IMPACIÊNCIA DO CONHECIMENTO

Aproximações aos *Sonâmbulos* de Hermann Broch

Daniel Reizinger Bonomo

Série: Produção Acadêmica Premiada

Daniel Reizinger Bonomo

IMPACIÊNCIA DO CONHECIMENTO

Aproximações aos *Sonâmbulos* de Hermann Broch

Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

São Paulo 2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Reitor: Prof. Dr. Marco Antonio Zago
Vice- Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopya

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Diretor: Prof. Dr. Sérgio França Adorno de Abreu
Vice-Diretor: Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria

SERVIÇO DE EDITORAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO FFLCH USP
Helena Rodrigues MTb/SP 28840
Diagramação: Davi Masayuki Hosogiri

Copyright © Daniel Reizinger Bonomo
Indicação Premiada do Programa de Língua e Literatura Alemã 2013.

Catalogação na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B719

Bonomo, Daniel Reizinger.
Impaciência do conhecimento [recurso eletrônico] : aproximações aos *Sonâmbulos* de Hermann Broch / Daniel Reizinger Bonomo. -- São Paulo : FFLCH/USP, 2015.
1832.96 Kb ; PDF. -- (Produção Acadêmica Premiada)

Originalmente apresentada como Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.

ISBN 978-85-7506-269-2

1. Literatura de expressão alemã (Crítica e interpretação) - Áustria. 2. Romance. 3. Teoria literária. I. Broch, Hermann, 1886-1951. II. Título. III. Série.

CDD 839

AGRADECIMENTOS

Ao professor Helmut Galle, por toda a atenção e amizade;

ao professor Carl Wege, por tanta coisa;

aos professores João Adolfo Hansen e Marcus Vinicius Mazzari, pela solicitude;

à professora Monika Ritzer, minha orientadora na Universität Leipzig;

aos professores Elcio Cornelsen, Jorge de Almeida, Paulo Astor Soethe e Sandra Guardini Vasconcelos, por participarem do exame de qualificação e defesa da tese;

ao CNPq, pelo auxílio aqui e na Alemanha. Ao DAAD;

a todos os amigos, mencionados ou não. A Ana e Andrei, a Caru e Pedro, pelos anos de camaradagem; ao caro Alê, por todo o interesse e sugestão; a Henrique Xavier, por acompanhar de perto; aos amigos primeiros de Suzano e aos de Leipzig, principalmente Stefan e Julia; a Helano e Klaus, parceiros em dias frios; a Reinaldo e Élida, sempre queridos;

a Ana Flora, Cide Piquet, Claudia Dornbusch, a Danilo e Rê, a Emanuel e Bia, a Júlia Hansen, a Rodrigo Villela, a Valéria Pereira;

à minha família. Aos meus pais, Renilda e Roberto Bonomo, por todo o respeito e carinho; a Gabi, pela generosidade; a Maria Luiza, por mais generosidade e pela revisão cuidadosa do texto; a Márcio, Júlia, Filippe e Pedro Calonge;

a Joana, companheira em tudo.

Oswaldo Goeldi (1895-1961), Sonâmbula, s.d.
(Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo)

SUMÁRIO

Introdução p. 8

Primeira parte

1. Sobre romances e crises p. 14
    - 1.1. Coisas e loisas p. 14
    - 1.2. Romance *em crise* p. 20
    - 1.3. Crise *em romance* p. 30
    - Excurso: Aborrecimento e romance (primeira tentativa) p. 45
2. O romance e a ética da totalidade de Hermann Broch p. 53
    - 2.1. A base romântico-idealista p. 53
    - 2.2. Romance e totalidade p. 57
    - 2.3. *James Joyce und die Gegenwart* p. 63
    - 2.4. Aspectos da recepção de Joyce na Alemanha p. 65
    - 2.5. O comentário de Benjamin p. 67
    - 2.6. A obra de arte da totalidade segundo a dimensão e a época p. 69
    - 2.7. Segundo a construção e o efeito p. 72
    - 2.8. O exemplo de Goethe p. 78
    - 2.9. A trilogia epistemológica e poli-histórica p. 80
3. O realismo e a metafísica dos *Sonâmbulos* p. 83
    - 3.1. Duas retóricas p. 83
    - 3.2. A realista p. 85
    - 3.3. A metafísica p. 100
    - Excurso: Aborrecimento e romance (segunda tentativa) p. 115

Segunda parte

4. Pasenow ou o romantismo p. 120
    - 4.1. O caso Pasenow p. 120
    - 4.2. O romance de família do neurótico p. 121
    - 4.3. A ameaça do desejo p. 123
    - 4.4. O passado por vir p. 127
    - 4.5. A linguagem do substituto p. 130

5. *Esch ou a anarquia* p. 134
5.1. O caso Esch p. 134
5.2. A justiça engasgada p. 135
5.3. A redenção do futuro p. 139
5.4. A contabilidade do amor p. 143
5.5. A linguagem do símbolo p. 147
6. *Huguenau ou a objetividade* p. 152
6.1. O caso Huguenau p. 152
6.2. A máquina do presente p. 152
6.3. O homem sem ornamentos p. 156
6.4. A linguagem da coisa p. 159
6.5. Teologias privadas p. 161
7. Bertrand ou *Os sonâmbulos* p. 166
7.1. O caso Bertrand p. 166
7.2. Um mais que personagem p. 168
Conclusão p. 181
Referências bibliográficas p. 186
Apêndice
James Joyce e o presente p. 203
A mundivisão do romance p. 222
O romance *Os sonâmbulos* p. 242
Problemática, conteúdo, método dos *Sonâmbulos* p. 244
Construção ética nos *Sonâmbulos* p. 246
Sobre os fundamentos do romance *Os sonâmbulos* p. 248
O desmoronamento dos valores e *Os sonâmbulos* p. 252

