

Criaturas de papel: a construção de duas personagens de Arthur Schnitzler

Creatures made of paper: the construction of two characters by Arthur Schnitzler

Ana Maria Wertheimer¹

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária da PUCRS.
E-mail: ana.wertheimer@pucrs.br

RESUMO: Este artigo analisa os recursos utilizados por Arthur Schnitzler (1862-1931) para a compor a obra *Senhorita Else* (1924). Os diálogos, as cartas e o monólogo interior contam (ou mostram) a história da bonita jovem que tem nas mãos o destino da família endividada: Else vê-se pressionada a ceder ao pedido do inescrupuloso Sr. von Dorsday para obter o dinheiro que evitará a prisão do pai. Com base no estudo sobre a construção da personagem apresentado por Beth Brait (2006) e nas considerações acerca do fluxo de consciência feitas pelo crítico francês Michel Zérafra (2010), para quem Schnitzler foi um dos autênticos precursores de Joyce e Faulkner, é feita uma comparação entre Else e o tenente Wilhelm Kasda, protagonista da novela *Aurora* (1926), obra posterior do mesmo autor.

Palavras-chave: Arthur Schnitzler; *Senhorita Else*; Personagem; Monólogo interior.

ABSTRACT: This article analyzes the resources used by Arthur Schnitzler (1862-1931) to write the book *Fräulein Else* (1924). The dialogues, the letters and the inner monologue tell (or show) the story of the beautiful young woman who has the fate of the family in her hands: Else is under pressure to accept the request of the unscrupulous Mr. von Dorsday to get the money that will prevent the arrest of her father. Based on Beth Brait's (2006) character-building study and on the considerations on the flow of consciousness made by the French literary critic Michel Zérafra (2010), for whom Schnitzler was one of the true precursors of Joyce and Faulkner, a comparison is made between Else and Lieutenant Wilhelm Kasda, the protagonist of the novel *Night games* (1926), written two years later by the same author.

Keywords: Arthur Schnitzler; *Fräulein Else*; Character; Inner monologue.

Primeiras palavras

As reflexões acerca da personagem na história da literatura apontam para sua progressiva valorização a partir da segunda metade do século XIX, quando romancistas como Flaubert, Eça de Queiroz e Machado de Assis utilizam a focalização interna¹ para narrar suas histórias, mas sobretudo no início do século XX, quando escritores como Joyce, Proust e Faulkner, na esteira das conquistas científicas e culturais no campo da física e da psicanálise, trazem inovações significativas para a narrativa através de recursos como o monólogo interior e o fluxo de consciência.

Na tentativa de definir a composição das criaturas de papel², o crítico literário inglês James Wood (2011) considera uma possível relação entre a complexidade da personagem e a revelação de sua consciência, embora reconheça que existam personagens de significativa importância na história da prosa literária cujos pensamentos não são explicitados na narrativa. Nesse sentido, o crítico argumenta que

não existe esse negócio de “personagem de romance”. Existem, isso sim, milhares de tipos diferentes de pessoas, algumas redondas, outras planas, algumas profundas, outras caricaturais, algumas evocadas com realismo, outras esboçadas com a mais leve pincelada. [...] Meu gosto pessoal pende para o personagem apenas esboçado, cujas omissões e lacunas nos intrigam, fazendo-nos entrar em suas superficialidades profundas (WOOD, 2011, p. 102-103, grifo do autor).

Há quem considere a personagem o componente mais importante da narrativa ficcional. Entretanto, segundo Antonio Candido (2014), mesmo a

¹ Por focalização interna entende-se a narração a partir do ponto de vista de uma das personagens que participam da história (cf. REIS; LOPES, 2011).

² “É claro que os personagens são conjuntos de palavras, pois a literatura é um conjunto de palavras: isso não nos diz coisa alguma, e é como nos informar pernosticamente que um romance não pode criar *realmente* um ‘mundo’ imaginário por ser apenas um volume encadernado de folhas de papel” (WOOD: 2011, p. 100, grifo do autor).

mais (supostamente) viva e autônoma das personagens tem sua existência condicionada à interação com os demais elementos da narrativa: o espaço, o tempo, o enredo, além do narrador que, pela classificação de Gérard Genette (1976), pode fazer parte da história (narrador homodiegético), pode narrar de fora como um observador privilegiado (narrador heterodiegético), ou pode ainda narrar a própria história (narrador autodiegético).

Em *Senhorita Else*, do escritor austríaco Arthur Schnitzler (1862-1931), a protagonista parece transcender seu papel de narradora autodiegética, pois, ao invés de contar os fatos como em um diário íntimo ou em um romance epistolar, Else vive efetivamente o enredo e cria aquilo que para Antonio Candido (2014, p. 55) corresponde a um “sentimento de verdade”, ou seja, apesar de fictícia, a personagem permite a formação de uma ideia convincente a qual o leitor aceita como verossímil.

Foi uma ótima saída. Espero que não pensem que estou com ciúmes. Sou capaz de jurar que entre eles, o primo Paul e Cissy Mohr, existe alguma coisa. O que pouco me importo. Volto-me, dou-lhes um adeusinho. Acenos e sorrisos. Fiquei mais simpática agora? Já começaram a jogar de novo (SCHNITZLER, 1996, p. 5-6).

