

Rosenfield, K. H. – Freud e Musil

# Freud e Musil

## - ou - Psicanalista contra Vontade

Freud and Musil – or – Psychoanalyst against the will

Kathrin H. Rosenfield\*

**Abstract:** This article approaches the ambivalent relations between Musil and Freud. It proceeds in three sections. The first analyses the spontaneous psychoanalytical intuitions Musil exposes in his first novel, *The confusions of young Törless*. The psychological insights of the novelist accompany and also anticipate the discoveries of the father of psychoanalysis. The second section exposes the seminal studies of Corino and Henninger (among other authors) who see Musil's reserved attitude towards Freud as a symptomatic resistance and interpret the unconscious determination of his work. The third exposes other reasons (aesthetic and theoretical arguments) which explain the author's reluctance, without excluding the resistance-theory. Musil has a vast scientific and mathematical, philosophical and aesthetic framework of references which differs from psychoanalysis. It emerges in his project which underpins the novels *Nupcias* (Musil's second work after *Törless*).

**Key-words:** Musil, Freud, *Törless*, *Nupcias*, aesthetic project

**Resumo:** Este artigo sobre as relações ambivalentes entre Musil e Freud procede em três etapas. Na primeira, analisamos as intuições psicanalíticas de Musil no seu primeiro romance, *O jovem Törless*. Os *insights* psicológicos do romancista acompanham e antecipam as descobertas clínicas do pai da Psicanálise. A segunda se debruça sobre os trabalhos seminais (Corino, Henninger, entre outros) que veem as reservas de Musil diante de Freud como resistências sintomáticas e evidenciam a determinação inconsciente de sua obra. A terceira expõe outras razões (estéticas e teóricas) para a reserva do artista. Estas não excluem, mas se adicionam às resistências sintomáticas. Musil dispõe de um referencial científico e matemático, filosófico e estético diferente da Psicanálise; ele se manifesta no projeto *sui generis* das novelas *Uniões* (a segunda obra de Musil após o *Törless*).

**Palavras-chave:** Musil, Freud, *Törless*, *Uniões*, projeto estético

---

\* Professora associada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pesquisadora do CNPq. E-mail: [kathrinhr@gmail.com](mailto:kathrinhr@gmail.com). Este artigo é resultado de um estágio pós-doutoral financiado pela CAPES.

## 1 As intuições psicanalíticas do jovem Musil

O leitor de hoje facilmente associará a primeira obra de Musil, *O Jovem Törless*<sup>1</sup>, com as investigações freudianas. “A aguçada consciência que Musil tem do papel da repressão na história da cultura levaria a imaginar que Musil teria sentido forte afinidade por Freud.” – diz J. M. COETZEE na sua reflexão sobre o autor austríaco<sup>2</sup>. E os contemporâneos de Musil eram da mesma opinião. Já na sua época, Musil foi saudado como “o mais sexual” de todos os escritores vienenses, mas ele mesmo recebeu esse título com sentimentos mitigados<sup>3</sup>. É de fato uma tentação ler o primeiro romance e as novelas *Uniões* [*Vereinigungen*, 1911] de Musil à luz dos conceitos freudianos. Quem tem em mente esse pano de fundo, verá *Törless* quase como uma exemplificação da constituição polimórfica e perversa da sexualidade infantil e adolescente<sup>4</sup>. No entanto, cabe mencionar que Musil escreveu essa história entre 1902 e 1905, portanto, antes de ter acesso ao famoso ensaio de FREUD (*Três ensaios sobre a sexualidade*, 1999), embora a demora da publicação do *Törless* (1906) possa dar a impressão contrária, sugerindo a influência de Freud sobre Musil.

Seja como for, todos os leitores admiraram no romance musiliano a análise precisa dos conteúdos sexuais que tornarão famosa a Psicanálise, e, além disso, leram *Törless* como um diagnóstico do mal-estar da cultura e da educação da época<sup>5</sup>. As primeiras e mais contundentes reações a essa obra foram as respostas de educadores que

<sup>1</sup> *Törless* será citado com a sigla T seguida pelos números de páginas nas edições brasileira e alemã: MUSIL, 1978, *Prosa und Stücke*, que contém também as novelas *Uniões*. Escrita entre 1908-11, essa segunda obra de Musil encontra-se em processo de tradução e será lançada no Brasil provavelmente até o final de 2012

<sup>2</sup> Cf. J. M. COETZEE, *On the Edge of Revelation*. Disponível em: <http://www.xs4all.nl/~jikje/Essay/coetzee.html> (hoje não mais acessível).

<sup>3</sup> Cf. as cartas de Musil enfatizando que a psicologia não o interessava: SCHRÖDER-WERLE 2001: 39 e 72 ss.. Robert Müller, um dos representantes do expressionismo austríaco, lhe atribuiu esse título em 1924, cf. ROGOWSKI 1994: 12.

<sup>4</sup> O romance de Musil parecia extraordinariamente chocante e desafiador na época. Ainda nos anos 1930, Louis P. Woerner considerou *Törless* um livro tão chocante que “pode interessar somente psiquiatras e criminalistas”. (Cf. SCHRÖDER-WERLE 2001: 106)

<sup>5</sup> Cf. As palavras do jornalista E. E. Kisch, no ano da morte de Musil em 1942 (TB, II, 204): “O romance *O Jovem Törless* [é a ...] história de um rapaz num internato que se torna, devido a um furto, o escravo de seus camaradas e dos instintos sádicos destes. A juventude espiritual antes da guerra mundial via nas errâncias e torturas desse rapaz suas próprias, e o livro tornou-se, para eles, uma bíblia.” – Desenvolvemos esse aspecto num artigo anterior (cf. ROSENFIELD 2012). Freud dá voz às consequências sociais e políticas da repressão e do recalque dos desejos libidinais no seu ensaio de 1930, *O Mal-estar na Cultura* (ou na civilização).

a viram como um romance militante em favor de novos métodos de educação<sup>6</sup>; sobretudo o público mais jovem, progressista e artístico via nesse romance um passo importante em direção a uma reformulação da estreita moralidade (sexual) vitoriana e uma desmistificação da hipocrisia filisteia da época. Mas a resenha elogiosa do grande crítico berlinense Alfred Kerr, que lançou Musil como uma estrela ascendente na cena literária vienense, já assinalava que havia nesse romance algo mais que o escândalo da descrição franca e crua das fantasias e crueldades adolescentes. Mesmo assim, foi sem dúvida essa aparência expressionista que assegurou o sucesso de cinco reedições em apenas um ano (ele teria tido mais edições, não tivesse a editora falido no verão de 1907).

Por mais que Musil tenha se mostrado reservado até o fim de sua vida, existem nítidas afinidades com Freud – embora Freud não tenha tido influência direta sobre Musil antes dos anos 1907. Nos anos em que redigiu o primeiro romance, Musil não lera nem os *Estudos sobre histeria*<sup>7</sup> nem a *Interpretação dos sonhos* (1900). Mas mesmo se Musil tivesse conhecimentos psicanalíticos, *Törless* seria original e interessante para os psicanalistas da época, pois representa inúmeras estruturas que Freud analisará somente em obras posteriores. A história dos três adolescentes que exploram o furto cometido por um colega para torná-lo escravo de seus desejos sádicos pode ser lido como uma exemplificação da longa série de “pulsões e destinos da pulsão”<sup>8</sup> que decorrem do conflito de ambivalência – isto é, do bloqueio do desejo (libidinal, sexual) por dois impulsos contrários que inibem e fragmentam a pulsão, desviando-a para sucedâneos (insatisfatórios ou não totalmente satisfatórios). As humilhações e torturas impostas a Basini prolongam uma série de passatempos graças aos quais eles tentaram em vão preencher seus vazios e carências. Uma hesitação imatura e quase infantil os impede de viver plenamente seus desejos sexuais e os expõe às provocações pouco gentis da prostituta local. Essa insatisfação que surge de inibições e recalques diversos resulta em tentativas dúbias de encontrar satisfações substitutivas

<sup>6</sup> Cf. SCHRÖDER-WERLE 2001: 104-6, sobre o entusiasmo dos críticos que viram o romance ou como manifesto expressionista ou como estudo de caso para psicólogos e psicanalistas.

<sup>7</sup> Sigmund FREUD und Joseph BREUER, *Studien über Hysterie*, Leipzig und Wien, Franz Deuticke, 1895. Citaremos os demais ensaios freudianos da edição standard, FREUD, Sigmund. *Gesammelte Werke – Chronologisch geordnet*, Frankfurt am Main; Fischer Verlag, 1930 / 1999 (sigla GW, seguida do número do volume e número de página). – Para mais detalhes sobre termos técnicos como *Ersatz* (sucedâneo), *Verdrängung* (recalque), *Schaulust* (prazer visual) etc., cf. o dicionário de LAPLANCHE-PONTALIS, 1967.

<sup>8</sup> Cf. FREUD, GW, X, 1915, *Triebe und Triebchicksale*; particularmente relevante para *Törless*, é a relação que Freud estabelece entre ambivalência, obsessão visual e agressividade, GW X, 223.

(*Ersatz*, sucedâneos). Mas tal como Freud mostrará nos seus escritos posteriores, também os adolescentes de Musil acirram nessas tentativas sucessivas a veemência da demanda de fundo. Das experiências com Bozena aos rituais com Basini ocorre uma escalada inquietante de agressividade e crueldade. Freud mostrará, anos mais tarde, que essa agressividade se deve aos restos da pulsão sexual que se manifesta a partir do inconsciente. A crua exposição da violência no romance de Musil não era intencionada como um manifesto contra a educação ou as relações sociais. Como o pai da Psicanálise, Musil concebe os males da sociedade e da política como consequências de um mal-estar muito mais primário. Para Freud, esse mal-estar está ligado à sexualidade; para Musil, sobretudo, à elaboração imaginária dela (ou, melhor, à deficiência dessa elaboração). Veremos, num primeiro momento, a analogia das teorias de Freud com o modo como Musil imbrica os motivos edipianos numa história da deriva desses desejos inconscientes. Com efeito, tudo indica que o bloqueio do desejo sexual que visava, primeiro, a mãe, e depois, a prostituta, transforma-se em múltiplas formas de agressividade física e moral.

## 2 Desejo e agressividade em Freud e suas correspondências no enredo de *O jovem Törless*

Vejamos primeiro os textos nos quais Freud se debruça sobre o nexos entre o conflito de ambivalência e a agressividade. Muitos deles foram escritos e publicados posteriormente à primeira obra de Musil, o que comprova a ideia de Freud, para quem o poeta alcança voando o que a ciência tem que comprovar com laboriosas demonstrações. Freud sempre considerou que o fator de força e potência (*Gewalt*) é inerente à pulsão. Mas há uma diferença qualitativa entre força e violência sádica que a Psicanálise deveria explicar. Freud concebia a agressividade e a violência no início como efeito colateral do conflito de ambivalência edipiana (o desejo incestuoso infantil impedido pela instância paterna que suscita um misto de amor e ódio pelo pai<sup>9</sup>). Nas décadas posteriores, entretanto, Freud acrescentará outros fatores que favorecem o componente agressivo e conflitivo (o desamparo pós-natal e a bissexualidade

---

<sup>9</sup> A primeira explicação vê a agressividade como rivalidade inerente ao complexo de Édipo. O amor pela mãe é ameaçado pela presença paterna (que se expressa no medo de castração – o trauma real ou imaginário), o que força o recalque do desejo incestuoso.

congênita). É preciso expô-la rapidamente, pois eles afloram nos temas musilianos e o conhecimento da teoria freudiana põe em evidência a plausibilidade do enredo e das cadeias metafóricas do romancista.

Nos anos 1920, Freud revisa a explicação edipiana da ambivalência e da agressividade introduzindo sua hipótese do “desamparo pós-natal” (*Hilflosigkeit*) como geradora de bloqueio, recalque e agressividade. Devido ao nascimento biologicamente prematuro, o bebê humano vivencia durante um longo período um desamparo e dependência que bloqueiam a satisfação autônoma das necessidades e dos desejos. Isso leva a mente a antecipar a satisfação que o sistema neuromuscular não consegue trazer. Disso decorre um deslocamento da ação real para atividades fantasmáticas e substitutivas que tendem a se tornar hipertróficas<sup>10</sup>. Ao mesmo tempo, entretanto, a fantasia não satisfaz todos os representantes da pulsão recalçados, o que gera restos inconscientes da pulsão original, que se manifestam na forma da agressividade. Esse aspecto manifesta-se particularmente na dependência de Törless – dependência essa que seria irreal do ponto de vista objetivo e intelectual, mas que se revela como uma fixação na atividade-passiva desse personagem preso nas suas fantasias solitárias.

Num terceiro momento, já no final de sua vida, Freud acrescenta mais um fator ao conflito edipiano – a bissexualidade<sup>11</sup> congênita –, que o pai da Psicanálise reconhece como mais uma fonte de conflito, ambivalência e agressividade. Freud acreditava que a androginia (e, com ela, a liberdade das escolhas homo e heterossexuais) seria normal em todos os seres humanos e apenas reguladas por convenções sociais. Era essa sua teoria nos *Três ensaios sobre a sexualidade infantil* (1906), que mostrava a maleabilidade libidinal decorrente da disposição polimórfica da sexualidade infantil. Mas os dados da experiência clínica tardia mostram uma realidade outra: esta contradiz a ideia de que todo sujeito poderia livremente escolher ora parceiros homossexuais, ora heterossexuais, não houvesse a pressão das normas sociais.

---

<sup>10</sup> Cf. *Hemmung, Symptom und Angst*, 1926, GW XIV, 112 ss.. Freud explica a relação entre a prematuração biológica do feto humano e a necessidade biológica de ser amado (GW XIV, 186-7). A existência interuterina do feto humano é relativamente abreviada em relação à dos animais, de forma que a criança é jogada no mundo em condições biológicas menos acabadas do que os outros mamíferos: o desamparo genético (*Hilflosigkeit*) impossibilita a satisfação direta, ativa dos desejos mais básicos – por exemplo, a pulsão de dominação (*Bemächtigungstrieb*). Por essa razão, a influência do mundo externo é reforçada, a diferenciação precoce do eu e do id é necessária, a importância dos perigos do mundo externo é aumentada e o objeto – único capaz de proteger contra os perigos e de substituir a vida intrauterina –, vê seu valor enormemente aumentado. Esse fator biológico estabelece, portanto, as primeiras situações de perigo e cria a necessidade de ser amado, que jamais abandonará o homem.