INTRODUÇÃO

Mas os livros são sonâmbulos que não devemos despertar.
(Blanchot 2005: 165)

Nos últimos anos de vida, mesmo que tomasse outros assuntos por prementes, Hermann Broch (1886-1951), o autor austríaco dos *Sonâmbulos* e da *Morte de Virgílio*, perguntava ainda por uma "forma romanesca" (*romanartiges Gebilde*) (KW13/3 343).[1] Procurava, no momento, recuperar textos publicados no passado e esparsamente, restaurá-los, acrescentar alguma coisa inédita e reuni-los em outra unidade, um "romance em onze contos", cujo título, *Os inocentes*, se referia de modo irônico ao período que precede a catástrofe política e humana do nazismo. Broch sabia que aquele mundo era já distante, que os tempos eram outros e não por isso menos graves, e sabia que aqueles textos se apresentavam algo deslocados de seu contexto original. No entanto, apesar das reservas, tinha por válidos e sérios assuntos conhecidos desde os primeiros estudos e tentativas poéticas, e demonstrava guardar questões e inquietações não intactas, mas preservadas do esquecimento e estimuladas por trabalho intelectual zeloso, nunca esmorecido. Assim, falava uma vez mais sobre o andamento da desintegração dos valores, sobre a tarefa de totalidade do romance, a insuficiência dos procedimentos realistas, a relação da ciência com a arte, da filosofia com a literatura, e mais temas de igual peso:

> A forma do romance – mesmo que se trate de obras de consumo fabricadas sem nenhuma ambição artística – modificou-se consideravelmente ao longo dos últimos anos. Como toda a arte, o romance também deve apresentar uma visão total do mundo, e particularmente a totalidade das vidas de seus personagens. Esta é uma exigência cada vez mais difícil de realizar num mundo que se torna a cada dia mais dividido e mais complexo. Atualmente o romance exige uma maior amplidão do material, ao mesmo tempo em que para dominá-lo, precisa de abstrações e organizações mais rigorosas. O romance antigo cobria setores parciais. Era romance formativo, romance social ou romance psicológico. Entre seus grandes méritos figura o de frequentemente ter sido precursor da ciência, sobretudo no que se refere ao estudo dos fenômenos psíquicos. Numa fase de nítido radicalismo, como o de hoje, o romance pseudocientífico já não tem vez e os conhecimentos que a literatura propicia nesses campos não passam, quando muito, de trivialidades popularizantes. A ciência, por sua vez, não pode fornecer totalidades. Deve entregar esta tarefa à arte, e com isso, também ao romance. Dessa

1. A sigla corresponde à edição comentada da obra de Hermann Broch, organizada por Paul Michael Lützeler, *Kommentierte Werkausgabe* (1974-1981), seguida do número do volume e da página, como acima (KW13/3 343).

> maneira, o aspecto integral, exigido da arte, adquiriu um caráter radical antes inimaginável, e para satisfazer essa exigência, o romance precisa de uma multiplicidade de planos, para cuja elaboração certamente não basta a velha técnica naturalista. Deve-se representar o homem na sua totalidade, com toda a gama de suas experiências vividas, desde as físicas e sentimentais até as morais e metafísicas.[2] (1988a: 304)

O trecho, que não disfarça as formas imperativas, lança compromissos e virtudes à conta da literatura sem exatamente repetir a opinião austera do escritor que, pouco depois de concluir um dos mais acabados e difíceis romances do século XX, no qual trabalhara durante anos, dizia: "O *Virgílio* tornou-se-me em objeto de esquecimento e ódio bem merecido, por me ter afastado por tanto tempo do trabalho científico".[3] Afirmações dessa natureza, formuladas de quando em quando, incentivaram a célebre expressão de Hanna Arendt, que o chamou poeta "à revelia" ou "a contragosto" (*Dichter wider Willen*) e elevou tal conflito à condição de essencial.[4] Arendt está certa, mas a ênfase na fatalidade do poeta e na contrariedade pode causar enganos. As questões coligidas por ocasião dos *Inocentes*, que não acreditam na transformação do homem pela poesia e veem no aburguesamento do mundo um péssimo sinal,[5] apontam para a convicção dilatada e sólida de Broch acerca do vínculo entre atividade poética e comprometimento, entre poesia e conhecimento. Em todo caso, não recusam o poeta e recuam a problemas da forma romanesca e de uma ética literária discutidos já à época dos *Sonâmbulos*, sua primeira ficção de fôlego, ou a pesquisas poéticas ainda mais antigas, de quando assinava textos cujos títulos, se não assustam, soam tão provocadores quanto "Quatro sonetos sobre o problema metafísico do conhecimento da realidade" (1915) e "Uma novela metodológica" (1918).