Else conduz a narrativa através de um monólogo interior, intercalado por diálogos “reais” (dentro da esfera ficcional) ou por diálogos imaginados pela protagonista que, no conjunto, propiciam ao leitor o conhecimento das demais personagens e o entendimento da trama. Essa técnica, segundo o crítico francês Michel Zérafra (2010), já havia sido empregada por Arthur Schnitzler duas décadas antes da publicação de *Senhorita Else*, na novela *O tenente Gustl*³, de 1901. Assim como Else, o atormentado Gustl “não é mais um eu narrativo recordando o passado num romance autobiográfico,

³ Obra publicada em 1901 cujo título original é *Lieutenant Gustl*.

mas sim alguém que comunica suas vivências e experiências *no momento em que elas acontecem*” (BACKES, 2012, p. 74, grifo nosso).

Quanto tempo ainda isso vai durar? Preciso olhar o relógio... Provavelmente não seja muito adequado fazê-lo num concerto assim tão sério. Mas por acaso alguém está vendo alguma coisa? [...] Por que será que aquele sujeito ali está me olhando desse jeito? Parece até que ele percebeu que estou entediado e não tenho nada a ver com isso aqui (SCHNITZLER, 2012, p. 5-7).

Zéraffa (2010) ressalta que também o escritor francês Édouard Dujardin (1861-1949), em *Os loureiros estão cortados*⁴, faz uso do mesmo recurso: uma espécie de mergulho no íntimo na alma da personagem.

... A hora soou; seis horas, a hora esperada. Eis a casa onde devo entrar, onde encontrarei alguém; a casa; o vestíbulo; entremos. [...] A escada; os primeiros degraus. Se por acaso ele tiver saído antes da hora? Isso acontece às vezes; [...] Que noite deliciosa será! Por que o tapete da escada está virado no canto? isso deixa sobre o vermelho uma mancha cinzenta (DUJARDIN, 2005, p. 19-20).

Reis e Lopes (2011) afirmam que “foi E. Dujardin o primeiro escritor a pôr em prática essa técnica narrativa [...] e foi Joyce quem retirou esse escritor do esquecimento, ao apontá-lo como inspirador dos monólogos de Ulisses” (REIS e LOPES, 2011, p. 237). Para Zéraffa (2010), ao utilizarem esse recurso, Schnitzler e Dujardin seriam os “autênticos precursores de Joyce e de Faulkner” (ZÉRAFFA, 2010, p. 128), ainda que os monólogos de Else e de Daniel Prince (personagens de Schnitzler e Dujardin, respectivamente) empreguem uma “corrente de consciência falada” (ZÉRAFFA, 2010, p. 128), ou seja, expressam-se por uma narrativa homogênea e unilateral, distinta do fluxo de consciência joyciano ou faulkneriano. Segundo Zéraffa,

⁴ Obra publicada em 1887 cujo título em português é *Les Lauriers sont Coupés*.

em Dujardin e em Schnitzler, tudo se passa na consciência do narrador que, no momento em que fala, já integrou e assimilou as mensagens vindas de fora ou saídas de sua memória. Ao contrário, nas passagens que citamos no começo deste capítulo [passagens de *Ulysses* e de *O Som e a Fúria*, entre outras] os objetos de pensamento e o pensamento permanecem diferentes de natureza, e entre eles não há ligação; [...] que corresponde à intenção do escritor de nos mostrar que a consciência de alguma coisa não é a consciência em si (ZÉRAFFA, 2010, p. 128-129).

É objetivo deste trabalho investigar os recursos utilizados por Arthur Schnitzler para a compor a obra *Senhorita Else* e, por conseguinte, a protagonista da narrativa, comparando-a com o tenente Wilhelm Kasda, personagem central da obra *Aurora*⁵, publicada em 1926 pelo mesmo autor. A história do tenente é contada por um narrador heterodiegético, que observa e é testemunha do drama vivido pelo oficial que cede à tentação do jogo. A hipótese que norteia este estudo é a de que o discurso direto que revela o pensamento de Else, descrito por Zéraffa como uma consciência falada, homogênea e unilateral, possa ser compreendido como monólogo interior heterogêneo, posto que exprime os sentimentos antagônicos da protagonista.

Com o intuito de se entender melhor a relação entre a caracterização da personagem e a construção da narrativa, convém abordar alguns aspectos do processo de criação dos escritores. Antonio Candido (2014) inicia suas ponderações sobre a personagem no romance a partir da noção que o escritor tem das pessoas, ou seja, da noção de quanto conhece os seres que o cerca. O crítico brasileiro sugere duas formas de conhecimento: um domínio

⁵ O título original desta novela de Arthur Schnitzler é *Spiel im Morgengrauen*, cuja tradução literal seria “jogo no alvorecer”. Na tradução em língua portuguesa, a obra intitula-se *Aurora* (2001), o que pode, erroneamente, remeter ao nome próprio feminino. Em nota no prefácio da edição brasileira, Marcelo Backes (2001, p. 11) alega que a tradução literal do título “não soa bem, e com ela perde-se, inclusive, um pouco do caráter multissignificante de *Spiel* (que remete tanto a *jogo* como a *brincadeira*, a *apresentação teatral* ou a *execução musical*). O tradutor, porém, não registra a ambiguidade do substantivo *aurora*. Na versão para língua inglesa, o título foi traduzido para *Night games*.

finito, que corresponde à dimensão corpórea do ser, e um domínio infinito, relativo aos diferentes papéis que uma pessoa assume, “uma variedade de modos-de-ser, de qualidades por vezes contraditórias” (CANDIDO, 2014, p. 55). Candido explica o caráter infinito deste conhecimento: “a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta em relação à percepção física inicial. [...] o conhecimento dos seres é fragmentário” (CANDIDO, 2014, p. 55).