<sup>11</sup> FREUD, GW, XVI, 87 ss. *Die endliche und unendliche Analyse*.

A realidade mostra a Freud uma instância cruel e opressiva interna ao aparelho psíquico individual, que reprime a maleabilidade. Uma direção adotada exclui a outra, independentemente do fato de que pode haver grandes sobras de libido soltas e disponíveis: a tendência heterossexual (ou a homossexual) defende-se contra a outra e a exclui. « Recebe-se nitidamente a impressão que há aí um pendor específico para o conflito que se adiciona à situação » (FREUD 1999: 89). Freud chega à conclusão que deve haver uma agressividade anterior à sexualidade (a pulsão de morte); considera impossível reduzir esse pendor conflitivo (*Konfliktneigung*) e o interpreta como a intervenção de uma quantia de agressão livre: como expressão da pulsão de destruição ou de agressividade.

A representação musiliana do imbróglio de desejo e inibição aproxima-se em muitos pontos dessas ideias freudianas. O enredo se situa no momento de transição da (pré)-adolescência à idade adulta, no qual quatro adolescentes se defrontam com seus desejos sexuais (e edipianos) sem conseguir realizá-los plenamente. Seus esforços de encontrar sucedâneos que preencham o vazio manifestam-se inicialmente em contínuos deslizes que substituem o objeto vedado (a prostituta) por atividades fantasmáticas, nas quais se destaca o apego ao prazer visual. A observação secreta, quase de predador, já abre a primeira cena de aproximação da casa de Bozena: é típico do conflito edipiano que se perfila insistentemente na obra de Musil que a atividade erótica se inicia com uma espécie de voyeurismo. Os rapazes espiam, invisíveis no escuro, uma conversa irada entre a prostituta e um homem pesado, brutal e bêbado (cf. MUSIL 2001: 34, al. 28). A grosseira exibição de forças entre os dois tem tudo para despertar um medo infantil. Além do desejo tímido, Törless sente sua fraqueza e se compara desfavoravelmente com o cliente viril que Bozena enfrenta violentamente (cf. MUSIL 2001: 35, al., 29). As inseguranças e hesitações provocadas pelo comportamento desafiador e dominador da prostituta (diante da qual os rapazes passam mais tempo a se vangloriar do que a realizar proezas propriamente sexuais) é sinal de um conflito de ambivalência que inibe o desejo, desviando-o de volta para os caminhos labirínticos da sexualidade infantil. Reprimido novamente para fantasias, o desejo sexual desemboca nos impasses que geram a agressividade, em particular na observação e exposição de Basini nos rituais do quarto vermelho. Assim, inicia-se novo ciclo defensivo, agora marcado pela ambivalência que opõe o medo/respeito pela autoridade à derrisão/transgressão das normas morais. Os rapazes fingem educar o colega e o redimir

do seu furto, mas a farsa sucumbe à pulsão recalcada que agora se manifesta na violência sádica (MUSIL 2001: 65-82, al., 51-62). Se Musil tivesse escolhido um ponto de vista definido, por exemplo, o da crítica social e institucional, o enredo poderia ter representado a imoralidade dos alunos e da educação no internato. Mas o modo frio da representação não é moral (ou moralista) e atinge o leitor pela facticidade amoral, quase clínica, das descrições que evocam os casos de Freud.

Segundo Freud, os conflitos da adolescência reacendem, sob diversas formas, os desejos incestuosos recalcados da infância, que se prolongam na indefinição erótica da sexualidade infantil. Nos *Três ensaios sobre a sexualidade* (1906), Freud chama a plasticidade típica das atividades sexuais e fantasmáticas das crianças de “disposição polimórfica-perversa” (FREUD 1999: 91 s., e 151)<sup>12</sup>. A sexualidade plástica (polimórfica) da infância manifesta-se não somente em gestos corporais (o autoerotismo em atividades como chupar o dedo e produzir sensações em diversas partes do corpo), mas em fenômenos tão diversos quanto o prazer e a compulsão visual (*Schaulust*, FREUD, GW V 1999: 55), a ruminação intelectual e uma gama de atividades fantasmáticas próximas da alucinação que podem deslocar os prazeres físicos para a visão e o intelecto erotizados<sup>13</sup>. O fascínio da *Schaulust* freudiana (que resulta do deslocamento da pulsão, desviada das representações reprimidas, para objetos visuais) manifesta-se na avidez dos adolescentes em substituir a relação insatisfatória com Bozena, na qual eles se sentiam devassados, desafiados e potencialmente ameaçados, por uma relação inversa, na qual Basini tem o papel da vítima e os demais, o da autoridade e da força ameaçadora. A inversão dos papéis lhes proporciona as excitações de ver e observar, expor e devassar a imoralidade do colega com o mesmo prazer perverso que Bozena sentia ao sugerir que a mãe de Beineberg tivera um passado erótico devasso (MUSIL 2001: 40s., al., 34 s.; 97, al., 73). Essas humilhações “morais” iniciam os rituais encenados pelos rapazes: Basini é primeiro exposto e torturado moralmente, mas o tribunal que deve levar ao melhoramento de seu espírito se transforma rapidamente em exposição física, desnudamentos e, finalmente, em relações homossexuais, que beiram crueldades sadomasoquistas<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> FREUD, GW, V, 91 f. e 156 : “die polymorph perverse Anlage der Kinder”

<sup>13</sup> Cf. FREUD, GW V, 50, sobre a fixação da pulsão no prazer do toque das mucosas orais, anais e genitais e seus deslocamentos defensivos; cf. também FREUD, 1908, VII, *Charakter und Analerotik*; e 1909, GW VII, *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*.

<sup>14</sup> Cf. FREUD, GW, X, 1915, *Triebe und Triebchicksale*; sobre ambivalência, obsessão visual, e agressividade p. 223: Cf. também Andrew J. WEBBER, 1991, sobre a compulsão visual na obra de Musil.

“Como explicar que a crueldade e a pulsão sexual têm um laço íntimo?” – pergunta Freud, antes de dedicar longas páginas à análise da fixação infantil da pulsão em um dos seus ingredientes isolados, isto é, na pulsão parcial (*Teiltrieb*). A resposta é: o “componente de crueldade [que o recalque e a fixação instauram como alvo isolado] é investido [graças à fantasia inconsciente,] como o sucedâneo de um alvo sexual” (FREUD 1999: 56 – 69)<sup>15</sup>.

O romance de Musil entretece todos esses fenômenos analisados por Freud num enredo que parece desdobrar uma ampla gama de substituições reativas e sintomáticas (*Ersatz*) do desejo sexual. O caso de Törless constitui uma modulação particular do sadismo dos demais. Mais ambivalente que os outros, ele interpõe uma defesa suplementar – um desinteresse um tanto postizo pelas crueldades que Reiting e Beineberg impõem a Basini. Os problemas que perturbam a mente de Törless parecem ser, à primeira vista pelo menos, de ordem intelectual (matemática), além de visões, fantasias e imagens aparentemente sem relação erótica. Nessa transformação, entretanto, a obsessão visual de Törless irá introduzir novamente os investimentos libidinais, culminando, no final do romance, com o distanciamento e a crueldade moral que ferem Basini mais que as relações mais físicas com os outros. Ela encontrará sua estabilização no esteticismo do homem adulto.

Vejamos mais de perto os mecanismos de defesa que Törless mobiliza contra suas experiências traumáticas. A causa imediata de suas confusões é a solidão, o afastamento de casa e dos pais devido à nova vida no internato. O vínculo terno com a mãe encontra uma desconcertante analogia na atração que exerce sobre ele a prostituta local Bozena, além de tornar esse jovem excepcionalmente inteligente e criterioso um seguidor estranhamente passivo que se deixa guiar pelos novos amigos, muito embora os despreze. A sua fingida indiferença deve-se às gratificações indiretas de sua obsessão visual.

---

<sup>15</sup> FREUD, GW, V 57 sobre sadismo e masoquismo derivados não só da necessidade biológica de superar a resistência do objeto sexual com outros meios que ultrapassem os ritos do cortejo. Segundo Freud, o sadismo é algo mais do que a atitude meramente ativa e brutal (*gewalttätig*). O sadomasoquismo decorre da fixação reativa que isola a pulsão parcial (os maus tratos morais e/ou físicos do objeto sexual). O masoquismo é a fixação inversa, às vezes como prolongação do sadismo voltado contra a própria pessoa.



### 3 Ambivalência, fixação visual e sadismo de Törless

A moldura da narrativa começa com a espera do trem que separará Törless dos pais. O casal volta para casa; na despedida, a mãe esconde atrás do véu seu excesso de tristeza e as lágrimas, enquanto Törless, Beineberg e Reiting, antes de voltarem para o internato, passam o tempo de espera caminhando ao longo dos trilhos cuja linha se perde na imensidão da planície. A imagem dos trilhos capta esse sentimento de perda, abandono e desorientação na imagem das linhas que se dissolvem no infinito. Ela se fixa e irá forrar todas as experiências, absorvendo os desejos bloqueados nas aventuras eróticas com a prostituta Bozena e se interpondo entre a consciência moral e participação inconsciente nos abusos sádicos.

O final inverte a estrutura da cena inicial. Törless se acomoda ao lado da mãe na carruagem que os leva à estação ferroviária. Passando pelo bosque com a casa da prostituta, o filho observa furtivamente o rosto materno – agora desvelado – e aspira com deleite sensual o perfume que se mistura ao cheiro da pele materna. É nítida certa sensualidade incestuosa nessa última cena do romance: pensando na prostituta, Törless parece lembrar-se de como esta provocara os adolescentes contando os segredos da vida sexual (supostamente depravada) das damas da sociedade – e, em particular, da mãe do amigo Beineberg, que Törless logo associou com a própria mãe. Após semanas de agitações secretas, violentas e (homo)sexuais – que se originaram com as visitas a Bozena<sup>16</sup> –, Törless sente-se finalmente calmo de novo. Seus pensamentos voltam, agora aliviados, para o início de sua estada no internato, como se tivesse superado toda a confusão e esquecido a melancolia e as angústias. A crua sexualidade de Bozena, que outrora ameaçava as idealizações que ele fazia da mãe, não o perturba mais. O aconchego da presença materna muda totalmente o valor e a aura da imagem de Bozena. Em vez de ser fonte de fascínio e repulsa, ela

Parecia [agora] insignificante e inofensiva, uma trama poeirenta de choupos e salgueiros<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Até o furto de Basini que permitiu a Reiting acuar e submeter seu colega, dando início às encenações sadomasoquistas no quarto vermelho, é uma consequência das proezas eróticas (imaginárias) que fizeram com que Basini gastasse além de seus meios financeiros.

<sup>17</sup> A imagem confunde a prostituta com o bosque no qual Bozena mora.

Törless lembrou-se de como lhe parecera inconcebível, naquele tempo [de chegada no internato], a vida de seus pais. Olhou a mãe de lado, disfarçadamente.

- O que é, meu filho?

- Nada, mamãe, só estava pensando.

E aspirou o odor levemente perfumado que se evolava do regaço de sua mãe.  
(MUSIL 2001: 193, al. 140)

A cena encerra não somente a história, mas (aparentemente<sup>18</sup>) também o processo de maturação adolescente, o rito de passagem da difusa e inquietante sexualidade infantil para uma visão mais serena das relações sexuais. O olhar furtivo, sensual e quase voyeurista da última cena, entretanto, trai uma ambivalência persistente e indica que Törless ainda está preso nas confusões e carências dos seus desejos indefinidos, que se deslocam sem solução do corpo para a alma e o espírito, mantendo o adolescente na indefinição polimórfica.

Com efeito, uma leitura mais atenta mostra uma longa cadeia de “formações reativas”<sup>19</sup> que permitem rastrear a origem edipiana das inibições vividas com Bozena e revela como esses bloqueios e recalques ressurgem em fantasias aparentemente anódinas, nas máscaras de questionamentos intelectuais e de iluminações contemplativas. Na sua miséria inicial de exilado no internato, Törless sentia Bozena como a “única secreta alegria” (MUSIL 2001: 38, al. 32), porém uma alegria mitigada por pavor e vergonha, atração e repulsa. Törless sente-se ridículo, indefeso e fraco diante da robusta prostituta e se compara (desfavoravelmente) com seus outros visitantes viris e fortes. A situação triangular com o jovem espiando, angustiado, o casal adulto engajado num comércio que mostra sua força física e a violência associada com a sexualidade é o cenário típico da cena originária (*Urszene*), isto é, de uma fantasia que mostra ao observador sua exclusão desse comércio e a potencial ameaça (de castração), no caso de ele se aproximar do objeto cobiçado. Esse conflito inconsciente aflora na atitude e nas fantasias de Törless, que hesita entre aproximação e fuga e conecta na sua mente a presença da prostituta com a da mãe. Quando Bozena fala com desprezo da volúpia das esposas de conselheiros (*Frau Hofrat*), Törless imediatamente associa sua

<sup>18</sup> Veremos, mais adiante, que a “insignificância” de Bozena pode ser um mero sintoma de uma formação reativa. Como aquela vez, quando a repentina “indiferença” por ela abriu uma nova fase, mais violenta e cruel, das explorações sádicas e homossexuais de Basini.

<sup>19</sup> Cf. FREUD, GW V, 141, sobre a formação reativa derivada do erotismo anal, isto é, de uma das primeiras formas de domínio muscular sobre o próprio corpo que permite expressar resistência e agressividade contra os outros (mãe); cf. também LAPLANCHE-PONTALIS 1967.

própria mãe às senhoras acusadas de devassidão. Ao mesmo tempo, ele lembra como sempre havia admirado a pureza materna como “um céu sem nuvens” (MUSIL 2001: 42, al. 34s.). No momento seguinte, Bozena aproxima-se dele; ele desvia o olhar, espiando a lua visível pela janela. O céu, a lua e as nuvens recebem assim o investimento erótico ambivalente do conflito edípiano (que expressa o misto de atração e repulsa diante do objeto proibido – a mãe e Bozena) e as imagens da prostituta absorvem a carga libidinal das representações ligadas à mãe. Isso explica por que Törless se torna mais tarde “indiferente” a Bozena, porém apenas porque já encontrou um sucedâneo (*Ersatz*) para os desejos inibidos diante da prostituta que despertaram as fantasias incestuosas.