Os sonâmbulos, como o "romance em contos", o *Virgílio*, a "Novela metodológica" e os tais sonetos, é uma literatura do conhecimento. Broch, em certo momento, pensou em qualificar a obra de "romance histórico" (KW13/1 79). Contudo, preferiu as designações "romance epistemológico" e "poli-histórico", que melhor correspondem à sua

---

2. A tradução é de Herbert Caro, o texto consta da edição brasileira dos *Inocentes*. Quanto aos *Sonâmbulos*, citamos a partir da tradução em língua portuguesa de António Ferreira Marques e Jorge Camacho (Lisboa: Edições 70, 1988-89) e acrescentamos em notas os trechos originais correspondentes. Quando há trechos grifados, trata-se de interferências nossas nas traduções (quase sempre evitadas). As citações aparecem acompanhadas do ano da edição e do número da página entre parênteses, como acima (1988a: 304). Há tradução brasileira dos *Sonâmbulos* de Marcelo Backes (São Paulo: Benvirá, 2011). A tradução brasileira apareceu quando já havíamos redigido parte substancial de nosso texto, o que justifica nossa decisão pela tradução portuguesa. Aqui, não nos pronunciamos quanto aos méritos e deméritos de tais traduções, uma vez que não procedemos a nenhum cotejo mais detalhado, mas reconhecemos o desafio assediado de não poucas dificuldades que é traduzir Broch.

3. Trata-se de carta de Broch a Iwan Goll. A tradução é de António Sousa Ribeiro (*apud* Scheidl 1984: 271).

4. Cf. *Homens em tempos sombrios* (1987: 99-131).

5. "Como é terrível esse progresso liderado pelo pequeno-burguês! E, evidentemente, ele continua avançando sem que ninguém o detenha. Em toda a parte do mundo aumenta o número de campos de concentração; em toda a parte intensifica-se o terror. O espírito nazista dos pequeno-burgueses parece prestes a tornar-se paradigma da humanidade inteira, que se dispõe a descobrir na matança abstrata não a meta de sua vida, mas certamente a de sua morte." (1988a: 306)

feição filosófica. Pois, nos *Sonâmbulos*, como em tudo quanto escreveu, literatura é "impaciência do conhecimento", isto é, cumpre com uma tarefa que não se pode esperar da ciência, qual seja a de configurar uma totalidade. A ciência, diz Broch, deve "pavimentar o mundo de átomos", enquanto o homem, impaciente, "não possui mais que uma vida curta e grita por totalidade" (KW1 731). A imagem é urgente. Porém, essa totalidade – noção multívola – é cada vez mais intransponível e difícil, senão impossível de pressentir em tempos absolutamente babélicos como os do "desmoronamento dos valores" e ainda os nossos. Daí a incumbência desmedida, o atrevimento e a necessidade de técnicas por assim dizer "avançadas" de representação que fazem do romance de Broch e de alguns companheiros de geração episódios únicos e excessivos da história do gênero.

Adorno, em meados da década de 1950, referiu-se à ambição exagerada dos romances de Broch, desaprovando os resultados de suas intervenções nada ponderadas como autor, sua evidência indiscreta na própria obra, mas não foi além da opinião.[6] Por sua vez, no ensaio que dedicou a James Joyce – contribuição extraordinária para a fortuna do escritor irlandês e para o debate literário moderno –, o autor dos *Sonâmbulos* preferiu indagar se o próprio tempo não daria razão à obra de arte que veio à luz numa outra época, mais ou menos distante; preferiu reparar na conquista da "realidade histórica" mediante a passagem dos anos, averiguar

> se essa obra se converteu em realidade, dispensada do jogo belo e embriagante surgido a cada vez que a onda do tempo quebra e lança à superfície suas cores e formas novas: que não havia sido um jogo evanescente, mas uma realidade que faz justiça a seu tempo e enraizada em sua época, existente e sólida como todas as realidades que uma época faz surgir, uma realidade submersa e que submerge no fluxo dos tempos em virtude do próprio peso, que nada mais pode arrastar e reluz de sua profundeza renovadamente, do mesmo modo que, inabaláveis e atuantes, perdura o espírito de cada período e, às vezes, também o espírito de uma geração em tempos posteriores.[7]

6. Cf. "Posição do narrador no romance contemporâneo" (2003: 58). Apesar da desaprovação, não há por que insistir na recusa de Adorno a Broch, que só teria algum mérito se atentasse igualmente naquilo em que coincidem. No ensaio em questão, a passagem seguinte – imediatamente anterior à referência a Broch – é aliás um tanto brochiana. "Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo." Tradução de Jorge de Almeida.

7. Tradução nossa (também nas demais citações da obra não ficcional de Broch incluídas ao longo da pesquisa, onde apresentamos, em regra, os originais). "[...] ob dieses Werk zur Wirklichkeit geworden ist, enthoben dem schönen und berauschenden Spiel, das jedesmal da ist, wenn die Welle der Zeit aufs neue aufrauscht und ihre neuen Farben und Formen zur Oberfläche wirft: daß es kein Spiel gewesen war, das sich verflüchtigt, sondern eine Wirklichkeit, bestehend und fest wie alle Wirklichkeiten, die eine Epoche hervorbringt, zeitgerecht gekommen und in ihr verwurzelt, eine Realität, eigesenkt und einsinkend vor eigenem Gewicht in die Fluten der Zeiten, von keiner mehr wegzuschwemmen und immer wieder aus ihrer Tiefe leuchtend, gleichwie der

O trecho diz respeito ao *Ulisses*, mas poderia ser pensado a propósito dos *Sonâmbulos*. O tempo, em todas as suas dimensões e latitudes, não assegura apenas o lugar histórico da trilogia, senão atesta a atualidade já desobrigada de justificativas da obra de Broch. Quanto ao mais, somente "aproximações", em que pesem os riscos, permitem despertar aquilo que nos *Sonâmbulos* dorme. Nossa pesquisa é esse passo arriscado. As falhas estão aí latentes, se não ostensivas. Vale a observação de Michel Butor, a impressão de que não apenas "a criação, mas também a leitura de um romance é uma espécie de sonho acordado" (1974: 12).