Essa percepção de que o conhecimento de um ser não é uno nem contínuo, mas fragmentário, ou, em outras palavras, a constatação de que as pessoas surpreendem umas às outras com condutas inesperadas, sempre esteve presente nas obras literárias, segundo aponta Candido (2014). As personagens shakespearianas, por exemplo, demonstram que na literatura do século XVI já se tinha ciência do “mistério dos seres” (CANDIDO, 2014, p. 57). Entretanto, foram os avanços dos estudos sobre a personalidade e sobre o comportamento humano, dentro da área da psicanálise, que parecem ter levado os escritores a tratar, de modo mais lúcido e consciente, a concepção de homem dentro da poesia, do teatro e do romance, preparando assim o caminho para as noções de absurdo de Kafka ou de infinitude do mundo interior de James Joyce (cf. CANDIDO, 2014, p. 57). Para Candido (2014), a transfiguração de um enredo complexo, vivido por personagens mais simples, para um enredo simples, com personagens de maior complexidade, marca uma revolução (ou subversão) do gênero romanesco que culmina com a obra *Ulysses*, de Joyce.

No romance, ao definir e descrever a personagem dentro dessa perspectiva fragmentária, o escritor vê-se obrigado a simplificar e delimitar os vários modos-de-ser para não comprometer a viabilidade da narrativa. A simplificação, ou “a lógica da personagem” (CANDIDO, 2014, p. 58) é constituída através da escolha e da combinação de gestos, frases e objetos capazes de revelar a identidade (mesmo que aparentemente complexa)

da personagem. Antonio Candido (2014) assegura que o romancista, ao selecionar os traços para a caracterização de uma personagem, é capaz de “dar a impressão de vida” (CANDIDO, 2014, p. 59), a ilusão de um ser ilimitado, contraditório e infinito, não obstante as restrições impostas em favor da unidade da narrativa.

Portanto, é característica do romance, e da obra de arte em geral, o conhecimento absoluto do sujeito por parte do criador, ou seja, a possibilidade de uma interpretação lógica e completa de um ser de caráter supostamente fragmentário. É a unidade exigida pela estrutura da narrativa, no caso da prosa literária, que proporciona um conhecimento coeso e completo de um ser que, embora fictício, aparenta viver no mundo real. Com base nesse argumento, Antonio Candido (2014) pondera sobre a inviabilidade de transplantar-se um ser da realidade para o romance, isto é, a impossibilidade de inserir-se um ser real na prosa literária, uma vez que na ficção o romancista conhece a personagem em sua totalidade⁶, o que na vida real é impraticável.

Cabe aqui uma reflexão acerca do caráter ficcional da biografia ou mesmo da autobiografia: no que tange o problema da relação entre ficção e realidade, o criador “pode pensar que copiou quando inventou; que exprimiu a si mesmo, quando se deformou; ou que se deformou, quando se confessou” (CANDIDO, 2014, p. 69). Zérafra afirma que

Essa busca de uma relação de continuidade entre a pontualidade da vida e o universo múltiplo do Eu *deveria* ser possível, mas mostra-se sempre vã, aborta sem cessar, porque não só o mundo e a sua desordem desviam o indivíduo de si mesmo, impedem-no de se recompor, mas ainda a memória, única a permitir que a personagem “se veja”, é mentirosa (ZÉRAFFA, 2010, p. 188. grifos do autor).

⁶ O fato de o escritor conhecer sua personagem integralmente não significa que seja capaz (ou deseje) revelá-la na sua totalidade.

Ancorado pela tese de que “o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise de sua composição, não da sua comparação com o mundo” (CANDIDO, 2014, p. 75), o crítico literário Antonio Candido (2014) apresenta sete casos de construção de personagens cujas origens remontam, de alguma forma, a modelos da realidade. Candido (2014) aborda desde Ricardo Coração de Leão, personagem histórica de Walter Scott, até personagens de Machado de Assis que, ainda que constituam entidades ficcionais, “obedecem a uma certa concepção de homem” (CANDIDO, 2014, p. 73) que se origina da experiência de vida e da observação do escritor.

No que tange à relação personagem-pessoa, ficção-realidade, Beth Brait (2006) destaca dois aspectos que pertencem à *Poética* de Aristóteles: a personagem é uma construção linguística, “não existe fora das palavras” (BRAIT, 2006, p. 11) e constitui uma entidade do universo ficcional que remete à pessoa “esculpida *não* por imitação” (BRAIT, 2006, p. 33, grifo nosso), mas como uma representação, ou seja, uma criação. A personagem de Walter Scott, por exemplo, não corresponde ao rei Ricardo I da história da monarquia inglesa (embora já se reconheça a presença de elementos ficcionais dentro da própria História), mas constitui uma entidade da ficção que não equivale à pessoa real.