Seus desejos reprimidos e inconscientes reemergem, assim, em novos disfarces. De um lado, eles se alojam nas conversas com Beineberg, que forra seus ideais místicos indianos com fantasias de crueldade erotizada (cf. MUSIL 2001: 77- 82); de outro, essas conversas desdobram-se em contemplações solitárias e pensamentos obsessivos que oscilam entre angústia e prazer à espera de uma revelação. Nas questões (aparentemente) objetivas, intelectuais e espirituais, adivinhamos as transposições dos sentimentos experimentados com Bozena, que, por sua vez apontavam para as emoções ambivalentes envolvendo a mãe. Há uma cadeia contínua de representações que partem do desejo erótico reprimido, dirigindo-se para as representações mascaradas (os problemas intelectuais e as conversas (pseudo)espirituais com Beineberg) que mantêm as imagens recalcadas inconscientes.

Vejamos, primeiro, os conteúdos (fantasias sádicas e homossexuais) que se escondem nas preocupações morais e esotéricas de Beineberg e que ocasionam em Törless uma repentina (e aparente) indiferença por Bozena. Depois da descoberta do furto, Beineberg e Reiting arrogaram-se papéis de autoridade (paterna) *vis-à-vis* a Basini, impondo-lhe rituais que fingem redimi-lo do seu pecado. Isto é, eles invertem a situação hierárquica que coloca filhos e alunos sob a tutela dos pais e dos professores (representantes da autoridade paterna que mantêm a lei, os limites e a ordem social que se origina, segundo Freud, na interdição do incesto). No entanto, é precisamente essa farsa de educação moral e redenção que lhes permite viver seus desejos eróticos de transgressão, que rapidamente virão à tona.

As conversas de Beineberg, por exemplo, conectam seus ideais esotéricos indianos com um plano de reeducação e melhoramento espiritual de Basini. Inopinadamente, no entanto, sua linguagem desliza para fantasias extremamente

sádicas. Em rompantes surpreendentes, Beineberg confessa que quer “meter um bambu afiado nas tripas” de Basini (MUSIL 2001: 63, al. 49 s.), expondo sem inibição o alvo inconsciente de suas rumações “espirituais”. A arrogância esnobe do intelectual, a par de sabedorias exóticas, lhe permite explicitar cruamente: “quero torturá-lo” (MUSIL 2001: 77, al., 60) e apresentar essas crueldades como ascese e penitência que os “seres superiores” teriam de assumir para o benefício espiritual da humanidade. Esse alvo superior determina o “valor” que Basini tem para ele enquanto objeto de “tortura” – sinal característico da fixação na pulsão parcial – que desconhece, segundo Freud, as complexidades afetivas do relacionamento amoroso e os vínculos sociais que surgem com uma unificação mais harmoniosa das pulsões parciais<sup>20</sup>. Törless não gosta de Beineberg, mas algo que lhe escapa o prende ao colega. Do mesmo modo que espiava a prostituta e fugia de sua visão repulsiva, Törless ficava também fascinado e irritado com as mãos belas e repulsivas de Beineberg e com suas reflexões esotéricas baseadas em leituras superficiais na biblioteca paterna – de uma biblioteca de oficial, não de erudito.

Assim, ele se fixa nas representações intelectuais e espirituais dessas conversas de adolescentes, que funcionam visivelmente como biombos velando o verdadeiro alvo sexual inconsciente. Mantida no inconsciente, a pulsão parcial começa a liberar sua carga inquietante e nefasta, evitando a censura e um enfrentamento moralmente válido. O conflito de ambivalência se repete, agora de modo perverso, impedindo uma reflexão sobre o prazer da transgressão e um posicionamento ético que resolveria o conflito de ambivalência.

Imediatamente depois das conversas, aparentemente intelectuais, espirituais e morais com Beineberg, Törless se fecha na reclusão solitária e na contemplação das “coisas mais sérias” que Beineberg colocou no centro de sua atenção.

Também Bozena se lhe tornara indiferente; o que sentira por ela transformou-se numa lembrança fantástica, em cujo lugar surgira algo muito sério. [...] (MUSIL 2001: 82s., al., 63s.)

---

<sup>20</sup> Cf. FREUD sobre a tendência reificante das pulsões parciais, em *Triebe und Triebchicksale*, 1915, GW X 229: baseado na sua experiência analítica, Freud afirma que não nos ocorreria dizer que uma pulsão parcial sexual “ama”; ao contrário, a relação do amor surgiria apenas com a síntese das pulsões parciais.

Tudo indica que são precisamente as ideias sádicas de Beineberg que funcionam como sucedâneos para os quais Törless desloca suas fantasias<sup>21</sup>: é sintomático que o interesse por Bozena desapareça como conteúdo consciente, mantendo no entanto o elo inconsciente com ela (e, por esse intermédio, com o desejo sexual pela mãe e com os conflitos edipianos) através das representações geométricas e matemáticas que “dessensualizam” (aparentemente) os conteúdos anteriores. No regime do recalque e da formação reativa, o vínculo permanece encoberto por um complicado complexo de representações.

No entanto, essa reflexão, aparentemente intelectual, voltará inopinadamente às imagens inconscientes escondidas nas imagens do céu (que eram, como vimos, defesas contra o desejo incestuoso e o conflito de ambivalência envolvendo a prostituta):

Törless fora passear sozinho no parque, entretido com seus pensamentos. Era meio-dia, e o sol de fim de outono pousava pálidas recordações sobre os prados e as veredas. Como, inquieto, Törless não tivesse vontade de dar passeios mais longos, apenas rodeou o prédio da escola e jogou-se ao pé de uma parede lateral, [...] na grama cinzenta e movediça. [...]

De repente ele notou – e era como se fosse pela primeira vez – o quanto o céu ficava longe.

Foi como um sobressalto. Exatamente por cima dele reluzia entre as nuvens uma nesga de azul, indizivelmente profunda.

Sentiu que poderia subir até lá numa escada bem longa, mas quanto mais entrava ali, erguendo-se pelo olhar, mais o fundo azul e luminoso se encolhia, recuando. Era como se ele tivesse de alcançá-lo, segurando-o com os olhos. Esse desejo tornou-se torturantemente intenso (MUSIL 2001: 82s., al., 63s.)

A imagem da escada que sobe para o derradeiro pedaço azul no céu nublado repete, em sentido vertical, a imagem inicial do romance. A mão que se afastava no trem que corria sobre os trilhos (os trilhos formam um “escada” horizontal) abandonou Törless a seus sentimentos ambivalentes, que vimos nas cenas das visitas à prostituta. Nelas, o céu puro e límpido era o emblema da mãe. É ela que agora está presente (embora a fantasia de penetração incestuosa esteja inconsciente) na fantasia de penetrar no buraco do céu nublado. Mas, tanto no presente como no passado, a ambivalência ganha. Törless sente-se torturado por um desejo contraditório, sua fantasia simultaneamente aproxima-se do azul materno e o afasta indefinidamente (processo que recomeçará nas suas infrutíferas

---

<sup>21</sup> *Ersatz*, no sentido freudiano é um objeto substitutivo que prolonga o recalque e o conflito inconsciente. (Cf. FREUD, GW V: 141.)

ruminações intelectuais). As cenas do afastamento real do trem e do imaginário do céu repetem as fantasias incestuosas inconscientes do filho.

Eis a origem (erótica, sexual) do conflito de ambivalência que se prolonga nas especulações matemáticas e filosóficas: Törless desdobra seu conflito em ruminações sobre o infinito, os números imaginários e as paralelas que convergem somente no infinito (cf. MUSIL 2001: 98-105, al., 74-79). Mas ele logo desiste dos esforços intelectuais que poderiam transformar suas confusões em sublimações. Os problemas filosóficos dos números imaginários o levam a consultar o professor de matemática, mas a aparência humilde – muito distante da elegância dos pais – e as atitudes e palavras desajeitadas do professor falham em atrair sua inteligência viva e móvel para as sublimações<sup>22</sup> que o pensamento oferece em parte (MUSIL 2001: 101-105, al., 75-79).

As questões intelectuais, matemáticas e filosóficas de Törless estão sob o signo da problemática edipiana que enfraquece seu interesse intelectual e torna insossas as árduas leituras de Kant. Desencorajado, ele retorna às reflexões solitárias e à observação dos rituais no quarto vermelho, que começam a envolvê-lo como teias reforçando seus gestos obsessivos. Em pouco tempo, Kant será matéria morta (cf. MUSIL 2001: 126, al., 93).

Eis mais um dos fatores que tornam Törless um dócil membro do clube sádico de Beineberg e Reiting, embora não aprove as crueldades que estes praticam no quarto vermelho e desvie o olhar para outras contemplações (por exemplo, na cena em que os outros se engajam em obscenidades atrás dos bastidores, enquanto Törless, escutando vozes e sons “incompreensíveis”, fixa seu olhar sobre o círculo luminoso de uma lanterna (MUSIL 2001: 93, al. 70)). O fascínio ambivalente de Törless fica evidente nas suas atitudes contraditórias diante das violências praticadas pelos colegas.

Antes de voltarmos à evidente contradição que introduz um hiato gritante entre os atos de Törless (sua participação passiva nas transgressões sexuais dos outros) e sua inteligência e (frágil) sutileza moral (que condena os amigos e, com isso, suas próprias fantasias inconscientes), vejamos o que Freud diz do conflito de ambivalência e das fixações que se disfarçam no olhar passivo (em *Pulsões e destinos da pulsão*, no original: *Triebe und Triebchicksale*). O olhar é, num primeiro momento, uma atividade que faz parte da pulsão de dominação (*Bemächtigungstrieb*); na moção ativa do olhar, há claramente um componente agressivo. Apenas num segundo momento, quando o

---

<sup>22</sup> Cf. FREUD, sobre sublimação, em *Zur Einführung des Narzissismus*, 1914, X, pp. 161 ss., e V, 141.

olhar é desviado do objeto cobiçado sob o efeito de um trauma (proibição, ameaça ou outra sanção, real ou imaginária) ocorre o recalque; nesse momento, o olhar se inverte, volta-se para o próprio eu e recebe uma conotação autoerótica. A aparência terna e passiva do olhar origina-se da inversão do olhar como atividade (dirigido inicialmente para um objeto estranho, com as intenções implícitas do predador que espreita a vítima), para o olhar passivo, que reinveste narcisicamente o próprio eu/corpo. No entanto, quando ocorre a renúncia forçada ao objeto, o retorno (ou a inversão) da pulsão sobre o próprio corpo não elimina completamente o componente pulsional originário, isto é, agressivo, que espreita as possibilidades de investir no novo sujeito<sup>23</sup>. Há uma pulsão ativa mais velha, constante, que persiste, quando ocorre uma mais jovem, passiva que se adiciona; daí resulta uma sobreposição que prolonga o conflito de ambivalência que levou ao recalque do primeiro objeto (olhado, cobiçado).

Essa lógica inconsciente é nítida no fascínio visual de Törless, que torna inoperantes as reflexões e ponderações morais que sua inteligência lhe imporia. No início do processo, Törless sentia ainda o perigo do enredamento nas fantasias e nos atos dos colegas sádicos<sup>24</sup>. Porém, embora não preze as atitudes, nem acredite no que o amigo diz da filosofia, meditação e magia indiana, ele se apega a esses relatos fantásticos como a “algo muito sério” (MUSIL 2001: 81, al. 62). Esquecidas estão as reservas e as reações de bom senso, como a proposta ética ou pelo menos razoável de resolver o furto não com intervenções arbitrárias de justiceiros autoinstituídos, mas apelando à autoridade dos professores. À medida que ele se envolve na observação dos colegas, entretanto, parece petrificar-se numa postura ambígua que ora pretende nada ter a ver com o que observa, ora ruma obsessivamente o que observou e ouviu.

Pouco a pouco, o retraído Törless, que se orgulhava de sua posição ativa como mero observador, começa a sentir a “vontade bestial de bater” (MUSIL 2001: 94, al. 71). Mesmo reprovando o sadismo dos colegas e condenando-o corajosamente diante deles, ele participa, ignorando a agressividade mascarada de seu próprio olhar. Seu juízo consciente fustiga os colegas com palavras fortes: “o que estão fazendo agora é apenas uma tortura irracional, nojenta e sem sentido com alguém mais fraco do que vocês.” (MUSIL 2001: 172, al. 125-6). Mas a postura ambivalente do *voyeur*, isto é, a paradoxal “atividade-passiva” do espiar, permite que ele continue a fantasiar em torno dos atos

---

<sup>23</sup> FREUD explicita (p. 223) que a inversão da pulsão em passividade nunca se processa com toda a quantidade da moção pulsional.

<sup>24</sup> Cf. nossa análise do motivo da teia em ROSENFELD 2012.

violentos dos colegas, prolongando-os com palavras e atos que ferem Basini muito mais que os castigos corporais de Reiting e Beineberg.

A violência sorrateira da obsessão visual camufla-se, apesar do distanciamento do ativo Törless, no estado de torpor que lhe permite assistir às sessões no quarto vermelho. Com o olhar paralisado e desviado, ele está simultaneamente presente e ausente das cenas. Tudo indica que Törless esteja à espera da revelação das relações homossexuais que de fato já acontecem entre os colegas mais velhos. Ele, no entanto, ainda reluta em reconhecer a homossexualidade adolescente, da qual ele ouviu boatos, como realidade possível. À fantasia de Beineberg, que falava de enfiar um bambu nas tripas de Basini, Törless substitui penetrações mais contidas e reprimidas. Ele procura entrar na mente do colega e transforma uma espécie de sadismo moral análogo ao gesto de Beineberg: “enfiando um punhal” na mente de Basini (MUSIL 2001: 142, al. 104s.), ele prolonga e aprofunda as torturas dos outros. Quando seus pensamentos e a observação obsessiva de Basini tornam-se insuportáveis, ele tenta sair de seu “estupor” (cf. MUSIL 2001: 130) obrigando o colega a confessar o que faz, às escondidas, com Beineberg e Reiting, embora a repulsa e o nojo quase lhe causem vertigem (MUSIL 2001: 141s., al. 104). Mas, em seguida, ele irá ceder aos oferecimentos de Basini – porém somente com um gesto de violenta denegação: em pleno ato ele grita para si mesmo “isso não sou eu”, antecipando mentalmente o dia seguinte, no qual ele será outra pessoa novamente (MUSIL 2001: 145, al. 107).

