pandemia de influenza. *Medizin* foi comprado então pela Galeria Austríaca de Arte, enquanto *Jurisprudenz* passou para as mãos da família Lederer. Como os Lederer eram judeus, com a ascensão do nazismo a coleção de obras de arte foi “arianizada” e removida para a Galeria Austríaca de Arte. Depois de serem exibidas pela última vez em 1943, foram removidas para o Schloss Immendorf, ao norte de Viena. Em maio de 1945, no último mês da guerra, a SS alemã ateou fogo ao castelo,

para impedir que ele caísse em mãos inimigas. Tudo o que restou da pintura foram fotos de alguns croquis, um rascunho a óleo e uma foto de qualidade mediana.

Schnitzler: médico, escritor e amante do inconsciente

Arthur Schnitzler, escritor, era também médico. Sendo seu pai médico, e sua mãe proveniente de uma tradicional família vienense, recebeu uma formação cultural e estética bastante sólida. No entanto, quando ameaçou seguir a carreira literária e não a médica foi fortemente repreendido pelo pai.

Cursou medicina e desde o início do curso, demonstrou interesse pela psicologia. Chegou a fazer estágio com Thoeodor Meynert, professor de Freud, onde fez experiências com hipnose e sugestão como técnicas terapêuticas. Mais tarde foi assistente do seu pai e abriu uma clínica privada em 1893, à qual, com o passar dos anos e o aumento de sua devoção à atividade literária, foi se dedicando cada vez menos.

Como a própria trajetória profissional de Schnitzler exemplifica, pendularia entre a carreira médica e a literária e seu interesse pela psicologia, o autor sentia uma profunda tensão entre valores moralistas e a convicção moderna de que era necessário conhecer a vida dos instintos, o que fugia ao domínio do racional.

Paralelo aos estudos de Freud, às construções imagéticas de Klimt e à revolução musical de Schönberg, a literatura de Schnitzler também testemunhou o nascimento da modernidade em meio à derrocada do Império Austro-Húngaro.⁹

A obra de Schnitzler, que sublinhava a importância dos instintos na vida humana, após 1890, data da vitória Karl Lueger, representante dos anti-semitas vienenses, passou a se voltar para a influência do mundo moral na vida das pessoas.

A inovação formal e temática em *Leutnant Gustl*

Leutnant Gustl, publicado pela primeira vez em 1901 (mesmo ano em que Klimt termina *Medizin*), tem como protagonista o tenente Gustl, que após assistir a um oratório (programa considerado por ele bastante enfadonho), na saída, ao buscar seus pertences na chapelaria, é ofendido por um padeiro, em meio à multidão. Gustl não revida a ofensa e, pelo contrário, permite que o padeiro o chame de *dummer Bub* (algo como “garoto tolo”).

“Senhor tenente, se o senhor fizer o menor movimento, vou tirar o seu sabre da bainha, despedaçar o senhor e mandar os pedaços

⁹ MUNK, 2008, p.23.

para o quartel. O senhor consegue me entender, seu garoto tolo? ' O que ele disse? Parece que eu estou sonhando! Ele está falando mesmo comigo? Eu deveria responder alguma coisa... Mas o sujeito está falando sério, ele vai mesmo sacar o sabre. Meu Deus, ele vai mesmo! O que ele ainda está falando?... Pelo amor de Deus, sem escândalo! ... Mas o que ele ainda está falando?'Mas eu não quero acabar com a carreira do senhor... Então, se comporte!... E não tenha medo, ninguém ouviu nada... Já está tudo bem... pois é! E para que ninguém ache que nós discutimos, vou ser bastante amável com o senhor! – Tenha a honra, senhor tenente, muito bom encontrá-lo – tenha a honra!'Pelo amor de Deus, será que eu sonhei?... Ele disse realmente aquilo?... Onde ele está?... Ali vai ele... Eu tinha que sacar meu sabre e acabar com ele. Pelo amor de Deus, será que ninguém ouviu?... Não, ele falou bem baixo, quase no meu ouvido (...). ...Talvez tenha sido só um sonho.” (SCHNITZLER, 2002, p.15-16).¹⁰

Preso ao código de honra da monarquia Austro-Húngara e com medo de que sua desmoralização fosse descoberta, já que não reagira a um ofensor de uma classe inferior à dele, o tenente decide se matar às 7 horas da manhã do dia seguinte.