A caracterização de Else e do tenente Wilhelm Kasda, objetos deste estudo, será abordada com base nas reflexões de Brait (2006) acerca da construção da personagem Aristarco do romance *O ateneu*, do escritor brasileiro Raul Pompeia. Para demonstrar o caminho e as estratégias usadas por Pompeia para criar o diretor do colégio, Brait (2006) apresenta uma minuciosa análise do segundo parágrafo da obra, o qual, segundo a autora, oferece elementos que são essenciais para a construção de Aristarco; trata-se de uma unidade de composição em que a personagem “vai se delineando aos olhos do leitor, montada unicamente com os recursos oferecidos pelo código verbal” (BRAIT, 2006, p. 27).

1 O contexto

Não seria completa uma análise da personagem Else ou do tenente Wilhelm Kasda sem antes conhecer-se, ainda que de forma sucinta, o contexto histórico e social que perpassa as obras do escritor Arthur Schnitzler. As duas narrativas abordadas neste trabalho, *Senhorita Else* e *Aurora*, retratam o período que antecede a dissolução do Império Austro-Húngaro, posto que, segundo aponta o tradutor e pesquisador Marcelo Backes (2001), nas duas narrativas a moeda vigente é o florim, moeda usada entre 1871 e 1892⁷, período marcado pela decadência da aristocracia e pela ascensão voraz da burguesia.

Segundo o professor e doutor em Letras pela Universidade de Bochum, na Alemanha, Bernhard Jankowsky (1978), à semelhança da era vitoriana na Grã-Bretanha, na Áustria, o longo império de 68 anos de Francisco José I (de 1848 a 1916) caracterizou-se como um período próspero e pacífico, “de uma exemplar segurança interna, de uma liberdade relativamente grande, tanto no campo da escolha livre de residência e da profissão, quanto no da franquia de locomoção, desconhecida em outras regiões da Europa do século XIX” (JANKOWSKY, 1978, p. 9).

A partir do ano de 1867, Francisco José I torna-se também rei da Hungria, legitimando a união das duas nações sob o comando de um único chefe de Estado. Entretanto, por volta de 1900, o Império unificado já demonstrava sinais de fragilidade devido à luta pelo poder: de um lado a parte húngara exigia a hegemonia de sua nação, e de outro a burguesia nacionalista de língua alemã reivindicava igual supremacia. O fim do império Austro-

⁷ Segundo Backes (2001), o fato da moeda ser o *florim* indica que a história se passa no século XIX, “num mundo – sob todos os aspectos – anterior à Primeira Guerra Mundial [...] mais precisamente, entre os anos de 1871 e 1892, uma vez que antes deste período (entre 1857 e 1871) e depois dele (1892 e 1924) a moeda vigente na Áustria era a coroa” (BACKES, 2001, p. 9-10).

Húngaro dá-se definitivamente em 1918, quatro anos após a morte do rei Francisco José I. Conforme afirma Jankowsky (1978, p. 10), “a Monarquia Dupla não se quebrou de repente nem de improviso. Tratou-se, na verdade, de uma dissolução paulatina e a guerra [Primeira Guerra Mundial] acelerou esse processo”.

O eixo das narrativas de Schnitzler, na interpretação de Backes (2001), consiste na representação da hipocrisia moral da sociedade vienense da época. O escritor austríaco, portanto, dedica-se a obras de cunho crítico que “assinalam a impotência do ser humano moderno” (BACKES, 2001, p. 9), através de personagens que, independentemente da classe social a que pertencem (quer sejam aristocratas ou burgueses), caracterizam-se pelo pessimismo, pela melancolia e pela insatisfação.

Embora a novela *Senhorita Else* se passe no norte da Itália, precisamente em San Martino di Castrozza, a história remete à sociedade vienense do período da dissolução do Império Austro-Húngaro. O espaço da narrativa é um luxuoso hotel onde Else, que representa a aristocracia decadente da Áustria, está hospedada a convite da tia e do primo médico, que simbolizam a hipocrisia moral da sociedade: a tia tem uma preocupação excessiva com as aparências e o primo é amante de uma senhora casada. No hotel, também se encontra um rico *marchand*, o senhor von Dorsday, para quem a bonita jovem de 19 anos deve pedir trinta mil florins a fim de saldar uma dívida de jogo de seu pai. O *marchand*, que representa a supremacia econômica da sociedade burguesa da época, condiciona o empréstimo a um pedido inescrupuloso: ver a jovem nua.

Representações semelhantes são encontradas em *Aurora*, cujo protagonista é o tenente Wilhelm Kasda, um jovem oficial que, aparentemente, leva uma vida simples e honesta, com algumas dificuldades financeiras. O pedido de mil florins por parte de um ex-colega do exército, que perdera a patente devido ao vício do jogo de cartas, leva o tenente a uma atitude

inusitada: recorrer também ele ao jogo para obter a vultosa quantia. Wilhelm não conta mais com a proteção de seu tio que, apaixonado por uma jovem ambiciosa, casa-se e transfere a ela todos os seus bens. O velho tio representa a aristocracia decadente, enquanto que a moça, ex-prostituta que havia sido desprezada pelo tenente anos antes, representa a ascensão burguesa. A hipocrisia está representada pelo próprio tenente que, por meio dos diálogos e das ações relatadas em terceira pessoa por um narrador *heterodiegético* – que conta uma história da qual não participa –, revelam sutilmente seu reprovável hábito (ou o vício) de jogar por dinheiro.

O enredo de ambas narrativas parece simples, porém o potencial de representação de cada personagem, acrescido aos eventos que compõem cada história e a seus respectivos desfechos – paradoxalmente previsíveis e insólitos pelo teor de dramaticidade –, fazem de Schnitzler um clássico da literatura alemã.