Paremos aqui a análise das intuições psicanalíticas de Musil, apresentando uma cena que abre outra perspectiva, mais estética e filosófica, sobre a obra e que percorre a trama psicológica como um fio vermelho. Entre a resistência obsessiva e a as revelações da homossexualidade ocorre uma cena sintomática. Törless cai num dos seus estados de ruminação e vira as costas para Basini, como que para encobrir sua confusão. Mas Basini, já acostumado com as demandas homossexuais dos outros, tira a roupa:

Quando [Törless] se voltou, Basini estava nu diante dele.

Törless recuou um passo involuntariamente. A súbita visão do corpo nu, branco como neve, atrás do qual o vermelho das paredes parecia sangue, deixava-o ofuscado e perplexo. Basini tinha um belo corpo – quase sem nenhum traço de virilidade, de uma magreza casta e esguia, como a de uma donzela. Törless sentia essa nudez incendiar seus nervos como alvas labaredas ardentes. Não conseguia evitar o poder de tamanha beleza. Até esse momento não soubera o que era o belo. Pois o que era a arte para ele, um jovem apenas, e o que sabia dela. [...]



Ali, porém, a arte chegava pelos caminhos do sexo. Secreta e súbita. Um sopro cáldo e perturbador se desprendia daquela pele nua, aliciante, macia e plena de sensualidade. Vibrava nela também algo solene, quase sagrado. (MUSIL 2001: 134, al. 98)

Nessa passagem manifestam-se duas tendências de Musil. Primeiro, sua intuição psicológica aguçada e o frio olhar do anatomista que sabe representar o repúdio moral anterior de Törless como máscara e pretexto. Mas, além da então inovadora visão da sexualidade que Musil compartilha com Freud, o autor afirma também seu apego às figuras literárias tradicionais, conectando o *topos* da androginia com o enigma estético do belo. Mesmo tocando de leve no problema da “bissexualidade” freudiana<sup>25</sup>, Musil vê seu lugar na linhagem filosófica, estética e poética da reflexão sobre o belo. Esse último era mais propriamente o foco que Musil tinha em mente ao escrever a história de Törless. Além dos conflitos de ambivalência do autor e dos seus personagens, existem, evidentemente, também bons argumentos teóricos e estéticos que levam Musil a resistir à representação de casos psicanalíticos. Do magma de difusa indeterminação e das confusões eróticas do jovem adolescente emergem, no entender de Musil, diversas possibilidades, entre as quais duas são tentadoras para ele pessoalmente: de um lado, a investigação científica, filosófica e psicológica que se esboça nas sucessivas carreiras de Musil (engenheiro, filósofo, psicólogo experimental), de outro, o apego de Musil a uma tradição artística que se estende para além dos movimentos contemporâneos (o decadentismo e o expressionismo): sentimos a influência dos românticos e dos grandes clássicos da literatura alemã que procuraram novos elos – estéticos e poéticos – entre a sensibilidade e o pensamento (Grillparzer e Goethe, os escritos místicos de Jakob Boehme e o dionisíaco de Nietzsche estão entre as referências sempre presentes nos diários (cf. MUSIL 1976: 27 s).<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Na obra de Freud, reencontramos o fascínio tradicional do andrógino no conceito da “bissexualidade” psíquica (FREUD GS V, 44).

<sup>26</sup> Entre os poucos autores que tratarem desse contexto pré-freudiano, cf. DÜSING, 1972, e MEISEL 1991. É bom lembrar a intensidade com a qual Musil se lançou nas suas pesquisas sobre os místicos e os românticos, coleta dados de Plotino, Ruysbroek, Jakob Boehme, de Novalis, Tieck e Hölderlin, além de fichar livros acadêmicos sobre os assuntos (cf. TB I, 26 ss., 139 ss.). – Há nos diários um denso tecido de reflexões sobre as relações entre o estado de amor e a coisa estética (que pertence, para Musil ao “outro estado”); por exemplo TB, I, 650, no qual Musil volta à tarefa poética de diferenciar a diversidade de estados que o pensamento conceitual designa com termos como êxtase, despessoalização, experiência mística, amor, etc.. Ele começa a longa lista de estados com o fato banal: “Muitos homens [estiveram] na juventude alguma vez no ‘estado de amor’ (isto é algo diverso do namorar) [... isto é:] Querer doar, não querer ter. [...] Querer ser bom significa: dar, doar, transbordar - Próximo disto: o estado do poema: construir uma orientação em torno do “eu amava”. [...] Não querer possuir uma amada mas viver com ela num mundo recém descoberto [...] Essa outra disposição requer [...] algo dinâmico, algo de si mesmo tem

Além do seu programa estético, Musil manteve ao longo de sua vida uma atitude ambígua a respeito de Freud, sublinhando ora suas reservas, ora sua concordância com a Psicanálise. Uma das mais surpreendentes anotações documentando essa ambivalência é uma entrada no diário do início dos anos 1940, na qual Musil admite relutantemente que certas formas de ternura aparentemente não sexuais possam ser sucedâneos da relação sexual, obtidas graças à repressão ou à sublimação. A ideia lhe vem observando gatos no jardim vizinho:

Quando as circunstâncias impedem o coito (ou o interrompem) resta, junto com a ternura da alma, uma necessidade de aconchegar-se, de tocar, de apanhar um pouco da doçura e do calor. Semelhantemente, quando gatos se satisfazem em seguir um ao outro sem tocar-se, acomodando-se a cinco passos de distância. Isso é um nível fisiológico básico que muito tem em comum com o caso humano. A terna dependência da criança tem pela mãe; seu desejo de enroscar-se e de sentir o calor; sua felicidade nisso; esse Eros não sexual, que Freud interpreta como sexualidade: isso poderia realmente ser a prolongação física de algo que não foi executado fisicamente ou que não se deixa satisfazer direta e imediatamente. (TB I, MUSIL 1976: 1011)

É curioso que um homem tão lúcido quanto o autor de *Törless* tenha ainda, trinta anos após suas primeiras leituras freudianas, dificuldades em admitir a tese da sublimação e do fundo sexual dos amores aparentemente ternos, maternos ou místicos. Musil parece lutar contra suas afinidades bastante espontâneas com a Psicanálise, como se a subsistência da poesia dependesse de sua “hostilidade instintiva contra os pseudo-poetas”. Mas também o reconhecimento vem sempre misturado com reservas: “*Freud*: descobertas de grande importância, misturadas com coisas impossíveis, limitadas, até mesmo diletantismos” (MUSIL 1975: 749). E às vezes Musil dá vazão a suspeitas um tanto exageradas que associam o nome do fundador da Psicanálise ao sectarismo filosófico e espiritual que prepara a era da veneração dos ditadores (*Diktatorenverehrung*, cf. MUSIL 2001: 896).

---

que ser movido para permanecer em equilíbrio.” – Na página TB I, 652, Musil continua: “o **místico** diz: eu conheço de outra maneira; mas isto é dizer pouco: ele é diferente [...] Minha teoria é que o contemplativo é um caso particular do não racioide.” Todo esse resumo tardio remete a inúmeras notas anteriores sobre intuição: TB I pp. 134 s. : sobre Plotino e Porfírio, ou TB I, 586-90, sobre as formas de expressão totalmente diversas a respeito da alma e dos sentimentos dos personagens Diotima e Agathe (cf. ROSENFELD 2012).

## 4 Musil no divã<sup>27</sup>

Seria essa atitude ambivalente de Musil um sinal de resistência à Psicanálise, um sintoma? Eis o que pensa Karl Corino, que atribui a Musil uma “batalha defensiva desesperada contra a Psicanálise” (CORINO, 1974, p. 242). Vimos que os contemporâneos de Musil tiveram muita razão em ler *Törless* como um „caso“ psicológico ou psicanalítico. Por que Musil gastou tanta energia em negar suas relações com Freud? Por que, mesmo após tomar conhecimento dos casos de Freud e Breuer, ele apaga os rastros da influência freudiana da sua obra? Corino debruçou-se sobre uma série de indícios a favor da tese de uma rivalidade de fundo edípiano. Musil leu os *Estudos sobre Histeria* de Freud e Breuer e colocou na base da construção de suas novelas *Uniões* um trauma sexual que provoca sequelas históricas. Nas versões iniciais da *A casa encantada* (*Das verzauberte Haus*), trata-se simplesmente da história de uma moça histérica, que não consegue entregar-se ao homem que ama. Em seguida, entretanto, Musil é tomado, segundo Corino, pelo desejo de superar (*übertrumpfen*) Freud. Ele complica a história inicial, clivando o desejo da heroína. De um lado, ela vive um amor à distância por Johannes, que ela rejeita quando este propõe o noivado, vivendo um amor mórbido com fantasias da morte do pretendente; de outro, ela cai numa volúpia quase animal com Demeter, um estranho ao qual ela se entrega fisicamente. Os mecanismos psicológicos ainda claros nas versões iniciais são progressivamente eliminados e substituídos por “uma super-estrutura metafísico-teológica que domina na última versão” (CORINO 1974: 246), intitulada *A tentação da quieta Verônica*. Com isso, diz Corino, Musil destrói a “dinâmica das versões anteriores”, que já constituíam um “texto de importância poética”, transformando a história inicial (o caso patológico) em um relato da “cura espontânea”. O fato de que Musil não aceitava ver a novela por esse ângulo psicanalítico manifesta-se na sua preferência pela segunda novela (*A perfeição do Amor*) – mais um sinal de sua luta contra Freud (cf. CORINO 1974: 246).

Seguindo a trilha aberta por Corino, outros comentaristas vasculharam a obra e a vida de Musil em busca dos elos que ele possa ter, embora relutantemente, com a

<sup>27</sup> As abordagens psicanalíticas tiveram seu auge entre 1974 e 1991. Limitamos nossa apresentação aqui a CORINO (1974 e 2003) e HENNINGER (1980). Entre os inúmeros estudos, destacamos G. MEISEL (1991, que desdobra em sentido deleuziano as análises do sadomasoquismo) e Andrew J. WEBBER (1991, sobre a compulsão visual na obra de Musil). Cf. sobrevoos sintéticos em ROGOWSKI (1994) e MEHIGAN (2003).

Psicanálise. Partindo da ambivalência explícita do autor, dos seus bloqueios de escrever que tornavam a produção de Musil muito lenta, Johannes CREMERIUS aprofundou esse estudo investigando “O dilema de um escritor [...] depois de Freud” (Cf. CREMERIUS 1979: 733-772 ). Cremerius interpreta as inibições do autor como motor que o empurra para a escritura. Indo além das observações de Corino, ele não fala mais de atenuações da teoria traumática e dos casos da histeria, mas considera as primeiras obras como psicanalíticas por excelência (id.: 767s.).

Um dos estudos mais exaustivos e interessantes é provavelmente o livro de Peter HENNINGER *A letra e o espírito (Der Buchstabe und der Geist, 1980)*, que aborda as relações de Musil com Freud a partir de várias perspectivas. Num primeiro momento, ele inverte a questão e pergunta por que Freud não se interessava por esse jovem autor interessantíssimo. A resposta está no interesse quase nulo do pai da Psicanálise pelas vanguardas artísticas. Num segundo momento, Henninger usa o método de análise literal e o referencial laciano (além do freudiano). Este lhe permite fazer emergir as cadeias de detalhes (*Kleinigkeiten*) recorrentes, que normalmente não recebem atenção (cf. HENNINGER 1980: 16). Com base nessas invariáveis estruturais e literais que percorrem a obra e reaparecem nos mais diversos textos, Henninger evidencia o trabalho do inconsciente – isto é, os conteúdos sexuais (edipianos, incestuosos, ambivalentes) recalcados que reemergem nas metáforas e imagens, figuras e personagens ficcionais. Outro detalhe importante nas análises de Henninger são também as peculiaridades formais, como o bloqueio do ritmo e do fluxo da narrativa (e da vida do autor; cf. HENNINGER 1980:23s). Mas a análise textual não elimina o autor como instância decisiva. Henninger analisa como terceira perspectiva a decisão de Musil de tornar-se escritor. Esta implicava rejeitar duas ofertas de postos que lhe abririam uma carreira acadêmica relevante. Em vez de uma vida burguesa segura, Musil decide, nos anos entre a publicação de *Törless* e *Uniões*, dedicar-se à vida insegura do escritor; mas a carreira de artista será marcada pelas hesitações, por bloqueios e depressões que às vezes beiram o desespero. Seus fragmentos intitulados *O mais nebuloso outono de Olho Cinzento (Grauauge's nebeligster Herbst; 715-737)* são identificados por Henninger (cf. 1980: 92s) como ficções nitidamente autobiográficas que refletem não somente esse dilema do artista, mas também suas inibições eróticas que se expressam nas insistentes estruturas edipianas: o jovem escritor Olho Cinzento (que se sente fracassado e queimou suas obras), aluga um quarto e se depara com uma solidão interrompida por diárias

irrupções da dona da casa. A presença dela e de seu amante coloca Olho Cinzento numa posição subordinada, quase filho ou marginal diante de adultos capazes de enfrentar a vida. A mulher de meia idade tem nítidos traços maternos, enquanto o jovem italiano possui todas as características viris que o distinguem como figura admirada, invejada e quase paterna.

Apoiando-se nesses dados biográficos e ficcionais, o estudo de Henninger evidencia, de um lado, a cena originária e o trauma sexual na vida do autor, de outro, as vicissitudes do recalque do trauma que se manifestaria através da “determinação inconsciente” da obra musiliana, na qual reaparecem invariavelmente as estruturas triangulares edipianas (cf. HENNINGER 1980: 90).

## 5 A cena originária do autor e de seus personagens

Henninger parte das obras posteriores a Törless e localiza nelas estruturas análogas àqueles triângulos criados pelo desejo e as figuras fantasmáticas que descrevemos acima (os adolescentes observando/cobiçando Bozena e seu comércio com um outro homem, mais velho, forte e viril que eles). O crítico considera como uma invariável característica da obra musiliana essa *Urszene*, cena originária<sup>28</sup> na qual a criança observa o ato sexual dos pais e o interpreta como violência que o homem impõe à mulher; ela percorre todas as cadeias metafóricas das ficções<sup>29</sup>.