Peregrina então a noite toda pela cidade de Viena, lembrando de sua família, imaginando a reação dos seus conhecidos quando soubessem de sua morte, até adormecer em um banco às margens do Prater. Após inesperadamente pegar no sono por algumas horas (o que lhe dá a sensação perturbadora de confundir a esfera de sonho com a da realidade) antes de ir para casa se suicidar, resolve parar em um café onde o garçom lhe conta que o padeiro, o mesmo que havia ofendido Gustl, morrera de apoplexia naquela noite. A novela termina assim como começou: com o tenente ansiando pelo duelo que teria naquele dia à tarde com outro cavalheiro.

Considerando a história das formas literárias e tomando como eixo o período em que foi concebida, a novela *Leutnant Gustl* possui características inovadoras, tanto em seu aspecto formal como em sua temática.

O primeiro traço que denota seu espírito subversivo é a afronta à classe militar, estrato que ocupava um lugar superior na sociedade vienense. A repercussão polêmica que teve o fato de ser a personagem principal um anti-herói nada virtuoso e pertencer à classe militar fez com que o próprio Schnitzler fosse destituído de seu diploma de oficial militar.

Mas a principal inovação seguramente é no âmbito formal. A obra é contada com a técnica do monólogo interior, usada pela primeira vez no idioma alemão e pela segunda vez na história da literatura (KAISER, 1997, p.27). A técnica já havia sido usada em 1887, em *Les lauriers sont coupés*, de Edouard Dujardin, mas em apenas um trecho.

O próprio Schnitzler relatou, em correspondência trocada com a sua amante

¹⁰ Tradução minha.

Maria Reinhard, sobre a sua leitura do romance de Dujardin em 1898. Três anos mais tarde, em troca de cartas entre o escritor austríaco e o ensaísta dinamarquês Georg Brandes, ele novamente cita a obra de Dujardin como um modelo. Em carta de Schnitzler para Brandes em 1901 lemos:

“(...) Muito me alegra que você tenha se divertido com a da novela de Lieutenant Gustl. Uma novela de Dostoievski, Krotkaja¹¹, que eu não conheço, aparentemente faz uso da mesma técnica do monólogo interior [Gedankenmonologs]. No entanto, o primeiro contato que tive com a forma foi através de uma história de Dujardin, intitulada les lauriers sont coupés. No entanto, o autor não soube encontrar o motivo adequado à forma”.¹²

E em resposta a Schnitzler, Brandes escreveu: “(...) De fato, Krotkaja é um monólogo. Existem muitos monólogos. Santo Antonio, de Flaubert, é um monólogo, mas o opúsculo não tem nenhuma semelhança formal com o seu (...)”.¹³

Schnitzler inaugura, assim, uma nova forma literária perfeitamente adequada ao novo homem psicológico que surgia no final do século XIX em Viena. O próprio Hermann Bahr argumenta que, entre as características que marcam uma obra moderna, uma que se oferece e se mostra adequada é “a narração em primeira pessoa. [Ich-Form]. O que se diz sobre uma alma, não tem efeito sobre nós. Mas a confissão, do que uma alma diz sobre si mesmo, tende a merecer a nossa confiança”¹⁴.

Modernidade vienense e vanguardas: abrindo o caminho e tomando corpo

As inovações propostas por Klimt e Schnitzler nas obras *Medizin* e *Leutnant Gustl* podem ser consideradas o germen das técnicas e concepções que as vanguardas no início do século XX iriam executar.

Sobre os traços encontrados na modernidade vienense que culminaram nos movimentos vanguardistas do século XX, diz Peter Gay:

Os estimulantes movimentos nas artes, literatura e pensamentos que denominamos Modernismo e associamos ao século XX estavam

¹¹ Em alemão *Die Sanfte* (1876), em português traduzido como *Uma criatura dócil*.

¹² POLT-HEINZL, 2009, p.36, “[...] Ich freue mich, dass Sie die Novelle vom Lieutenant Gustl amüsiert hat. Eine Novelle von Dostojewski, Krotkaja, die ich nicht kenne, soll die gleiche Technik des Gedankenmonologs aufweisen. Mir aber wurde der erste Anlass zu der *Form* durch eine Geschichte von Dujardin gegeben, betitelt les lauriers sont coupés. Nur dass dieser Autor für seine Form nicht den rechten Stoff zu finden wusste.[...]”. Tradução Lorena Vicini.

¹³ Ibid., p.36. „Verehrter Freund: Zwar ist Krotkaja ein Monolog, - es gibt so viele Monologe, Flauberts St. Antoine ist auch ein Monolog – aber das kleine Buch hat gar keine Form-ähnlichkeit mit der Ihrigen.(...)“. Tradução minha.