2 O discurso vivido

Senhorita Else talvez transcenda o convencional processo de escritura através da “eliminação [quase⁸] total do ‘eu’ narrador [...] com o claro intuito de revelar níveis da vida mental dificilmente explorados ou apreensíveis por outros meios” (BRAIT, 2006, p. 63, grifo da autora). O tempo da história de *Senhorita Else* – um total de 6 ou 7 horas, a partir da tarde até a noite de um mesmo dia – parece propício para essa técnica que explicita a interioridade da personagem “de forma a expor a maneira como a consciência percebe o mundo” (BRAIT, 2006, p. 63).

⁸ Faz-se uma ressalva devido ao fato de haver, no discurso de Else, elementos que o distanciam de um “fluxo de consciência [da personagem] sem qualquer intervenção organizadora do narrador” que revelam “os processos mentais e os conteúdos psíquicos no seu estado incoativo” (REIS; LOPES, 2011, p. 239).

O teórico estruturalista francês Gérard Genette (1995) distingue o tempo da história que é contada⁹ (tempo do significado) e o tempo da própria narrativa que conta a história (tempo do significante¹⁰). Partindo-se da suposta existência de um *grau zero* do discurso, ponto em que o tempo da história e o da narrativa coincidiriam¹¹, há que se reconhecer possíveis distorções temporais (anacronias) que resultam das relações de duração (velocidade) das ações, ou de ordem dos acontecimentos ou ainda de diferentes instâncias narrativas. O tempo da narrativa, portanto, pode ser inversamente proporcional ao tempo da história: um desprezível minuto do tempo da história pode ser narrado em várias páginas, ao passo que, a um conjunto de anos, podem ser dedicadas não mais do que algumas linhas.

É possível que uma história contada por meio do monólogo interior aproxime as duas noções de tempo: o tempo das ações narradas (tempo da história) ao tempo da própria narrativa. Não obstante o caráter hipotético de um grau zero inatingível, o monólogo interior, ou sua versão mais intensa, referida por Brait como o “jorro da consciência das personagens” (BRAIT, 2006, p. 62), parece narrar a história *em tempo real*, isto é, sem que se suceda a aceleração ou o retardo dos acontecimentos.

O critério tempo pode ter sido decisivo para que Schnitzler retomasse o narrador heterodiegético (onisciente, em terceira pessoa) para contar,

⁹ Para Genette (1995), o tempo da história não corresponde a um tempo real, mas à sucessão cronológica das ações narradas.

¹⁰ Como estruturalista, Genette (1995) faz uma analogia à célebre dicotomia saussuriana da constituição do signo linguístico: significado e significante, *grosso modo*, conteúdo e forma.

¹¹ Para Genette (1995), o grau zero corresponde à equivalência do tempo da história (da ordem dos acontecimentos) e do tempo da narrativa (da ordem em que os acontecimentos estão sendo narrados), isto é, haveria uma equivalência na ordem e na duração (ou velocidade) das ações na história e na narrativa. “A narrativa isócrona, o nosso hipotético grau zero de referência, seria, pois, uma narrativa de velocidade igual, sem acelerações nem abrandamentos, em que a relação duração de história/extensão de narrativa permanecesse constante. É sem dúvida inútil precisar que tal narrativa não existe, nem pode existir mais que a título de experiência de laboratório” (GENETTE, 1995, p. 87).

dois anos após a publicação de *Senhorita Else*, a história do tenente Wilhelm Kasda. Não obstante a duração de apenas dois dias, entre o início e o trágico fim de *Aurora*, o recurso do monólogo interior demandaria uma narrativa mais longa para dar conta de todos os acontecimentos.

Cabe ressaltar que para Zérafra (2006), ainda que reconheça *Senhorita Else* como precursora das extensas narrativas joycianas, o recurso utilizado por Schnitzler não se caracteriza como monólogo interior ou fluxo de consciência, mas como um “discurso vivido”, por conta de sua homogeneidade e unilateralidade. Zérafra conclui:

Por isso nos parece que o termo alemão *Erlebte Rede* (discurso vivido) traduz com precisão a forma e o espírito dos grandes romances dos anos de 1920; a característica do monólogo interior, seja qual for sua construção estética, é exprimir a heterogeneidade [...] O monólogo interior exprime um drama de caráter imediato ignorado por Fabrice del Dongo assim como pela Srta. Else (ZÉRAFFA, 2010, p. 129).

3 Enfim, Else

Vários detalhes são revelados na situação inicial da narrativa *Senhorita Else* por meio daquele que para Beth Brait se caracteriza como um narrador-câmera, ou seja, a narrativa é conduzida em primeira pessoa por um narrador que, na sua condição de personagem, participa dos fatos no mesmo momento em que eles acontecem. Nesse sentido, o discurso do narrador-câmera é unilateral, pois observa e vivencia as ações sob a perspectiva de uma única entidade.

Para a apresentação e análise de Else, indicam-se quatro excertos da parte inicial da obra que, embora longos, parecem fundamentais para compreender-se o processo de criação da personagem (que posteriormente será contrastado com o processo de composição do tenente Wilhelm Kasda).