Como a obra de Musil e suas anotações biográficas estão repletas de cenas triangulares e de desejos incestuosos, não pode surpreender a hipótese de que a obra transpõe para o reino da ficção as experiências realmente vividas de Musil<sup>30</sup>. Essas criações, supõe Henninger, de representações inconscientes determinariam, à revelia da

<sup>28</sup> Freud considera inicialmente que uma sedução real seria o trauma que provoca a histeria; mais tarde ele modifica sua tese, vendo a *Urszene* como uma construção posterior baseada em elementos fantasmáticos.

<sup>29</sup> Nessas experiências reais ou fantasias traumáticas o paciente observa (ou ouve e imagina) o ato sexual dos pais, mas se recusa em reconhecê-lo e o recalca no inconsciente. Posteriormente, qualquer outra cena triangular pode suscitar a lembrança inconsciente, representando-a de forma mascarada: conversas, gestos ou ações que envolvem um observador que espia a união sexual secreta e literalmente obscena, substituem o desejo e a excitação sexual envolvida na cena originária. Ocorre uma nova encenação (mascarada) daquilo que deveria permanecer oculto. O trauma se deve ao desamparo e à ambivalência do observador (criança ou *voyeur* adulto) diante de um homem e de uma mulher em posição dominante que exclui parcialmente o observador de seu comércio erótico. (Cf. FREUD, GW XII, *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*. 1918: 140s.)

<sup>30</sup> Cf. HENNINGER 1980, cap. II e III, em particular as páginas 92 e seguintes, que reúnem o material sintomático: além do primeiro romance e das novelas, também os fragmentos autobiográficos “*Grauauges nebligster Herbst*” (“o outono mais que nebuloso do homem dos olhos cinzentos”);

consciência de Musil, as escolhas de seus motivos e as estruturas de sua elaboração. No centro das análises de Henninger estão as estranhas imagens geométricas. Por exemplo, o ângulo agudo do braço de Claudine servindo o chá, no início da novela *A perfeição do amor* (o braço forma um V<sup>31</sup>), é visto pelo crítico como uma lembrança encoberta (*Deckerinnerung*) de um objeto sexual recalcado (a vagina inserida em V entre as duas coxas). A fantasia da genitália feminina encontra-se na obra de Musil, segundo Henninger, sob os mais diversos disfarces: no ângulo agudo que formam o braço e o antebraço no gesto de servir chá (no início de *A Perfeição do Amor*, como na inicial do nome de Verônica em *A tentação da quieta Verônica*). O motivo do triângulo edipiano traumático nos fragmentos *Grauauge* explica, segundo Henninger, não somente as inibições e ambivalências de *Törless* – por exemplo, o desgosto de *Törless* pelas mãos de seu amigo Beineberg que analisamos acima. Henninger atribui o nojo defensivo que decorre (na nossa análise) da associação com Bozena, às imagens dos ângulos agudos dos cinco dedos que Beineberg tensiona em gesticulações maneiristas (múltiplos V's). Além disso, Henninger interpreta também os detalhes formais e acredita reconhecer nos lentos movimentos das mãos de Beineberg um avançar “protuberante” (*sich vorschiebend*) que anunciara aquilo que *Törless* deseja e teme: a penetração fálica inibida pela ambivalência. Henninger vê esse motivo do trauma repetido nas novelas e nas obras posteriores. *A tentação da quieta Verônica* explicita o trauma que em *Törless* permanece oculto. Trata-se da seguinte cena que sugere a cópula animal (zoofilia ou sodomia fantasmática): uma menina que está deitada ao lado de seu grande cão peludo repentinamente percebe entre os pelos do animal uma protuberância escarlate que aponta para ela. Chocada, ela fecha os olhos e se refugia na fantasia de estar rodeada por gigantes e nuvens passando bem perto por cima deles. Henninger começa sua análise com o detalhe da protuberância, isto é, com o movimento fálico do pênis que avança; o crítico acredita que *Törless* vê nas mãos de Beineberg o mesmo movimento sorrateiro e fálico que traumatizará Verônica ao observar seu cão. Henninger estabelece um elo entre as cenas (muito diversas à primeira vista) sugerindo que o elemento crucial e traumático em ambas seria (a fantasia d) o lento e fascinante avançar (*sich vorschieben*, literalmente: “protuberar-se”) das glândes – que pouco a pouco se erguem, fállicas, numa plenitude dominadora que assusta pelo poder agressivo de regeneração e aniquilação. A

<sup>31</sup> Cf. HENNINGER 1980: 77-84 “Das V als Figur”. A “metafórica do ângulo” (81) seria, segundo Henninger, particularmente sugestiva, já que em alemão a palavra para os eixos que formam o ângulo é *Schenkel*, coxa.

frequência dessas cenas na obra aponta para a *Urszene* do próprio autor, trauma este que se expressa em particular nas estruturas edipianas dos fragmentos de *Grauauge's nebeligster Herbst*.

A invariável repete-se, segundo Henninger, ainda em *O Homem sem qualidades*, como no fragmento “Albergue de subúrbio”, que esboça uma sinistra cena de adultério terminando em violência sangrenta. A ambivalência do homem atraído e inibido pela mulher casada projeta o medo diante da genitália feminina/materna para os cantos escuros de um quarto miserável. O mistério da figura geométrica do V é enfatizada pelo fato que a luz da vela não alcança esses espaços ocultos. Característica da reminiscência traumática e da ambivalência é a reiteração do gesto transgressor da cena. Um homem encontra uma mulher casada num quarto de hotel de subúrbio para cometer um vulgar adultério. Seu comportamento frio e distante expressa a irritação com o ritual trivial da mulher que finge resistir e o tédio do homem com a retórica banal; mas o que parecia ser a representação realista da vulgaridade corriqueira dá repentinamente uma guinada. A ambivalência do homem explode num gesto da mais atroz ferocidade: no meio de um beijo, o homem morde e arranca a língua da amante.

O trabalho de Henninger foi um dos primeiros a introduzir recortes interessantes que conectam os detalhes da vida do autor – conhecido pela extrema reserva – com certas minúcias da obra geralmente ignoradas, transformando os detalhes aparentes em material relevante para a compreensão. Esse tipo de análise, então inovadora, representou um importante avanço na elucidação do intrincado metaforismo musiliano. A ela seguiram-se inúmeras outras, de múltiplas orientações, como a leitura derridiana de Dieter HEYD (1980), na qual a abordagem do texto propriamente musiliano (o foco é *O Homem sem qualidades*) se ressentiu um pouco da hipertrofia de teoria e de questões metodológicas. Os livros de Christian ROGOWSKI (1998) e de Timothy MEHEGAN (2003) fornecem excelentes sínteses dessa crítica mais recente.

Terminemos esse breve ensaio sobre as relações entre Musil e Freud com algumas ideias que levam a uma direção diversa daquela apontada nas investigações seminais de CORINO e HENNINGER<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Cf. HENNINGER (“Der Text als Kompromiss”, s.d.); o autor entende a constante oscilação do autor e dos personagens entre ação e retração os sintomas do conflito de ambivalência que confere aos seus textos o estatuto de um “compromisso” no qual o desejo inconsciente se manifesta de modo oblíquo. Ele apoia sua análise textual em Lacan.

Corino (1974) já assinalava, no seu estudo das *Uniões*, que Musil tentava superar os motivos psicológicos com motivações e metáforas metafísicas<sup>33</sup>. Musil manterá até o fim a predileção por enredos que evidenciam a transcendência inerente a certas experiências tangíveis. Trata-se da qualidade enigmática de configurações que transfiguram num instante repentino tudo que parecia conhecido e familiar. Essa “mística clara como o dia” receberá inúmeras elaborações narrativas: em *Tonka*, *O Melro*, como também em *O homem sem qualidades*, nos quais o amor – estranho, quase ilícito, talvez incestuoso ou talvez místico – entre irmãos desempenha um papel tão importante. É importante reconhecer que Musil mantém em suspenso a definição precisa do que é esse amor, brincando antes com as configurações (*Gestalten*) que ele assume sucessivamente. Esse poder transfigurador constitui, para Musil, o potencial estético-ético da arte, sua potência de fazer sentir e ver o mundo de outra maneira – como que emborcado: os mesmos elementos nos transmitem um sentimento e um valor totalmente diferentes<sup>34</sup>. Musil explicita esse desejo: “tornar-me por um instante um pouco melhor e de amar por minha vez [algo outro]”. E o autor continua: “Encontrar um modo bem pessoal de tornar algo belo e significativo na nossa vida; seria essa a [nossa] função?” – eis o moto que encontramos nas primeiras e nas últimas anotações dos diários (MUSIL 1976: 941). Eis também um aspecto da obra que não exclui a resistência sintomática a Freud, porém a ultrapassa mesmo assim.

Além da mera resistência é preciso ver, portanto, o ponto de vista do artista: Musil resiste à Psicanálise e chama Freud de “pseudo-poeta” (MUSIL 2001: 435) cujas fórmulas iluminam os nexos causais em detrimento da captação precisa dos processos. Do mesmo modo, Freud procura manter num limiar a forma de expressão da novela quando surpreende seus sentimentos mitigados e “esquisitos” (*eigentümlich berührt*) diante do tom não científico de suas anamneses: ele se queixa que essas *Krankengeschichten* (histórias de doentes) se leem “como novelas, carentes do cunho da cientificidade” (FREUD/BREUER, *Studien über Hysterie*: 131). Nessa parte final abordaremos, portanto, as razões artísticas e teóricas que levam Musil a se mostrar indiferente à Psicanálise.

<sup>33</sup> Musil pensa triunfar sobre Freud, como formula Corino, “na inscrição da psicologia em formulações da metafísica especulativa” e na evocação atmosférica de processos que entretecem sensações com pensamentos e emoções oriundos da reflexão (CORINO 1974: 243).

<sup>34</sup> Cf. essa ideia transformada em teoria idealista da novela, na resenha Crônica literária 1914 (P 1465 ss.).



## 6 Do *Törless* às *Vereinigungen* (*Uniãoes*), ou: caminhos entre a Psicanálise e outros referenciais científicos e estéticos

Quando Musil termina sua tese de doutorado (dois anos após a publicação de *Törless*, em 1908), certo número de ideias começa a delinear-se mais claramente: em particular, a de que falta nos romances impressionistas, decadentistas e expressionistas a precisão do pensamento, sem a qual as sensações permanecem vulgares, os sentimentos banais e a força da expressão, monótona e reduzida (MUSIL 1976: 27s.;139s). O desafio artístico, para Musil, não é a representação de casos interessantes para psicólogos, mas a introdução de uma linguagem *poética* precisa e rigorosa no domínio da alma e dos sentimentos – naquela outra esfera por definição obscura, confusa e fluida. Quando Musil fala de “alma” (*Seele*), seu campo semântico inclui, ainda, as referências filosóficas e literárias, teológicas e místicas, além do sentido mais restrito de “psique” ou do aparelho psíquico de Freud. Nesse uso literário, a rivalidade com a Psicanálise e com seus conhecimentos cientificamente delimitados é apenas um dos ingredientes<sup>35</sup>. A tarefa de Musil é enfrentar a situação espiritual e intelectual (*Geistige Lage*) lamentável do seu tempo (MUSIL 1976: 1045). Na vida cotidiana, Musil vê, de um lado, o sentimentalismo vago e preguiçosamente anticientífico do senso comum que se distrai com o culto à irracionalidade<sup>36</sup>, de outro, a confiança demasiada dos artistas e críticos que apostam na mera intuição e na experimentação<sup>37</sup>. Nas ciências, Musil lamenta a especialização estreita dos melhores cientistas, que excluem dos seus domínios a imaginação e o sentimento. Arte e literatura são para Musil a criação de elos que vinculam novamente a emoção e o entendimento, tornando, assim, a precisão científica relevante para a vida espiritual, emocional e sensível<sup>38</sup>.

As leituras de Nietzsche e Mach foram decisivas para Musil aos vinte anos. Elas abalaram, em parte, suas convicções científicas e filosóficas e dissolveram a imagem

<sup>35</sup> Para análises mais aprofundadas do impacto do espírito científico (freudiano) sobre o imaginário linguístico, cf. MEISEL 1991: 9-18.

<sup>36</sup> Cf. para uma ampla bibliografia sobre o assunto, cf., além dos trabalhos pioneiros sobre as relações entre a poética e as teorias da época, REIS (1983) ARNTZEN e WILLEMSSEN (1984 e 1985), BONACCI (1998: 11) e MULLIGAN (1995: 87-110, e 2009: 7-13; 55-74).

<sup>37</sup> Sobre a diferença do expressionismo inicial de Musil e os movimentos de outros artistas contemporâneos, cf. CORINO, 1974: 323- 418, os capítulos: “Zur Poetik der Vereinigungen” e “Exkurs Über den stilgeschichtlichen Ort der Vereinigungen”.