Nossa pesquisa consiste numa leitura da trilogia *Os sonâmbulos* (1928-1932). Seus títulos, da primeira à terceira parte, são *Pasenow ou o romantismo* (*Pasenow oder die Romantik*), *Esch ou a anarquia* (*Esch oder die Anarchie*) e *Huguenau ou a objetividade* (*Huguenau oder die Sachlichkeit*), e correspondem a três cortes históricos, 1888, 1903 e 1918, na devida ordem. Nota-se, com certa frequência, que seu mundo é do "homem confrontado com o processo de degradação dos valores".[8]

O trabalho está dividido em sete capítulos e duas partes. Na primeira parte, procuramos estabelecer relações entre a trilogia e um contexto histórico e teórico mais amplo, privilegiamos temas que concernem às discussões da época do surgimento dos *Sonâmbulos* e assuntos que de certa maneira permeiam toda história e teoria do romance, consideramos aspectos do pensamento de Broch e da configuração da trilogia. Na segunda, lemos a organização dos *Sonâmbulos*, de seus conteúdos e estrutura, a fim de destacar significados e elementos construtivos do texto e complementar a primeira parte.

No primeiro capítulo, sem descuidar da ambiguidade que predomina nos termos "romance" e "crise", tratamos de romances e crises, uma vez que, à época da publicação da trilogia, as noções, em língua alemã e nas melhores línguas (as de Benjamin, Döblin, Kracauer, Musil), aparecem comumente juntas. Aqui, ainda que consideremos a atitude sempre crítica da poesia moderna e a variedade de suas expressões, não ignoramos que o discurso da crise corresponde então a uma ou duas crises de fato: uma crise e um sentimento de crise da realidade histórica e de certo "romance histórico", o do realismo oitocentista, *grosso modo*. Nesse contexto, a trilogia de Broch será – trata-se do pressuposto de nosso trabalho – um comentário apurado à "crise do romance" de seu tempo.

No segundo capítulo, tratamos das ideias de Broch sobre o romance e associamos seu pensamento à tradição romântica e idealista da estética alemã. Agora, o acento recai nos argumentos de Broch, que usam dos exemplos de Goethe e Joyce, para a defesa do conhecimento em poesia e de sua ética da totalidade como tarefa da arte. No capítulo seguinte, ao encerrarmos a primeira parte da pesquisa, retomamos, de certa maneira, o

---

Geist einer jeden Periode und manchmal sogar auch der einer Generationsspanne unvergänglich und bis in die spätesten Zeiten lebendig weiterwirkt." (KW9/1 63)

8. Cf. Milan Kundera, *A arte do romance* (1988: 48).

tema do primeiro capítulo e procuramos observar a complexidade, no que respeita ao tratamento de uma crise do romance, de romances críticos (romances *da* crise) como são os da trilogia. Neles, a configuração literária demonstra que, também em tempos modernistas, crises não implicam apenas descontinuidades, mas coincidências e transições formais.

Acrescentamos ao primeiro e terceiro capítulos dois excursos sobre a relação "aborrecimento e romance". A princípio, o tema aparece algo despropositado. No entanto, queremos mostrar que pertence não apenas aos *Sonâmbulos* e às crises, mas ao romance como gênero.

Na segunda parte do trabalho, o quarto, quinto e sexto capítulos são leituras dos livros de Pasenow, Esch e Huguenau, e tomam por base os conflitos dos personagens-título. Agora, privilegiamos semelhanças e diferenças que podem, afinal, compor uma leitura integral da "prosa das relações" dos *Sonâmbulos*. No sétimo capítulo, um comentário a Bertrand – personagem (e não somente personagem) presente nos três estágios – encerra a pesquisa e acrescenta ao entendimento estrutural da trilogia.

Ao fim do trabalho, apresentamos nossas traduções e primeiras versões de um ensaio e de uma conferência de Broch, respectivamente: "James Joyce e o presente" e "A mundivisão do romance". Trata-se dos dois textos de Broch que mais detida e diretamente se ocupam do romance, textos que falam, igualmente, dos *Sonâmbulos*, mesmo que os não mencionem. Traduzimos também comentários de Broch aos *Sonâmbulos*. Esperamos, dessa maneira, contribuir para o conhecimento do autor, tornando acessíveis textos inéditos em língua portuguesa e importantes subsídios para a discussão teórico-literária.[9]

9. Nas traduções, vertemos os textos da edição de Paul Michael Lützeler e contamos com a revisão de Helmut Galle. As notas incluídas nas traduções são nossas.