- (1) – Você realmente não quer mais jogar, Else?
– Não Paul, não posso mais, até logo. Até logo Dna. Cissy.
[...] Já começaram a jogar de novo. Na verdade, eu jogo bem melhor que Cissy Mohr; e Paul não é propriamente um campeão. Mas ele tem boa aparência, com o colarinho aberto e aquele rosto de menino zangado. Se ele fosse menos fingido... Não se preocupe, tia Emma (SCHNITZLER, 1996, p. 6).

As primeiras linhas do excerto 1 são efetivamente as primeiras linhas da narrativa e nelas destacam-se informações significativas acerca das personagens que compõem a história. Ao retirar-se da quadra de tênis, esporte que já revela parte da identidade da personagem (mulher jovem e moderna que pratica – e bem – um esporte de elite), Else dá início a um monólogo interior através do qual narrará os acontecimentos de seu dia. Em 1, Else menciona três personagens sobre as quais já emite algumas opiniões: Paul é solteiro e atraente, porém a tia não permitiria um relacionamento entre os primos. Else aparenta ter ciúmes de Paul e Cissy por suspeitar que a jovem senhora e o primo médico sejam amantes (essa informação é confirmada ao final da narrativa).

- (2) Teríamos partido às cinco da manhã. No início eu iria me sentir mal, como de costume, mas depois passaria. Nada mais delicioso do que caminhar de madrugada. O americano caolho da gruta da Rosetta parecia um boxeador. Talvez tenha perdido seu olho numa luta de boxe. Gostaria de me casar nos Estados Unidos, mas não com um americano. Ou então caso-me com um americano e vivemos na Europa. Numa mansão na Riviera. Degraus de mármore até o mar. Eu me estenderia nua sobre o mármore (SCHNITZLER, 1996, p. 6).

O excerto 2 oferece elementos que o aproxima a um fluxo de consciência aparentemente mais desordenado: Else fala no passeio à gruta de madrugada, lembra do americano caolho da gruta e, ao mencionar americano, reflete sobre casar-se nos Estados Unidos. As frases curtas, os temas desconexos

e a revelação de desejos mais íntimos (“Eu me estenderia nua sobre o mármore”) remetem a um “jorro de consciência”, ainda que coerente e coeso, se comparado ao fluxo contínuo, sem pontuação, da corrente de pensamentos das personagens de Joyce.

- (3) “Minha querida filha...” e se começasse pelo fim?
“... Assim, mais uma vez, não se zangue conosco, amada filha, muitos beijos”. Meu Deus! Será que eles se suicidaram? Não, neste caso já teria chegado um telegrama de Rudi. [...]
“Ah!... não consigo sequer escrever tal coisa... [...]
Bem adiante, adiante, onde ela quer chegar? Que quer que eu faça?
(SCHNITZLER, 1996, p. 13-15).

Else recebe a carta que impulsiona o desenrolar da narrativa: em uma mistura de súplica e chantagem emocional, a mãe obriga a moça a pedir dinheiro ao Sr. von Dorsday a fim de saldar mais uma dívida do pai. A leitura da carta, como se vê em 3, é intercalada pelo monólogo interior da personagem: Else critica, reflete e surpreende-se com o teor da carta, porém, revela não ter percebido a verdadeira intenção da mãe ao decidir que o pedido do empréstimo deva ser feito pela sedutora moça: “Não era mais simples papai tomar um trem e vir até aqui? Chegaria tão rápido quanto a carta expressa. Mas talvez o detivessem na estação por sua suspeita de fuga... terrível, terrível” (SCHNITZLER, 1996, p. 19).

- (4) – Boa tarde, senhorita Else. Meus respeitos, madame ...
– Boa tarde, senhor von Dorsday.
– Retornando do tênis, senhorita Else?
– Que perspicácia a sua, senhor von Dorsday!
– Não seja tão irônica Else.
Por que ele não me chama de senhorita?
– Quando se fica tão bem de raquete, pode-se perfeitamente usá-la como enfeite.
Idiota. Não vou lhe responder.

- Jogamos a tarde toda, pena que éramos apenas três: Paul, a dona Cissy e eu.
- Em outros tempos já fui um jogador fanático...
- E agora não mais?
- Já estou muito velho para o tênis.
- Ora, em Marienlyst havia um sueco de sessenta e cinco anos que todas as tardes jogava das seis às oito (SCHNITZLER, 1996, p. 9).

O excerto 4 introduz o Sr. von Dorsday, personagem fundamental para o desenrolar da trama. Sem a necessidade de descrições detalhadas e prolixas, o breve diálogo parece suficiente para informar sobre a relação, de certo modo hostil, entre Else e Dorsday, hostilidade que é ratificada pela frase nominal do monólogo interior que entrecruza o diálogo: “Idiota”. Este excerto é anterior à leitura da carta, o que confere à narrativa uma progressão de ideias que convergem para um mesmo ponto, ou seja, uma empatia com a protagonista e uma espécie de repugnância às condições exigidas pelo representante da classe burguesa, o Sr. von Dorsday.

4 O dissimulado tenente

A técnica utilizada por Schnitzler para a construção do tenente Wilhelm Kasda em *Aurora* parece ser mais tradicional: trata-se de diálogos intercalados pelo discurso de um narrador heterodiegético, que conta a história de fora, como um observador privilegiado.