<sup>38</sup> Esse projeto culmina na reivindicação jocosa-e-séria do homem sem qualidades: “Ulrich exige um secretariado geral de precisão e alma”. (MOE, cap. 116)

antropocêntrica do mundo. Dez anos depois, elas já não são mais ocupações entusiásticas de um jovem engenheiro, mas objeto de investigação científica e filosófica. Musil debruçou-se criticamente sobre o monismo radical de Mach, que aboliu a distinção entre corpo, alma e mente – concebidos por Mach como meras ficções ou economias do pensamento. Mas Musil resiste à ideia machiana que dissolve a substância num constante fluxo heraclitiano (cf. BONACCI 1998: 79-81): o que interessa a Musil é a enigmática firmeza que certas configurações podem tomar, embora se encontrem em permanente movimento de transformação<sup>39</sup>. Paralelamente à escritura do primeiro romance, Musil adquiriu uma formação filosófica e psicológica sólida e familiarizou-se com as *Investigações Lógicas* e com a *Filosofia da Aritmética* de Husserl (uma obra que Husserl dedica ao professor Stumpf, o orientador de tese de Musil). Nos seminários de Stumpf em Berlim, Musil consolida suas ideias estéticas e tem oportunidade de discuti-las com colegas de diversas áreas (como o historiador de arte Allesch ou os futuros fundadores da psicologia da *Gestalt*). A tese de Musil é uma “avaliação crítica” do ceticismo radical de Mach. Ela se opõe às doutrinas de Mach que reduziram as ciências – matemática e física aí incluídas – a meras convenções, e avança uma série de ponderações oriundas do pensamento de Stumpf e Wundt, Brentano e Husserl. Todo o treinamento nos laboratórios berlinenses deixou suas marcas sobre a concepção da literatura e da densidade poética (*Dichtung*): a experimentação prática nos laboratórios e a reflexão sobre os “momentos figurais” (*figurale Momente*) que alteram os elementos da percepção, a investigação científica das *Gebilde* (formações imagéticas que resultam, segundo Stumpf, de “fusões”, *Verschmelzungen* dos momentos distintos da percepção), a introdução do novo conceito da *Gestalt*, “configuração” enquanto unidade complexa<sup>40</sup>, e a invenção de um dispositivo experimental<sup>41</sup>; tudo isso contribui para uma aguçada visão das condições da percepção e de suas relações com emoções e conhecimentos.

É evidente, portanto, que Musil encontra-se, na transição do *Törless* para as novelas, num universo científico e estético bem diverso daquele da Psicanálise. Mas sua

---

<sup>39</sup> Também importantes cientistas da época, entre eles Max Planck, Hertz e Boltzmann, criticaram esse radicalismo de Mach. (cf. BONACCHI 1998: 79 e 130-149).

<sup>40</sup> Musil sabe que Husserl pensa a diferença entre as partes e a Gestalt como um a priori, seguindo a estética de Kant; e ele observa com grande interesse o surgimento da teoria gestaltista de Meinong e Köhler, Koffka e Ehrenfels) (cf. BONACCI 1998: 86s).

<sup>41</sup> Musil inventou o “Farbkreisel” em março de 1905, para permitir ao seu amigo Johannes Von Allesch de melhorar as condições experimentais de suas pesquisas sobre a percepção das cores. (Cf. CORINO 2003: 1881).

preferência pela “rala psicologia experimental”<sup>42</sup> não é um posicionamento científico; ele não se opõe à teoria do conhecimento de Mach, ou à Psicanálise de Freud, nem à filosofia de Husserl no âmbito dessas disciplinas. Ele o faz para melhor definir sua tarefa como escritor e poeta. Para essa tarefa, a investigação do intrincado trabalho de síntese mental e emocional que Musil encontra em ensaios de psiquiatras como Konstantin Oesterreicher é tão ou mais interessante do que a teoria traumática de Freud e Breuer, que procura evidenciar um nexos causal entre o trauma e a histeria. Ainda mais que Musil concebe a literatura e da arte como uma esfera que escapa ao raciocínio causal<sup>43</sup>.

Com efeito, é num caso de psicastenia (perturbação da aptidão de sintetizar emoções e pensamentos) de Oesterreicher que Musil encontra a principal inspiração para suas novelas. Ele anota o caso Ti (como fichamento) no seu diário (MUSIL 1976: 180s) como um auxílio para tornar precisa uma ideia-chave de sua estética: a existência de um processo autônomo de sentimentos, disposições e estados (de alma) que ocorre paralelamente à vida ativa, intencional e consciente. Não se trata do inconsciente freudiano (com seus conteúdos recalçados e efeitos causadores de neuroses), mas de certas “qualidades configuracionais” (*Gestaltqualitäten*) sempre sujeitas a um movimento de balança que pode transformar inteiramente o valor da situação, do objeto ou da relação, isto é, modificar a configuração devido à modificação de um (ou alguns) elemento(s) da cadeia.

Como artista, não lhe basta aplicar os mecanismos já elucidados pelos psicólogos, mas ele procura introduzir seu leitor no universo surpreendente das variações e exceções às regras. Ele quer suscitar não somente a compreensão, mas provocar um estado que faz o leitor entrar nesse universo outro, no qual o mesmo mundo pode ser visto de outras maneiras. Ele procura a síntese estética entre o saber intelectual e a evidência emocional. Em vez de cair nas redundâncias vazias do

<sup>42</sup> Cf. TB, I, 948 : “em algum momento terei de explicar porque, para mim, a ‘rala’ psicologia experimental tem interesse, ao passo que não sinto interesse por Freud, Klages, e até mesmo nenhum pela fenomenologia. (30, S 110 *Psychologia phant.*)”. A referência remete a uma anotação anterior (TB I 787) com o título: “*Psychologia phantastica*: Para resumir Klages, em parte Freud, Jung... da seguinte maneira. Minha hostilidade instintiva: deve-se ao fato que eles são pseudopoetas, e que recusam à poesia a sustentação da psicologia!”

<sup>43</sup> Corino vê nessa definição da literatura e da arte um sintoma da resistência musiliana à Psicanálise; cf. CORINO 1974, 235-242. Seja como for, a opção de Musil confere às suas novelas uma singular complexidade; as exigências contemplativas (senão intelectuais) envolvidas na leitura de Musil desestimularam não somente o grande público, mas também mentes sutis como W. Benjamin (que “dispensa esse autor” por ele ser “mais inteligente do que necessário”). (Cf. BENJAMIN, 1933. p. 575). “. . . *ich habe diesen Autor bei mir mit der Erkenntnis verabschiedet, dass er klüger ist, als er's nötig hat*”).

expressionismo, Musil exige uma literatura “senti-mental” (o traço de união sublinha o trabalho de síntese que retroalimenta o sentimento com o entendimento).

O universo estético e a poética de Musil giram inteiramente em torno de uma experiência fundadora: a da repentina transformação da experiência cotidiana em “outro estado” no qual a normalidade anterior está plenamente presente, apenas radicalmente transfigurada na sua qualidade e no seu valor. Ele viveu pessoalmente esse “emborcar” (*umstülpen*) da vida familiar e o aproxima do “abalo”, do “destino” que, na linguagem mística e religiosa, se chama visão ou conversão<sup>44</sup>. Uma das mais marcantes é provavelmente “A história da esposa do Major” (MUSIL 1976, segunda parte, cap. 32), que transpõe um episódio vivido em 1900: a repentina virada do desejo erótico por Valerie em uma espécie de transe que o faz fugir para um vilarejo vizinho, no qual ele passa vários dias num estado de felicidade etérea, deslizando pela paisagem como se levitasse, vendo tudo com magnífica precisão e intensidade. Musil procura encontrar o vínculo que torna plausível – na vida moderna, racional, científica e no âmbito do maior bom senso utilitário – a essência desse tipo de grande “visão” estético-mística. Na sua juventude entusiástica, Musil queria se dedicar inteiramente a esse poder do “belo” dos românticos e ele aproximava ainda a tarefa do poeta da do fundador de religião. Ao longo dos anos 1910, o entusiasmo dionísíaco (sem dúvida influenciado também por Nietzsche) e os sentimentos oceânicos e místicos são examinados mais sobriamente com o instrumental que as diversas metodologias matemáticas e experimentais, psicanalíticas e *gestaltistas* põem à sua disposição. O que interessa a Musil é a mobilidade emocional que pode transformar uma mesma situação (por exemplo, um trauma sexual) em experiências e estados bem diversos. Nas duas novelas, por exemplo, o mesmo trauma provoca em Claudine uma devassidão quase ninfomaníaca, depois lhe proporciona um sentimento único de amor verdadeiro e intenso pelo marido e, finalmente, a precipita numa paradoxal experiência extraconjugal que é menos um adultério do que a descida para níveis muito abaixo da individualidade. Nesse nível de alteridade corporal e cósmica, a entrega do corpo se torna a perfeição do amor – pelo menos para o leitor que consegue seguir a exposição precisa e contemplativa dos sentimentos que Musil presta a sua heroína. Na outra novela, entretanto, o trauma leva Verônica para uma duradoura reclusão e uma tripla clivagem do desejo (em purismo

---

<sup>44</sup> Cf. também os episódios do emborcar em *O Melro*, baseados na experiência pessoal de escapar a uma flecha de avião na primeira guerra mundial e no encantamento com o canto de um pássaro.

distanciado com um homem, volúpia elementar com o outro – facetas parciais de sua comunicação elementar e amorosa com a natureza), configuração cuja razão de ser o texto da novela explica em imagens cujo raio semântico requer um maior número de discursos que o freudiano. Como diz Gerhard Meisel: “O texto da novela absorve as ordens de discursos alheios – Freud, Mach, Nietzsche –, ampliando seus códigos nas suas fronteiras.” (MEISEL 1991: 70)

A inscrição em múltiplos discursos e possibilidades imaginárias e teóricas pode ser rastreada nos fragmentos musilianos sobre o “Apperceptor”<sup>45</sup>. A hipótese de uma instância que entretece e equilibra processos fisiológicos, emocionais e intelectuais permite a Musil elaborar com mais precisão as nuances e tonalidades de sentimentos (*Gefühlstöne* – tons do sentimento), seus elementos e combinações em sínteses que repentinamente alteram o valor do que foi sentido anteriormente. Em outras palavras: Musil não se interessa pela causa de certos fenômenos – por isso, a etiologia das histerias (o trauma) de Freud e Breuer é para ele apenas *uma* abordagem possível entre inúmeras outras. O que o interessa é a própria complexidade de um processo de outra ordem: um processo que transfigura (sem alterar) o que é dado na experiência normal. Resistindo ao esoterismo sentimental e à militância religiosa ou social, Musil assume a tarefa artística e utópica de tornar presente essa alteridade efêmera. Porém, não mais na linguagem ultrapassada do romantismo inspirado, nem com o referencial impreciso (e intelectualmente pobre) das vanguardas, mas com um rigor quase “possuído”, que Musil compara ao fervor alienado de um monge em clausura prolongada (MUSIL 1976: 1313). Em *Uniões*, ele torna presente cada dobra e as menores gradações do labirinto de sensações e sentimentos ordenados que devem tornar-se tangíveis nas imagens e metáforas – e apenas por esse desvio “compreensíveis”. Seu trabalho estético o situa além da explicação científica e oferece aos seus leitores um *close-up* do verdadeiro universo poético no qual o artista se instala como sujeito e objeto de uma exploração irreduzível a esquemas causais.

O “abalo” mais imediato que ocasionou a escolha da temática das duas novelas é o encontro com Martha Marcovaldi, uma mulher mais velha, culta e pintora talentosa, que luta para afastar-se do clã de empresários judeus berlinenses no qual ela viveu até a morte do primeiro marido, que faleceu na lua de mel (CORINO 2003: 319-363). Para

---

<sup>45</sup> Cf. os fragmentos teórico-estéticos que receberam os títulos “Bemerkungen über den Apperceptor” e “Form und Inhalt”, 1910. (Cf. BONACCHI 92ss.; CORINO 1974, V, “Zur Poetik der Novellen”: 323-393, em particular 333-339).

conquistar essa distância (e escapar do assédio do primo Edmund que a perseguia sexualmente desde a mais tenra adolescência), ela se casa com um italiano – sem o amor apaixonado que ela guarda tenazmente pelo marido falecido. Antes de se separar desse senhor Marcovaldi, ela terá um filho e, de um dos inúmeros casos extraconjugais, uma filha. Musil apaixonou-se por ela no meio do processo de separação, quando Martha se instala novamente em Berlim e se muda para seu próprio apartamento-estúdio. É dessa mulher – mais fascinante que bonita – que Musil ouve os relatos francos e sóbrios de experiências sexuais nada convencionais. O que intriga Musil não é o caráter picante dos frequentes adultérios (isso faz parte da banalidade burguesa), mas o rendilhado de reflexões, sentimentos e atmosferas emocionalmente carregadas que Martha inclui na trama sensual. Musil procura entrar com calculada empatia artística no estranho entrelaçamento de inteligência e delicadeza estética no extremo limite da moralidade, que é interrompido na vida de Martha por surtos totalmente passivos da mais crua sensualidade. Esse labirinto desafia a compreensão e ultrapassa em complexidade os esquemas de explicação causal. Ele conhece por experiência própria a inquietante transformação dos estados mais intensos e plenos em vazios gélidos. Desde jovem, ele reflete sobre as intensidades e êxtases insustentáveis que inundam, por um instante, o corpo e o espírito, anulando qualquer oposição, comunicando com tudo, como as gotículas de um perfume, para dar lugar a um “hiato” no momento seguinte<sup>46</sup>. A própria intensidade esteja talvez na origem da inconstância de Musil, que comenta numa carta a Gustl Donath:

Mulheres vieram e se foram, e mulheres chegam e se vão; sou bastante inconstante, pois simplesmente não consigo ser diferente, - sem falar das necessidades do artista, que sempre servem de pretexto. Considero a constância um desperdício de forças. Pois sempre vem o momento em que até a mulher mais perfeita não nos pode mais dar nada.... (cf. CORINO 2003: 355)

Essa constatação sóbria não deixaria adivinhar que a carta foi escrita na época da paixão por Martha. Esse fato reforça a impressão de que o alvo estético das novelas transcende os motivos biográficos e psicológicos, visando a dimensão das possibilidades “configuracionais”, as *Gestalten* de outros tipos de ver e viver, pensar e sentir.

Se a versão final da novela *Die Versuchung der stillen Veronika* borra o esquema clássico da etiologia freudiana e obscurece o papel do trauma nos distúrbios

<sup>46</sup> Cf. a longa anotação nos diários sobre o verter dessa plenitude em vazio, a propósito de uma caminhada pelo *Franzensberg*, em Brünn pouco antes de 1900 (TB, II, 821).

históricos, isso se deve também ao projeto “utópico” de Musil que concebe a literatura como um espaço incomensurável com o do pensamento racional, embora constantemente imbricado na normalidade e exposto à pressão crescente do cálculo e do entendimento. Musil não se contentaria, entretanto, com a concessão da “liberdade poética” que Freud arrola com certa condescendência paternal para explicar a diferença entre ciência e literatura<sup>47</sup>. Se Musil considera a imaginação poética como algo incomensurável em comparação com os discursos racionais, ele lhe confere um estatuto híper e hipo-científico, isto é, ele lhe atribui uma dimensão especulativa e visionária que sustenta e envolve o trabalho científico (ou pelo menos deveria fazê-lo).