PRIMEIRA PARTE

Primeiro capítulo

Sobre romances e crises

Coisas e loisas. Há na discussão teórica do romance acúmulo de lugares-comuns que contribuem para as determinações e indeterminações do gênero a um só tempo: espécie textual não convencional (em sentido clássico-normativo), romance é gênero flutuante, furtivo, elástico, versátil, impuro, multiforme, abrangente; é dissolução, fusão dos gêneros antigos e modernos, "monstro de muitas patas e muitos olhos" (Cortázar), não se reduz a qualquer modalidade discursiva, senão dissemina modalidades subgenéricas às soltas, experiências de material, conteúdo e público divergentes, da trama vampiresca *kitsch* à pesquisa intelectual dos significados da filosofia e da vida; da intriga sentimental e privada de consumo rápido à investigação psicológica do homem e da dinâmica social; da aventura em terras da fantasia e do futuro à construção de eventos históricos. Aqui, não se trata de simples oposições segundo critérios valorativos, tampouco se enumeram tipos exclusivos – os elementos de uma e outra espécie apresentam-se repetidamente misturados num único romance –, mas de perceber a disparidade e o hibridismo de um gênero que impõe verdadeiras dificuldades à delimitação de um conjunto algo unitário. À diferença de narrativas tradicionais (pensamos nos contos folclóricos de Propp, nos mitos de Lévi-Strauss), o romance atrapalha a estrutura e o esquema, afasta de si o esboço de gráficos e regulamentos como quem corrompe as "formas simples" (Jolles) – daí a complicação de uma "estrutura discursiva transformacional" (Kristeva), por exemplo. O dilema teórico, por conseguinte, reside na possibilidade de verificar as dimensões variáveis e as constantes, as mudanças e as permanências que permitem circunscrever tendências descontínuas e movimentos recorrentes do patrimônio romanesco da modernidade. Em geral, a análise crítico-literária, ao observar tratamentos diversificados no que respeita à configuração do tempo e do espaço e da ação, à figuração de personagens e narradores, favorece o aprofundamento da matéria. No entanto, o procedimento analítico, ora aplicado a uma obra isolada, ora auxiliado pelo método comparatista, a despeito da obtenção de resultados mais ou menos coerentes e precisos, frequentemente, em vez de estabelecer generalidades e fronteiras, expande singularidades e territórios. Nesse sentido, um romance é sempre um evento particular, e o esforço de definição do gênero à maneira de verbete em dicionário pouco resiste à multiplicação das alternativas históricas.

A história do romance, por sua vez, confunde-se com a própria história da literatura, remete à invenção da imprensa e às unificações linguísticas nacionais, ao estabelecimento dos critérios de originalidade, à asseguração da propriedade autoral e à constituição de um corpo social composto de escritores, críticos e leitores. Nesse contexto, que sugere mais complexidade histórica, a ideia de uma "ascensão" ou "afirmação" do romance, termos difundidos da historiografia literária, remonta a práticas textuais e a hábitos de leitura surgidos principalmente no século XVIII europeu. Práticas e hábitos surgidos não sem conflitos. De início, a história crítica do romance é, acima de tudo, um

debate entre a condenação e a legitimação do gênero. Há diversos exemplos na França, Inglaterra e Alemanha, onde as censuras são quase sempre morais. Reprimendas, públicas e privadas, falam de romances como veículos de mediocridades e insignificâncias, desencaminhadores de jovens e moças, escolas de maus costumes. Panegíricos, por sua vez, defendem que romances servem à boa imaginação, à instrução e ao deleite. Há, na história do romance, uma briga ideológica acirrada desde o controle religioso em terras inquisitoriais e católicas até à ação judicial movida contra o autor de *Madame Bovary*.[10] Os exemplos transbordam e não se resumem a casos célebres. Em alemão, um vilipêndio curioso e memorável é o texto de um pastor protestante, Gotthard Heidegger, de finais do século XVII, intitulado *Mythoscopia romantica*. Neste, romance não é apenas desperdício de tempo, mas corruptor de virtudes, engendrador de vícios, propagador de mentiras. Aqui, contudo, a contrapartida vem de Leibniz, que, embora concordasse com os argumentos centrais de Heidegger, reconhece também alguma "utilidade" na configuração de *schöne Ideen* (*apud* Lämmert *et alii* 1971: 50-58).

Mas a problemática moral não prevalece isolada sobre toda a história da disputada integração do romance nos meios autorizados da cultura. A moralidade e a legitimação do romance estão conjugadas com mudanças em mais aspectos da vida, por exemplo, com mudanças na apreciação de conteúdos verídicos e falsos e com a admissão de realidades próprias de uma especificidade ficcional. Quer dizer, no tocante à validação do gênero multímodo, há uma passagem que concerne à representação de conteúdos admissíveis segundo a plausibilidade empírica, uma passagem complexa, que não diz respeito apenas às modalidades sérias de narrativas romanescas, mas, fundamentalmente, às espécies "cômicas" e "negativas", por assim dizer, de literatura. De início, muito romance não quis ser romance a fim de preservar sua credibilidade e valor.[11] Mas, antes de qualquer coisa, há uma coincidência nada fortuita do desenvolvimento histórico do romance com a progressiva desobrigação das artes e das ciências do domínio da Igreja e com o declínio das visões de mundo universais, teológicas e filosóficas. Os saberes e as possibilidades de conhecimento adquirem novos estatutos. Segundo Ian Watt, a "total subordinação do enredo ao modelo da memória autobiográfica", em Defoe (*Robinson Crusoe*, 1719), "afirma a primazia da experiência individual no romance da mesma forma que o *cogito ergo sum* de Descartes na filosofia" (1990: 16). Isto é, a perspectiva do homem e a medida das coisas do homem substituem, pouco a pouco, a organização coletiva da vida escudada em Deus. No romance, a medida será a do encontro do homem com a situação "provável", "semelhante à verdade", mesmo que inaudita ou profana. Nesse sentido, o romance, lugar de sujeitos e subjetividades, ancora-se em objetividades possíveis, re-

10. Ao lado do texto primeiro de Antonio Candido, "Timidez do romance", 1972, há publicações recentes de pesquisadores brasileiros que contemplam mais aspectos e lugares da legitimação do romance. Cf. Márcia Abreu (org.), *Trajetórias do romance – circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX* (2008); Luiz Costa Lima, *O controle do imaginário & a afirmação do romance* (2009); e Sandra Guardini Vasconcelos, *A formação do romance inglês* (2006).