- (5) – Senhor tenente!... Senhor tenente!... Senhor tenente!...
Apenas depois da terceira chamada é que o jovem oficial se mexeu, espreguiçou-se e voltou a cabeça para a porta [...]
– Com todos os demônios, mas o que é que há assim tão cedo?
– Há um senhor lá embaixo, no pátio, querendo falar convosco, senhor tenente.
– Como assim, um senhor? Mas que horas são agora? Eu por acaso não vos havia dito que não queria ser acordado no domingo (SCHNITZLER, 2001, p. 17).

O excerto 5 corresponde às primeiras linhas da obra *Aurora* que apontam algumas características do tenente Wilhelm Kasda, o protagonista da história: um oficial do exército que trata seu subalterno com certa arrogância e desprezo.

Assim como em *Senhorita Else*, também em *Aurora* os diálogos são reveladores; em 6, na conversa com ex-colega que lhe pede um empréstimo, Wilhelm relata suas dificuldades financeiras e seu orgulho por conseguir saldar as dívidas.

- (6) – Desculpa-me, Otto, mas nunca pensei a respeito disso e, ademais, espero que... Também tive as minhas dívidas algumas vezes, não posso negá-lo; ainda no mês passado o Höchster me deu uma mão, emprestando-me cinquenta florins¹², que eu naturalmente lhe devolvi na primeira oportunidade. É até por causa disso que me encontro no aperto em que estou. Mil florins, no entanto, mil... eu não teria a menor ideia de como poderia arranjá-los (SCHNITZLER, 2001, p. 23).

No diálogo do excerto 7, o tenente revela conhecer detalhes sobre o grupo que joga no Café Schopf, o que é no mínimo curioso, uma vez que diz não participar “da roda” com frequência. Certamente, Wilhelm, tenente solteiro, que já jogou até a aurora (6h da manhã), seja um jogador compulsivo, o que justificaria as suas dívidas:

- (7) – [...] Ali, no Café Schopf, jogam de vez em quando, aos domingos, uma partidinha: vinte-e-um ou bacará, depende. Naturalmente minha participação na roda é bastante humilde, quando participo. Devo ter-me sentado à mesa com eles cerca de três ou quatro vezes, se tanto, mas apenas para me divertir. [...] Só o Tugut arrebatou dele [do cônsul

¹² Segundo Backes (2001), o fato da moeda vigente ser o *florim* indica que a história se passa no século XIX, “num mundo – sob todos os aspectos – anterior à Primeira Guerra Mundial [...] mais precisamente, entre os anos de 1871 e 1892, uma vez que antes deste período (entre 1857 e 1871) e depois dele (1892 e 1924) a moeda vigente na Áustria era a coroa” (BACKES, 2001, p. 9-10). Cabe ressaltar que *Senhorita Else* se sucede no mesmo período, uma vez que a moeda também era o florim.

Schnabel] não menos de três mil florins, de uma vez só, há duas semanas. Jogamos até às seis da manhã sobre a varanda aberta, ouvindo os pássaros cantar acompanhando o jogo; os cento e vinte que eu hoje ainda tenho, aliás, agradeço-os à minha persistência, pois caso contrário estaria completamente seco (SCHNITZLER, 2001, p. 26).

O excerto 8 foi selecionado para que se percebam as diferenças entre o personagem-narrador de *Senhorita Else* e o narrador heterodiegético de *Aurora*. Enquanto Else faz perguntas a si mesma, reflete, irrita-se, devaneia, o narrador de *Aurora* apresenta um discurso organizado, coeso e coerente; as reflexões e comentários parecem ficar implícitos no diálogo não revelado do narrador onisciente.

(8) Os jogadores restantes ganharam; Willi mais do que os outros. Ele guardou no bolso seu capital inicial, os cento e vinte florins; eles não deveriam, de maneira nenhuma, voltar a ser arriscados. Estava na sua vez de pôr a banca e em pouco ela havia duplicado; ele resolveu ser cauteloso, retirou-se e, com alguns pequenos intervalos, a sorte permaneceu sendo fiel a ele [...]. A quantia de mil florins que ele havia decidido ganhar – para outra pessoa – havia sido superada em algumas centenas (SCHNITZLER, 2001, p. 40-41).

Bem menos intensas do que se comparadas ao pensamento (ou monólogo interior) de Else, as considerações que relatam as atitudes do tenente Wilhelm também desvelam informações importantes quanto à intimidade da personagem: em 8, percebe-se o esforço do tenente para não arriscar a quantia já ganha, o que acaba não acontecendo. O vício leva o jogador contumaz, que entrou na roda com a ilusória justificativa de ajudar o ex-colega, a continuar apostando até contrair uma dívida onze vezes maior do que a de seu amigo.

A habilidade de um escritor para caracterizar com precisão o perfil de suas personagens, como argumenta Antonio Candido (2014), percebe-se

pela seleção de objetos, frases, comentários ou diálogos, como o faz Schnitzler em ambas as obras. No entanto, diferentemente de Else, que constitui um narrador-câmera que vive os fatos no momento em que acontecem, em *Aurora* (2001), o protagonista Wilhelm é apresentado por um narrador heterodiegético que revela e omite fatos com destreza, sem que a angústia e a dramaticidade do protagonista passem despercebidos. O clímax da obra está na parte em que o tenente se dá conta de que vendeu seu corpo para pagar suas dívidas, como qualquer prostituta:

(9) Willi trancou a janela e voltou ao meio do quarto; seu olhar caiu sobre a cama revirada, sobre a mesa com os restos da refeição, os copos e as garrafas vazios. Sem querer abriu a mão e a nota emergiu no meio dela. No espelho, sobre a cômoda, viu sua imagem... de cabelos desgrelhados, manchas escuras sob os olhos; ele estremeceu, sentiu nojo por ainda estar de roupas de baixo; [...] Na gaveta do meio, entre os lenços – ele sabia bem, muito bem –, estava o revólver (SCHNITZLER, 2001, p. 47).