## 7 O trauma sexual como porta de entrada para o "outro estado" nas novelas *Uniões*

Vejamos, portanto, a oficina do autor, suas reflexões sobre o projeto artístico que se define pouco a pouco na sua mente e que podemos seguir nos seus fragmentos sobre “tipos de narrativas” possíveis. Ele imagina quatro formas de narrar que tornariam progressivamente irreconhecível o esquema da etiologia traumática das histerias; o primeiro tipo, apoiado em conhecimentos científicos ou psicanalíticos, serviria para ilustrar uma regra; o segundo ilustraria o desvio dessa regra; o terceiro teria a tarefa de apresentar e tornar palpável um novo tipo de sentimento, ainda não circunscrito por conceitos científicos; o quarto tipo procura algo outro, ainda vago para o próprio Musil:

1. Tipo de uma narrativa: [ilustrar uma regra] Exemplo “Demônios” [esboço para *Uniões*]; a moça desta narrativa sofreu um trauma infantil erótico, devido ao qual todas estas alucinações tornam-se agudas numa época posterior. Isto é, constrói-se um caso particular a partir de regularidades psicológicas, o ocorrer deste caso é mostrado de maneira causal.

Vantagem: A firmeza, a fria [objetividade] deste modo de apresentação (sempre recomendável como estrutura de base)

Desvantagem: Leis psicológicas ou regularidades trazem apenas dados recentes conhecidos por muitos, mas não por todos.

2. tipo: [ilustrar o desvio de uma regra] novamente visar a construção causal. O interesse não está, desta vez, na demonstração [do funcionamento] da lei, mas no modo como um caso individual e estranho se produz graças a esta lei. Pensar

<sup>47</sup> Cf. MEISEL 1991: 70 s., cita essa passagem de Freud (1972: 187), porém não menciona quão estreita e quase doutrinária essa visão freudiana seria aos olhos de Musil.

de certa forma: todos esperam que, neste caso, deva se produzir isto ou aquilo; o que acontece, entretanto, é algo completamente diferente! Mostra-se através de uma análise sutil os fios e o enredamento deste caso. O interesse está agora na desconhecida configuração de leis conhecidas, no tornar-se importante de aspectos negligenciados destas leis, nos pequenos fatos que repentinamente adquirem influência, nas condições sob as quais o conhecido se modifica!

3. tipo: Mostrar novos sentimentos, descrevendo emoções desconhecidas para as quais, pela primeira vez, encontram-se as palavras.

4. tipo: ainda vago. Procura-se a expressão para coisas interiores, íntimas, renunciando porém totalmente a uma inserção destas coisas numa conexão causal. Oferecer uma cadeia de tonalidades, climas, atmosferas que formam um contínuo e, através disto, apenas parte de uma conexão causal. De certa forma, [esta cadeia] enquanto parte emocional. Não se mostra: ação B deve seguir à ação A; mostra-se que o sentimento b (ligado a B) que segue ao sentimento a (ligado com A) aparece como normal e evidente para o leitor. Mostra-se apenas uma sequência emocional, uma sequência de atmosferas, e através delas surge, no limite, a aparência de uma conexão causal. (*A casa encantada*) (MUSIL 1976: 1311)

Corino certamente veria esse fragmento como estratégia de “apagar os rastros” da influência que a leitura de Freud exerceu sobre Musil. A complicação das trajetórias de Claudine e de Verônica apareceria nessa perspectiva como defesas (ou como afetação do autor), que opõem ao esquema simples e claro da etiologia das histerias o labirinto de sentimentos e pensamentos que encobrem o núcleo submerso (o trauma sexual). No entanto, há outra maneira de ver a demorada reflexão do autor sobre as possibilidades de elaboração artística, o estilo e o ponto de vista de “suas” histórias. Numa carta a Franz Blei, Musil se explica sobre o artifício que procura quase eliminar o ponto de vista, fazendo-o pairar, incerto, num espaço entre personagens, narrador e autor: “O ponto de vista não está no autor, nem nos personagens; na verdade, não há ponto de vista, as narrativas não têm perspectiva com foco central.”<sup>48</sup>

Esse experimento é algo mais do que mero mecanismo de defesa. Nele, toma forma um projeto inteiramente novo (embora não muito bem sucedido, a crer na avaliação do próprio autor<sup>49</sup>). Esse projeto consiste na tentativa de substituir a lógica

<sup>48</sup> Numa carta a Franz Blei, Musil se explica sobre o artifício que faz o ponto de vista pairar, incerto, num espaço entre personagens, narrador e autor: “O ponto de vista não está no autor, nem nos personagens; na verdade não há ponto de vista, as narrativas não têm perspectiva com foco central.” (Cf. CORINO 1974: 332).

<sup>49</sup> Dois anos após a publicação, Musil lança um olhar incrédulo sobre essas histórias que lhe parecem em grande parte incompreensíveis: “a pequena pirâmide dupla das *Uniões* com seus estranhos ornamentos incrustados. Obstinadamente despojada nas suas linhas, ela se parecia, coberta pela escritura de densos hieróglifos, com um monumento para uma divindade desconhecida, erguido por um povo



das ações, decisões e causalidades pelas figurações fluidas e transitórias de sensações e sentimentos que sempre “forram” o universo da ação, embora sejam, na vida cotidiana, contidos, constrangidos e muitas vezes ignorados. Substituir a lógica narrativa normal, que opera com ações causadoras (A causa B) pela pura sequência de sentimentos (a emenda em b), Musil procura eliminar, pelo menos temporariamente, as estruturas do pensamento racional e as noções que sustentam a visão do mundo convencional, com suas noções morais e utilitárias.

O enredo de Claudine não seria mais, nessa nova perspectiva programática, uma história de adultério, mas a história que torna tangíveis os sentimentos que permitem passar (em menos de vinte e quatro horas) do amor mais intenso à entrega física, algo totalmente alheio à pessoa como figura e máscara social. No início da história, Claudine está na bolha da mais extrema felicidade. Ela encontrou no marido o amor de sua vida, mas a primeira cena já permite adivinhar que o excesso de felicidade tem algo que se cristalizou, ela já é ameaçada pela impossibilidade de estabilizar aqueles estados, que Musil comparava com o efeito intenso, porém efêmero dos perfumes. Um acaso, a viagem para visitar a filha no internato, põe em movimento a contemplação da felicidade que simultaneamente a carrega e preenche, mas já começa a empalidecer e distanciar-se sob o olhar do mundo agitado no qual Claudine se move.

Essa dimensão dionisíaca ou cósmica manifesta-se, agora também concretamente, na multidão agitada da estação de trem que a assusta e lhe dá a noção de sua insignificância e fragilidade. Esse novo estado, no qual ela se torna uma parcela apenas de um universo maior, aumenta a noção do amor intenso que sentiu no dia anterior pelo marido (cena inicial da novela), e ao mesmo tempo, a torna suscetível de abandonar sua integridade como pessoa a esse movimento todo-abrangente, alma do mundo, de onde a intensidade de seu amor parece emanar. Esse algo intangível, assustador e encantador, solidifica-se em um dos incontáveis acasos que a rodeiam durante a viagem. Outro viajante, estranho indiferente e antipático na sua autossuficiência viril, apresenta-se como uma dessas células pulsantes do universo animado. Amar totalmente, ir ao fundo de sua intensidade no amor único pelo marido transforma-se agora no desafio de amar o universo como um todo. E, com isso, ela terá

---

incompreensível que colecionara os emblemas memoriais de sentimentos incompreensíveis. Arte europeia isso não é, eu admitia, mas também, tanto faz.” (*Sobre os livros de Robert Musil* :995-1002).

de entregar-se também ao estranho: ao cosmos como um todo e àquele passageiro, numa trajetória que perfaz o que era inseguro no amor único.

Essa insólita trajetória requer um exercício imaginário que precisa romper os limites das teorias, porque descreve um processo que não é o objeto das teorias existentes (nem de Freud, nem de Mach, nem dos outros psicólogos experimentais). Mas Musil não procede com mera liberdade poética, ele se apoia numa teoria que lhe permite ampliar e conectar os sistemas teóricos fechados, na teoria das *Gestaltqualitäten*, isto é, as regras que presidem às constantes reconfigurações que alteram radicalmente o valor dos elementos configurados<sup>50</sup>. A visão gestaltista faz com que o ponto de vista dessas novelas não seja “intimista”, isto é, pertencente à intimidade do personagem, mas ele está fora e dentro dela, num “espaço” ou dimensão inalcançável pelo indivíduo. Claudine pode alcançar essa dimensão tão somente ao abandonar as formas definidas do seu desejo, ela precisa entregar-se a algo totalmente impessoal, que põe a vida e os desejos em movimento, e que está presente em todas as suas configurações<sup>51</sup>.

Não sem medo e angústia, Claudine começa a levitar, afastando-se de tudo que a ancorava na normalidade cotidiana, nas limitações da vida como mulher casada e como indivíduo. Os resíduos de individualidade e raciocínios convencionais ainda se recusam, com certa angústia (moral, cultural, mas também própria ao Eu individual) a aceitar a gasosa mobilidade dos sentimentos. A instabilidade de Claudine não é apenas a aflição das almas fracas e frívolas que rapidamente se cansam de suas paixões e parceiros: nessa experiência excepcional, ocorre um insólito encontro com a natureza física do próprio corpo e com a corporeidade do mundo exterior. Esse encontro de Claudine lembra mais o estado assexual das *Bacantes* de Eurípides ou certas viagens místicas para além do desejo fixado em determinados objetos.

Eis o programa artístico que Musil se colocara e que lhe custou dois anos e meio de trabalho, além da sua saúde física e mental. Nele há fatos biográficos, mas esses “fatos” perdem seu peso e relevância numa nova lógica, labiríntica e poética que confunde deliberadamente experiências e fantasias, fatos e sintomas, interpretações

---

<sup>50</sup> Cf., nesse sentido, LÖNKER, 2002, 44 s. Lönker argumenta que a experiência das heroínas se processa em níveis bem abaixo da individualidade.

<sup>51</sup> O pensamento estético de Musil trai nítidos sinais de suas afinidades com o idealismo alemão. Encontramos um esforço semelhante de unir a concretude da experiência com a verdade e o conceito no movimento lógico hegeliano. Cf. nosso ensaio “O ritmo báquico do conceito”, 2003.

posteriores e idealizações. Musil torna impossível a localização do ponto de vista, a narrativa se move livremente entre o imaginário feminino dos relatos de Martha com os desejos, angústias e ciúmes do autor, dissolvendo os papéis convencionais: característico dessa dissolução é o desencontro das conversas do Conselheiro, sedutor preso numa retórica banalmente viril que não parece alcançar Claudine, fascinada e entregue a algo bem diverso do charme que ele acredita exercer sobre ela. Musil parece parasitar o imaginário feminino<sup>52</sup>, completando-o e encobrando-o com o seu próprio a fim de conter a inquietude ligada à instabilidade dos sentimentos e à alteridade incomensurável do “outro estado”<sup>53</sup>.

A história de Claudine não poderia ser mais diferente da de Verônica – embora ambas partam do mesmo trauma, e representem, biograficamente falando, episódios da vida de Martha: o de Verônica aproxima-se dos anos da adolescência de Martha, quando vivia na casa dos primos, após a morte do seu pai. O episódio de Claudine contém os elementos da época em que estava casada com Marcovaldi e do encontro com Musil. As narrativas desenvolvem as múltiplas possibilidades de reconfiguração dos mesmos elementos em histórias, identidades, estados e emoções totalmente diferentes. Isso explica – agora numa perspectiva estética – porque na história de Claudine o trauma é quase apagado, de forma que podemos apenas adivinhá-lo vagamente.

Musil disse num fragmento sobre suas novelas:

Olhando com sobriedade, tratar-se-ia na verdade do relatório de um caso quase patológico, no limiar daqueles que no passado recente os psiquiatras chamaram pelo nome de psiquastenia, sem saber bem em que categoria enquadrá-lo. É óbvio, me parece, que devo deixar aos psiquiatras e psicólogos científicos a tarefa de formular tais relatos. (CORINO 1974: 338)

Musil sabia que havia falhado no seu projeto de tornar plausível essas outras lógicas dos sentimentos. Os leitores perderam-se no labirinto das *Uniões*, cuja leitura exigia concentração e esforço contemplativo demais. Os processos mais sutis e íntimos

<sup>52</sup> Talvez para combater seu ciúme pela infidelidade de Martha, mas sobretudo para defrontar-se com a dimensão irracional do ciúme que conflagra algo radicalmente próprio-e-alheio. Basta olhar o índice dos diários, para realizar a importância que tem essa experiência do ciúme para Musil.