11. Cf. Walter Siti, "O romance sob acusação" (2009: 168-69).

corre às coordenadas específicas que aproximam representação e experiência por meio do desdobramento técnico do realismo literário tantas vezes vinculado ao gênero. Na Alemanha, surgem comentários de alguma relevância sobre a verossimilhança de conteúdos narrados em romances a partir de 1740. Gottsched, nome de vulto da poética setecentista alemã atrelada a modelos preceptistas, falava da "concordância da fábula com a natureza"; Bodmer, contemporâneo suíço não menos importante, concentrado em exemplo riquíssimo – a mistura de loucura e razoabilidade do personagem de Cervantes – dizia que a "verdade histórica", à semelhança da poética, obedece à "probabilidade".[12] O assunto é antigo, aristotélico.

Ainda que genericamente, falamos de questões éticas e epistemológicas, pois pensamos no romance de Hermann Broch. Mas a história do romance, em vários sentidos, é complicada e difusa como a dinâmica intelectual em que toma parte. A legitimação do gênero não constitui nenhum processo composto de começo, meio e fim determinados, nenhuma lei retilínea encaminha o romance rumo a mais ampla aceitação. Os programas literários de tantos romancistas (comentadores assíduos dos próprios romances), as posições de teóricos e leitores, às vezes em franca oposição, outras em conformidade de ideias, dão forma a um *corpus* crítico e polêmico em que não costumam sobressair movimentos lineares. Os temas da verossimilhança poética e os problemas da correspondência do romance com a realidade histórica aparecidos em meados do século XVIII, por exemplo, não nos conduzem imediatamente à compreensão da literatura realista típica do XIX. Ou seja, articular elementos que sugerem a aceitação do romance como quem privilegia uma única tendência do debate literário, como quem percebe a instauração de procedimentos realistas em comum andamento com a secularização da cultura europeia e nada mais – embora nos forneça uma interpretação histórica e aponte para relações bastante profícuas entre romances e outras esferas da vida cultural – não nos apresenta, talvez, mais que um aspecto parcial daquilo que se convencionou chamar "afirmação" do gênero. Pois, no mesmo complexo histórico, a progressiva atomização dos saberes e o delineamento cada vez mais preciso de realidades materiais e subjetivas coincidem com a manutenção das vontades metafísica e religiosa do homem. Ainda no século XVIII, românticos alemães compreenderam o romance de modo bastante diverso daqueles adotados tanto por pensadores da *Aufklärung* quanto por contemporâneos de Leibniz como o citado pastor luterano. Os influxos do estabelecimento de uma disciplina filosófica que procura sistematizar a especificidade do fenômeno estético (segundo as formas do belo) e o surgimento de estudos dedicados exclusivamente ao romance como o de Blanckenburg (*Versuch über den Roman*, 1774) não demonstram só conquistas na teorização das artes, mas prepara o ambiente no qual Herder ou Schlegel – sem o mesmo espírito iluminista – já não duvidam nem da faculdade romanesca de falar, simultaneamente, ao "entendimento" e ao "coração", nem do parentesco do romance com a epopeia dos antigos: e não

12. O termo é *Wahrscheinlichkeit* (apud Lämmert *et alii* 1971: 70-79).

apenas corrigem a orfandade do gênero, mas o elevam a alturas vertiginosas.[13] Em pouco tempo, Friedrich Ast, que frequentou aulas de Fichte e Schelling em Iena, designaria o romance como "a mais absoluta de todas as poesias".[14]

A despeito dos lugares-comuns que mencionamos de início – que, interpretados apressadamente, promovem indeterminações pouco produtivas –, *o romance nunca pôde ser qualquer coisa*, mas, constantemente, *teve de ser alguma coisa*. Há, na história teórica do gênero, uma aptidão para o debate e as tomadas de posição. Nesse sentido, toda a história do romance contém afirmações do romance (teóricas e ficcionais). Mudam, no entanto, em virtude de uma diversidade de interesses (pessoais e de grupos) e determinantes históricos. Adquire, assim, nos termos de Marthe Robert, uma "consciência pesada".[15] Além disso, assemelha-se à dinâmica "combativa" da arte moderna especialmente acesa durante os modernismos que marcam a passagem do século XIX para o XX e se desdobram em vanguardas "históricas" e "tardias". Mas, nestas, os romances nem sempre foram os agentes mais destacados, nem sempre competiram com a pintura ou a música, nem com a poesia, nunca estiveram, digamos, no primeiro plano. Em verdade, tanto a especificidade quanto a variedade da narrativa romanesca, as "idiossincrasias" e a possibilidade de configurar mundos amplos, individuais e coletivos – às vezes concentrados em tempos e espaços reduzidíssimos –, embora permitam associações, dificultam a identificação do romance com programas estéticos de outras artes. Porém, a exemplo das correntes vanguardistas contemporâneas, o romance da primeira metade do século XX acelerou as reformas daquela que se considera uma arte oitocentista típica: as artes do realismo. Aqui se configurou um problema *crítico* e grave da história do romance. Pois, se a disposição realista for de fato constitutiva do romance, como diz muito autor, se o realismo for imanente ao romance – e o realismo precede o realismo oitocentista –, como renunciar a seus métodos? Existem, sem dúvida, ocasiões em que um e outro autor recusam o romance. Mas como explicar que, no contexto dos modernismos mais radicais, no momento da renúncia programática e heroica ao realismo, romances nem renunciem inteiramente a si mesmos nem abram mão por completo de procedimentos realistas?