Considerações finais

A apresentação de uma personagem por ela mesma é um recurso comum nas narrativas memorialísticas, no romance epistolar ou no diário íntimo; a novidade de *Senhorita Else*, porém, está no uso do monólogo interior (ou no discurso vivido), uma citação direta dos pensamentos da personagem, marcada gramaticalmente pela primeira pessoa e pelo tempo presente.

O monólogo de Else, contudo, não equivale a um “fluir caótico do jorro da consciência” (BRAIT, 2006, p. 62), como o das personagens joycianas cujos fluxos de consciência obedecem a um mínimo de sintaxe, quer seja pela ausência de pontuação, pelo volume de sintagmas que se sucedem, pela confluência de conteúdos psíquicos díspares ou pela reprodução de movimentos alógicos dos pensamentos (cf. BRAIT, 2006, p. 63). O discurso de Else caracteriza-se como uma “consciência falada” (ZÉRAFFA, 2010, p. 128),

menos verossímil, talvez, do que a transcrição dos pensamentos de Molly Bloom em *Ulysses*, porém de leitura bem mais acessível.

Não há dúvidas de que *Senhorita Else* apresenta uma forma de narrar inovadora se comparada a *Aurora*, um texto que, possivelmente por conta da duração do tempo da história, é narrado em terceira pessoa. As frases curtas e as ideias entrecortadas e desconexas ao longo de toda a intensa narrativa de Else permitem um mergulho mais profundo na consciência da personagem, revelando ao leitor os conflitos, desejos e angústias de uma criatura incompleta, fragmentária, que busca sua identidade. Essa técnica narrativa parece contrapor-se à descrição de Zérafra que considera o discurso de Else homogêneo e unilateral.

Na cena em que o Sr. von Dorsday impõe as condições do empréstimo, Else surpreende-se não apenas com o pedido inescrupuloso do velho, mas principalmente com sua própria reação, o que indica, de certo modo, o caráter heterogêneo e paradoxal de seu monólogo:

– O senhor já disse muito, senhor von Dorsday.
E por que permaneço aí? Por quê? Vou-me embora sem me despedir. [...] E eu fico. Por quê? Estamos face a face. Não deveria simplesmente esbofeteá-lo? [...] Por que não o esbofeteio? Patife! Fiqui vermelha ou pálida? Você quer me ver nua? Muitos o querem. Nua, sou lindíssima. Por que não lhe bato na cara? Sua cara é imensa. Por que está tão perto, o nojento? Não quero sentir a sua respiração no meu rosto. Por que não o abandono sozinho? Por que seu olhar me atrai? Olhamo-nos nos olhos como dois inimigos mortais. Queria chamar-lhe de patife, mas não posso. Ou não quero? (SCHNITZLER, 1996, p. 46-47).

Mulher “altiva e inacessível” (SCHNITZLER, 1996, p. 7), Else encontra uma forma de ceder ao pedido de von Dorsday e de sua família, sem que para isso tenha de perder (ou vender) sua dignidade: no clímax da história, Else mostra-se nua ao Sr. von Dorsday: a ele e a todos que se encontram na sala de

música do hotel após o jantar. A atitude constrangedora e incompreensível da moça é seguida por um de seus frequentes desmaios; de volta a seu quarto, Else ingere os sedativos que a levam à morte.

Os momentos finais da narrativa também são relatados (ou vivenciados) pela própria personagem que, por meio da técnica que confere a Arthur Schnitzler o título de precursor de Joyce e de Faulkner, aos poucos perde sua capacidade de raciocínio, ou, em outras palavras, a história chega ao fim quando e porque o narrador-câmera perde sua consciência:

– Else! Else!
Eles estão gritando de tão longe! O que querem? Não me acordem. Estou dormindo tão bem. Amanhã cedo...
Sonhando e voando. Voando... voando... voando... dormindo e sonhando... e voando... não me acordem amanhã cedo...
– El...
Voando sonhando... dormindo... son... son voa...
(SCHNITZLER, 1996, p. 105).

Referências

- BACKES, Marcelo. Prefácio. In: SCHNITZLER, Arthur. *Aurora*. Tradução Marcelo Backes. São Paulo: Boitempo, 2001.
- _____. Posfácio. In: SCHNITZLER, Arthur. *O tenente Gustl*. Tradução Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DUJARDIN, Édouard. *Os loureiros estão cortados*. Tradução Hilda Pedrollo. Porto Alegre: Brejo Editora, 2005.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1976.
- JANKOWSKY, Bernhard. Reflexos do mito e da decadência do Império Austro-Húngaro na literatura austríaca. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 13, n. 4, p. 5-27, dez. 1978.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2011.

SCHNITZLER, Arthur. *Senhorita Else*. Tradução Marijane Lisboa. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *Aurora*. Tradução Marcelo Backes. São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. *O tenente Gustl*. Tradução Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Record, 2012.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ZÉRAFFA, Michel. *Pessoa e personagem: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950*. Tradução Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Recebido em 17/12/2016.

Aceito em 31/10/2017.