<sup>53</sup> Assim, a história da infidelidade de Claudine-Martha parece refletir a disposição do próprio autor – e a dor irracional e catastrófica que ela lhe causa surte essa reflexão ficcional a respeito das possibilidades de compensações desse desequilíbrio do afetivo, do moral e do intelectual, que perturbou inteiramente seu sentimento de valor próprio. Cf. as anotações – “o repentino atrativo de me trair” é posteriormente compensado pela “ideia da elevação sublime de sua relação comigo, que Martha defende com fanatismo”. (cf. TB II: 957; e também CORINO 2003: 358).

abriam-se somente a uma leitura excessivamente lenta e a leitores preparados para despertar na própria experiência atmosferas análogas àquelas nas quais pairam Claudine e Verônica. Poucos chegaram à compreensão íntima (*das innerliche Verstehen*) que Musil alvejara: essa compreensão sensível seria mais um ser tocado (*ein Betroffenwerden*) do que um processo intelectual. Algo que nos leva a sentir *com* o personagem e do mesmo modo que ele; a representação estética, no entender do autor, habilitaria acompanhar a trajetória emocional intuitivamente, com empatia (*ein Mit- und Einfühlen*) (Cf. Musil, Profil eines Programms: 1319s). No final, havia, para o próprio autor, apenas algumas passagens que lhe inspiravam aquela presença de sentimento e precisão – o resto, lhe parecia um “escritura de densos hieróglifos” (id.: 995-1002) – experimento fracassado que deveria ser apreciado em parcelas soltas: “algumas páginas do livro espalhadas entre vidros e trocadas de tempo em tempo” (CORINO 1974: 431)

O programa ficou programa, pelo menos nas *Uniões*. Como projeto estético, ele parecia simples, mas a execução do modelo narrativo derivado da teoria do “Apperceptor” exigiria esforços inusitados do leitor. Vejamos, como nota final, um trecho desse programa – que pode ser visto como sintoma dos traumas de Musil e de sua resistência à Psicanálise; mas também como etapa importante para a dimensão utópica que constitui uma das grandes realizações artísticas em *O Homem sem qualidades*<sup>54</sup>. Claudine e Verônica não são para o escritor “casos” típicos de experiências traumáticas, mas “singularidades” muito particulares, únicas. Eis o que explica Musil no seu esboço teórico-estético das novelas:

### III.

Concluimos: ao passo que na maioria dos casos tudo é movido e destruído através de cadeias causais, há também momentos nos quais o ser humano pode ser afastado do mundo real e recente (presente) por processos que são transcendentais a este mundo. E do mesmo modo ele pode ser potencializado e

<sup>54</sup> Cf. os esboços teórico-estéticos *Der Apperceptor* A 77, A 99, AN 9, em CORINO 1974: 333-339. Musil prefere ao esquema causal da teoria traumática de Freud e Breuer a teoria do *apperceptor* e a explicação da psicastenia de Konstantin Oesterreicher, que coloca no lugar do esquema causal (o trauma produz o recalque e o retorno do recalque os sintomas) um esquema funcional: o *apperceptor* é uma instância fisiológica do cérebro que regula a relação do Eu com o mundo exterior e o interior. Ele produz, além da relação objetiva e intelectual com o mundo, também formações (*Gebilde*) com ênfase emocional que estabelecem o sentimento de valor do Eu (*Ichgefühle*) e do mundo (*Weltbild*). A função do *apperceptor* é a de restabelecer o equilíbrio dos investimentos do Eu e do mundo exterior. Oesterreicher distingue duas ênfases das formações funcionais – a stênica (ativa), na qual a energia emocional abraça e traz para si o mundo, imprimindo-lhe sua própria forma (ou se adapta a ele), e a astênica (passiva) na qual as emoções se esgotam ou retraem do mundo, perdendo o sentimento de valor do Eu e a imagem afetivamente investida do mundo.

enaltecido. Então sentimos, ao lado do mundo aparentemente objetivo, firme e racional, um universo móvel, singular, visionário e irracional.

Essa alteração do Apperceptor consiste em colorações, nuances e climas do mundo, em tensões, uma espécie de qualidades da Gestalt, leves nuvens na objetividade. Precisamente o que há de mais essencial na vida, as dádivas e receptividades mais sutis, o toque do Espírito Santo – tudo isto tem a ver apenas com esses sutis deslocamentos que mal são perceptíveis. A vida vera é sutil e entrelaça-se com malhas amplas na trama da vida comum e cotidiana.

IV.

O essencial no passado de Claudine é que ela ainda não sentiu a derradeira coisa na sua felicidade, falta-lhe o peso mais pesado. Seu estado não é estabilizado, e ela não o domina enquanto não reconhecer a natureza dinâmica dele (reconhecendo também III 2).

O todo da história é um caminho em direção a certeza e a segurança no seu amor. Ele se eleva partindo do nível do ciúme. No final ela conquista sua segurança, a consciência daquela força sutil que se chama ser humano, e ela chora de felicidade, e também pelo fato que ela teve que conquistá-la desse jeito.

A desconfiança de Claudine no seu amor é, naturalmente, já algo mais sutil, ela é mais [próxima do] amor que [d]a felicidade comum. Além disto, ela embarca deste nível para o cume que está além. Todo o conflito se passa numa esfera supra-normal.<sup>55</sup>

Musil resume essa passagem em outro fragmento dizendo: “O todo é um dos caminhos para a segurança no seu amor. Ascendente” (id.). Bonacchi e Payne interpretam essas observações – cuja compreensão o texto hiper-contemplativo não elucida suficientemente – da seguinte maneira:

Musil não conta uma trivial história de um caso amoroso, nem escuta a psyche feminina [...] – ele se preocupa com dois relacionamentos complexos: a relação entre o indivíduo e o mundo, de um lado, a relação entre indivíduo e indivíduo, de outro, representado em forma literária. (BONACCHI/PAYNE 2007, 191)

Como nota final, gostaríamos apenas de sugerir que a própria noção de individualidade é posta em questão pelas experiências específicas de Claudine e de Verônica. Musil está muito próximo da ideia romântica da poesia como aventura trágica – pensemos nas três versões do poema hölderliniano *Dichtermut / Blödigkeit* (Coragem de Poeta / Desamparo tolo). A preocupação pessoal e poética com algo totalmente outro que desafia a própria noção de individualidade persiste em toda obra de Musil (via Nietzsche, Maeterlinck e os místicos). Ela tomará a forma do “outro estado” (*Anderer Zustand*), que prolonga e reelabora motivos da tradição literária, como o dionisíaco em

<sup>55</sup> Citamos esse texto do *Nachlass* (número A 77) de Musil apud CORINO 1974: 336 s.

Nietzsche, ou o destino na poesia trágica. Mas essa problemática, que envolve a reflexão poético-filosófica sobre amor e morte em Tieck e outros românticos (TB I, MUSIL 1976: 140), exigiria um outro ensaio<sup>56</sup>.

## Referências bibliográficas e abreviações

- ARNTZEN, Helmut, *Musil-Kommentar sämtlicher zu Lebzeiten erschienener Schriften ausser dem Roman "Der Mann ohne Eigenschaften"*. Munich, Winkler, 1980.
- BAUR, Uwe, and GOLDSCHNIGG, Dietmar (eds.). *Vom "Törless" zum "Mann ohne Eigenschaften"*, Munich, Fink, 1973.
- BENJAMIN, Walter. *Briefe*, (ed. Gershom Scholem und Theodor W. Adorno), Frankfurt am Main, Fischer, 1933.
- BONACCHI, Silvia. *Die Gestalt der Dichtung. Der Einfluss der Gestalttheorie auf das Werk Robert Musils*, Bern, Peter Lang, 1998.
- BONACCHI, Silvia e PAYNE, Musil's "Die Vollendung der Liebe": Experience Analyzed and Reconstituted. In: *A Companion to the Works of Robert Musil*, New York, Camden House, 2007, pp. 175 – 197.
- CORINO, Karl. *Robert Musils Vereinigungen. Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe*, München, Fink Verlag, 1974.
- CORINO, Karl. *Robert Musil. Eine Biographie*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2003.
- CREMERIUS, Johannes. Das Dilema eines Schriftstellers vom Typus poeta ductus nach Freud, in: *Psyche*, 33 (8), 1979, 733-772.
- DÜSING, Manfred. *Erinnerung und Identität. Untersuchungen zu dem Erzählproblem bei Musil, Döblin und Doderer*, Munich, Fink, 1972.
- FREUD, Sigmund. *Gesammelte Werke – Chronologisch geordnet*, Frankfurt am Main; Fischer Verlag, 1930 / 1999.
- FREUD, Sigmund und BREUER, Joseph, *Studien über Hysterie*, Leipzig und Wien, Franz Deuticke, 1895.
- FREUD, Sigmund. *Studienausgabe*. Frankfurt, Fischer, 1969-1975.
- FRIER, Wolfgang, *Die Sprache der Emotionalität in den "Verwirrungen des Zöglings Törless"*, Bonn, Bouvier, 1976.
- HADJUK, Stefan. *Die Figur des Erhabenen. Robert Musils ästhetische Transgression der Moderne*. Würzburg, Königshausen und Neumann, 2000.
- HARTWIG, Ina. *Sexuelle Poetik: Proust, Musil, Genet, Jelinek*. Frankfurt am Main: Fischer, 1998.
- HENNINGER, Peter. Die Wende in Robert Musil's Schaffen: 1920-1930 oder die Erfindung der Formel. In: *Robert Musil, Essayismus und Ironie*. GUDRUN BROKOPH-MAUCH (Hrsg.). Tübingen, Franke, 1992, pp. 91-104.

<sup>56</sup> Mencionemos aqui apenas alguns dos mais recentes trabalhos sobre os motivos amorosos da longa tradição literária: HARTWIG, 1998; ou a reflexão sobre a sociologia das emoções na teoria do sentimento de Musil (MAIER 1999) ou o livro sobre *A figura do sublime* na estética da transgressão de Musil (HADJUK 2000).

- HENNINGER, Peter. *Der Buchstabe und der Geist. Unbewusste Determinierung im Schreiben Robert Musils*. Frankfurt, Peter Lang, 1980.
- HEYD, Dieter. *Musil-Lektüre, der Text, das Unbewusste: Psychosemiotische Studien zu Robert Musils theoretischem Werk und zum Roman "Der Mann ohne Eigenschaften"*, Frankfurt am Main, Bern, Peter Lang, 1980.
- LAPLANCHE, Jean e PONTALIS J. P., *O vocabulário da Psicanálise*, São Paulo, Martins Fontes, 1967.
- LÖNKER, Fred. *Poetische Anthropologie. Robert Musils Erzählungen*. Vereinigungen, Munich, Fink, 2001.
- LUSERKE-JAQUI, Matthias. *Die Verwirrungen des Zöglings Törless: Adolescent Sexuality, the Authoritarian Mindset and the Limits of Language*. In: *Musil Companion*, 151-174.
- LUSERKE-JAQUI, Matthias. *Robert Musil*, Stuttgart, Metzler, 1995.
- MACH, Ernst. *Die Analyse der Empfindungen*. Jena, G. Fischer, 1902.
- MAGNOU, Jacqueline. *De Törless à Noces ou Le vertige du moi*, Peter Lang, Berlin / Vienna 1995.
- MAGNOU, Jacqueline. Zwischen Mach und Freud: Ich-Problematik in den Frühwerken Robert Musils. *Musil-Forum* 7, 1981, 131-41.
- MAIER, Uwe. *Sinn und Gefühl in der Moderna: Zu Robert Musils Gefühlstheorie und einer Soziologie der Emotionen*. Aachen, Shaker Verlag, 1999.
- MCBRIDE, Patrizia. *The Void of Ethics. Robert Musil and the Experience of Modernity*. Evanston: Northwestern UP, 2006.
- MEHIGAN, Tim. *The Critical Response to Robert Musil's The Man without Qualities*, New York, Camden, 2003.
- MEISEL, Gerhard. *Liebe im Zeitalter der Wissenschaft vom Menschen: Das Prosawerk Robert Musils*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1991.
- MULLIGAN, Kevin e WESTERHOFF, Armin (eds.), *Robert Musil, Ironie, Satire, falsche Gefühle*, Paderborn, Mentis, 2009.
- MULOT, Sybille. *Der Junge Musil. Seine Beziehung zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Stuttgart, Metzler, 1977.
- MUSIL, Robert. *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Ed. Adolf Frise. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Briefe 1901-1942*, 2 vols., Adolf Frisé (Ed.). Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Sämtliche Erzählungen*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Kleine Prosa und Schriften*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1978, (P)
- \_\_\_\_\_. *Tagebücher*, 2 vols. Ed. Adolf Frise. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1976 (TB I and TB II).
- \_\_\_\_\_. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1976 (MoE).
- \_\_\_\_\_. *Pour une evaluation des doctrines de Mach*. Paris, PUF, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Precision and Soul. Essays and Addresses*. (Burton Pike and David S. Luft, eds. and transl.). University of Chicago Press, 1990. (PS)
- \_\_\_\_\_. *The Confusions of Young Törless* (transl. Shaun Whiteside), New York, Penguin, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O Jovem Törless*, trad. Lya Luft, Rio de Janeiro, Rio Gráfica, 1986.
- \_\_\_\_\_. *The Man Without Qualities*.(transl. Sophie Wilkins), New York, Vintage, 1995 (MwQ)
- PAYNE, Philip; BARTRAM, Graham; TIKHANOV, Galin (eds.). *A Companion to the Works of Robert Musil*, New York, Camden House, 2007.
- POTT, Hans-Georg. *Robert Musil*, München, Fink, 1984.

- REIS, Gilbert. *Musil's Frage nach der Wirklichkeit*. Königstein, Taunus, Hain, 1983.
- ROGOWSKI, Christian. *Distinguished Outsider: Robert Musil and his Critics*, Camden House, New York, 1994.
- ROSENFELD, Kathrin. O ritmo báquico do conceito, in: *Atas do Colóquio Hegel*, PUC-RS, Porto Alegre, 2003.
- ROSENFELD, Kathrin H.. Musil's idea of poetic mastership and responsibility or: Törless as his first attempt to become a serious writer. *Pandaemonium Germanicum*. 2012, vol.15, n.19, pp. 17-48.
- SCHRÖDER-WERLE, Renate. *Erläuterungen und Dokumente. Robert Musil. Die Verwirrungen des Zöglings Törless*. Stuttgart, Reclam, 2001.
- THÖMIG, Jürgen C., *Zur Rezeption von Musil- und Goethe-Texten. Historizität der ästhetischen Vermittlung von sinnlicher Erkenntnis und Gefühlserlebnissen*. Munich, Fink 1974.
- THIHER, Allen, *Understanding Robert Musil*, University of South Carolina Press, Columbia, 2009.
- TURNER, David. The Evasions of the Aesthete Törless. In: *Forum for Modern Language Studies*, vol. 10. No. 1 Jan. 1974, pp. 19-44.
- VENTURELLI, Aldo. *Robert Musil und das Projekt der Moderne*, Bern, Peter Lang, 1988.
- WEBBER, Andrew. The beholding eye: visual compulsion in Musil's works. In Hickman, Hannah (ed.), *Robert Musil and the Literary Landscape of His Time*. Salford, England: Department of Modern Languages, University of Salford, 1991, pp. 94-111.
- WILLEMSSEN, Roger. *Robert Musil: Vom intellektuellen Eros*. Piper, Munich, Zurich, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Das Existenzrecht der Dichtung: Zur Rekonstruktion einer systematischen Literaturtheorie im Werk Robert Musils*. Munich, Fink, 1984.
- \_\_\_\_\_. Dionysisches Sprechen. Zur Theorie einer Sprache der Erregung bei Musil und Nietzsche. *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 60 (1), 104-35, 1986.

Recebido em 20/08/2012

Aprovado em 25/09/2012