Romance é gênero narrativo: ou se narra alguma coisa ou se experimenta a possibilidade de narrar alguma coisa. Quando a segunda opção prepondera, fala-se em "crise do romance". No período em que Hermann Broch escreve *Os sonâmbulos* e outros textos teóricos acerca do romance, a discussão de uma crise do gênero é comum no ambiente literário de língua alemã. No entanto, crises pertencem ao próprio entendimento da arte moderna. Servem, muitas vezes, a diagnósticos culturais teleológicos, a diagnósticos pessimistas ou esperançosos de recomeços. Falou-se, por exemplo, na morte de Goethe

13. Retomamos o assunto no próximo capítulo.

14. A afirmação data de 1805. Cf. Friedrich Ast, "Roman" (*apud* Steinecke; Wahrenburg 1999: 289).

15. "[...] assediado de todas as direções em que é engajado à força, influenciado pela contínua confusão da ética e da estética que passa por uma lei de sua arte, só é criado com consciência pesada, numa luta contínua contra si mesmo que, em geral, leva-o a se emancipar de uma tutela para se submeter a novos imperativos." (Robert 2007: 23)

como o fim de um "período artístico" (Heine);[16] discutiu-se, repetidas vezes, a tese hegeliana do "fim da arte", sem falar nos "decadentismos" e nas constantes opiniões sobre a precariedade da instituição literária. Trata-se, em todo caso, de condições particulares e transformações complexas. Crises, quando muito, apontam para transições, sugerem o encerramento de algo e o início de outra coisa, mas contemplam, afinal, épocas, durações históricas e práticas dessemelhantes e contingentes. Daí a confusão. Pois crise não é necessidade ou atributo de períodos exclusivos.[17] Por um lado, em períodos artísticos declaradamente agônicos, isto é, combativos – períodos em que se procurou superar modelos consagrados e afirmar outras possibilidades e posturas artísticas, em que importou distinguir gerações novas e velhas –, crise parece clichê. Por outro, não faltam crises a períodos menos heroicos, uma vez que também hoje em dia os lugares e a própria validade da arte são questões *críticas*. No final do século XX, ventilaram-se mais crises da arte e da literatura.[18] A noção é já tradicional, apesar da contradição entre crise e tradição.[19]

Crises, de modo geral, combinam com a história atribulada da discussão teórica do romance. Contudo, desde os últimos tempos do século XIX, desde a passagem

16. "Minha velha profecia do fim do período artístico, que se iniciou no berço de Goethe e se encerrará no seu ataúde, parece perto da realização." Tradução de Marcus V. Mazzari. Cf. *Fausto*. *Uma tragédia*. *Segunda parte*. (Goethe 2007: 735)

17. "Quando lemos, como devemos ler praticamente todos os dias, que a nossa é a grande era da crise – tecnológica, militar e cultural –, podemos pacatamente acenar com a cabeça e prosseguir calmamente com a nossa vida; porque esta afirmação, na qual assenta uma quantidade de livros importantes, hoje em dia não é mais surpreendente do que a opinião de que a Terra é redonda. A mim parece-me que esta situação oferece um certo risco, mais não seja senão porque um tal mito, aceite sem qualquer crítica, tem, como a profecia, a tendência de moldar um futuro que a confirme. Contudo, a crise, por mais fácil que seja a concepção, é indubitavelmente um elemento central no nosso empenho em prol de entendermos o mundo." O texto é de Frank Kermode (1997: 98).

18. "Nada revela melhor a morosidade ambiente dos anos 90 do que os *Leitmotive* sobre o tema 'a arte está em crise, a crise está na arte, o caos está em toda parte e tudo é caos!' de que se fazem eco as revistas especializadas e mesmo a imprensa de grande público. Basta justapor algumas citações extraídas de comentários recentes para compor o quadro de um naufrágio: 'mercado da arte em falência', 'instituição enfraquecida', 'rede cultural opaca', 'crítica de arte tímida', 'modernidade ditatorial', 'vanguarda terrorista', 'mídias recuperadoras', 'ensino artístico anêmico', 'pintura inexistente', 'música contemporânea elitista e confidencial', 'artistas charlatães', 'Duchamp, pai de uma posteridade desastrosa' etc." (Jimenez 1999: 379) Em contexto literário alemão, na mesma década de 1990 discutiu-se igualmente uma crise da literatura, como demonstra a resposta de Friedhelm Rathjen em "Crisis? What Crisis?". No texto, "a assim chamada crise da literatura é na verdade uma crise da mediação literária", "uma crise do juízo literário", "uma crise da duração crítico-literária", "uma crise dos temas", "uma crise das experiências primárias", "uma crise do indivíduo", "uma crise das modas". "A assim chamada crise da literatura é na verdade a literatura da assim chamada crise." (1995: 9-17)