¹⁴ Bahr apud POLT-HEINZL, 2009, p.34. “Am nächsten liegt die ‘Ich-Form’. Was über eine Seele ausgesagt wird, bewirkt uns nicht; aber den Bekenntnissen, welche eine Seele von sich selbst aussagt, ist unser Vertrauen geneigt.”

incubados, e de certa forma já em andamento, muitos anos antes de 1914. (...) O que digo pode ser comprovado por uma pequena amostra de artistas: Henrik Ibsen, George Bernard Shaw e depois dele August Strindberg, que revolucionaram o drama, já eram famosos – ou notórios – bem antes de 1900, e Anton Tchekhov, ilustre em tal companhia, já havia morrido em 1904. Arnold Schönberg desprezou as armaduras de claves e penetrou em domínios musicais inexplorados com seu segundo quarteto de cordas, em 1908. Os romancistas mais significativos do período modernista – Proust, Joyce e Hamsun – iniciaram suas carreiras na virada do século. (...) A pintura acadêmica, pressionada durante décadas por artistas independentes, viu o número e a influência dos rebeldes aumentarem bem antes de 1900. (GAY, 2002, p.12-13)

Klimt, ao subverter o poder do mito e adotar uma concepção não realista para a sua obra, apresenta uma visão de mundo ainda em transição, incubada, mas que em breve seria levada aos seus extremos, quebrando com o compromisso de qualquer tipo de representação mimética, adotada até então. Vassily Kandinsky, que havia vários anos já vinha se afastando da pintura figurativa, produziu sua primeira abstração em 1910¹⁵, abrindo o caminho para os movimentos do futurismo, dadaísmo e surrealismo, que dominariam o cenário artístico a partir da segunda década do século XX.

O escritor austríaco, por sua vez, ao utilizar a técnica do monólogo interior, aponta para um flanco que será vastamente explorado no século XX, por escritores como James Joyce, Marcel Proust e Virginia Woolf que, através do monólogo interior, dão vazão aos pensamentos das personagens, não intermediados por um narrador realista, que, pretensamente, saberia/conheceria o enredo desde o início.

Medizin e *Leutnant Gustl*, como obras-síntese do espírito do fim de século vienense, têm a oferecer mais do que a fruição estética: podem ser lidas como um retrato histórico, mas também como um indício do futuro.

¹⁵ GAY, 2002, p.12-13.

Bibliografia

- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável** [cinema e pintura]. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BRANDSTÄTTER, Christian (org.). **Wien 1900**: Kunst und Kultur. München: DTV, 2006.
- CLARK, T.J. **A pintura da vida moderna**: Paris na arte de Manet e de seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- GAY, Peter. **O século de Schnitzler**: a formação da cultura da classe média. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**: o verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HOFF, von Dagmar e DORNBUSCH, Claudia. Mundos artísticos em diálogo: literatura de expressão alemã e cinema. In: **Aletria**. Belo Horizonte, 2001.
- HOFMANN, Werner. **Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende**. Hamburg: Fundus, 2008.
- KAISER, Erich. **Leutnant Gustl und andere Erzählungen**. München: Oldenbourg, 1997.
- LE RIDER, Jacques. **A modernidade vienense e as crises de identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1993.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura**: descrição e interpretação. São Paulo: 34, 2005
- LORENZ, Dagmar. **Wiener Moderne**. Stuttgart: J. B. Metzler, 1998.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MUNK, Leonardo. **A Viena de Arthur Schnitzler**. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

POLT-HEINZL Evelyne. **Lieutenant Gustl**: Erläuterung und Dokumente. Stuttgart: Reclam, 2009.

SCHILLING, Bárbara. **Die Bedeutung des Unbewussten in Arthur Schnitzlers Leutnant Gustl**. Nordestedt: Grin, 2007.

SCHNITZLER, Arthur. **Lieutenant Gustl**. Stuttgart: Reclam, 2002.

SCHOLLHAMER, Karl Erik. **Além do visível**: o olhar na literatura. Rio de Janeiro :7 letras:, 2007.

SCHORSKE, Carl. **Viena fin-de-siècle**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VERGO, Peter. **Art in Vienna**: 1898-1918. Londres: Phaidon, 1993.

WAIZBORT, Leopoldo Erich Auerbach: Sociólogo. In: **Tempo Social**. São Paulo: EDUSP, N^o16, 2004

WUNBERG, Gotthart (org.). **Wiener Moderne**. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1982