19. Marcos Siscar fala da crise como "um dos elementos fundantes de nossa visão da experiência moderna". "[...] interessa-me reconhecer que o *topos* da crise comporta um modo de entendimento do real que toma forma historicamente singular dentro do discurso poético e que tem um papel, por assim dizer, *fundador*. Ou seja, quando falamos de crise, em poesia, não falamos exatamente de um colapso de ordem factual, mas mais precisamente da emergência de um ponto de vista sobre o lugar onde estamos, sobre nossas condições de 'comunidade'. Profanadora e 'sacrificial', distante do lugar comum nefelibata a que é submetida por alguns discursos das ciências humanas, a poesia nomeia o desajuste sem fugir de suas contradições, ao contrário, fazendo dessas contradições ao mesmo tempo o elemento no qual se realiza e no qual naufraga qualquer nomeação. Se há um *heroísmo* poético moderno, este não é meramente nostálgico, ou messiânico, tampouco simplesmente programático, dialético ou experimental." (2010: 11)

avassaladora do programa naturalista zolaniano e o apagamento gradativo do mundo burguês característico da prosa realista oitocentista, o romance enfrentou crises estruturais e duradouras.[20] A "crise do romance" é um fenômeno de longa duração e composto de muita crise do romance. Isto é, há crises do romance anteriores e posteriores à crise do romance contemporânea de Hermann Broch. Atingem, por conseguinte, a segunda metade do século XX: o *noveau roman* francês, vinculado aos programas literários de Nathalie Sarraute (*L'ère du soupçon*, 1956) e Alain Robbe-Grillet (*Pour un nouveau roman*, 1963), sobretudo, demonstram já uma crise do romance quase como "uma crise dos romances da crise do romance". Vale dizer que, na história do romance, não há somente circularidades e continuidades, ruídos e silêncios, mas um movimento ondulatório e que a si mesmo traga como num mar em que, às vezes, despontam quimeras, outras vezes, verdadeiros cachalotes. Pois uma crise do romance também se faz de "romances contra romances".[21] O *noveau roman* atesta a permanência polêmica própria do gênero, sugerindo, além disso, a estabilidade paradoxal da crise. Na Alemanha, um romancista e teórico como Dieter Wellershoff, vinculado à Escola de Colônia – em parte tributária do "novo romance" –, fala, em 1979, do "romance como crise" (*der Roman als Krise*), quer dizer, romance e crise, agora decididamente associados, como instrumentos para a "problematização de visões esquemáticas da realidade", pois todo romance, não apenas os surrealistas e fantásticos, mas também os realistas, segundo Wellershoff, "têm de irritar os hábitos de pensamento e de percepção do leitor".[22]

"Crise" é noção profícua dos gregos à modernidade. Diversifica, aqui e ali, sentidos e usos, pertenceu e pertence a áreas tão diversas como a histórica e a médica, a jurídica e a teológica, a sociopolítica (agora também ecológica) e a econômica (agora do mercado financeiro). Como sinal dos tempos, significa uma fase difícil, considera uma situação agravada, supõe uma norma (um estado de coisas anterior e quem sabe padrão) e implica decisões (que superem ou adensem a crise). Sugerem, assim, momentos de viragem. Mas não são feitas somente de mudanças. No domínio literário, crise é oportunidade de posicionamentos que evidenciam, acima de tudo, transformações das formas poéticas, apresentam mais limites (porque posicionamentos conquistam e perdem espaços), outros tantos romances e romancistas responsáveis por intervenções críticas apuradas e não apenas prognósticos pessimistas.[23] Gonzalo Torrente Ballester, que, na década de 1970,

---

20. Cf. Michel Raimond, *Crise du roman – Des lendemains du Naturalisme aux années vingt.*

21. Henri Michaux, em 1936, falava desta que é uma dinâmica própria da arte moderna. "Porque a verdadeira Poesia faz-se contra a Poesia da época precedente, não certamente por ódio, embora por vezes ingenuamente dê essa aparência, mas porque é chamada a mostrar a sua dupla tendência, que é em primeiro lugar trazer o fogo, o impulso novo, a nova tomada da consciência da época, e em segundo lugar libertar o homem de uma atmosfera envelhecida, gasta, viciada." (2009: 63)

22. Cf. "Der Roman als Krise" (*apud* Steinecke; Wahrenburg 1999: 493).

23. A noção de "posicionamento" está vinculada à própria origem da palavra, que, segundo Gerd Bornheim, "nada tem de negativo". "O verbo de origem é *krino*, e apresenta os seguintes significados: 1) 'escolher', 'separar', 'distinguir', 'discernir o verdadeiro do falso'; 2) 'julgar', 'pronunciar um julgamento'; 3) 'julgar', 'decidir', 'pronunciar'; 4) 'julgar', 'pôr em julgamento'. Na voz média, significa: 1) 'escolher para si'; 2) 'decidir',

falou de uma "crise da literatura figurativa", contestava a "redução do romance a uma mera aventura linguística" e dizia:

> A crise é um acontecimento normal que não implica necessariamente vontade de destruição, mas apenas de mudança e procura. É o momento das experiências. Mas estes momentos de crise favorecem o desenvolvimento de certo tipo de personalidades cuja obra, embora suponha a crise, embora parta dela, escolhe caminhos pessoais, insólitos e não necessariamente exigidos pelo conteúdo da própria crise. [...] O papel histórico destas personalidades é o da aventura singular, exemplar e estéril. Julgam destruir, ou julga-se que destruíram realidades, mas o que fazem é inventar formas novas que se esgotam em si mesmas. (1999: 263)

O trecho, que preserva a singularidade de bons escritores e boas obras, encerra ideia muito próxima daquilo que recordava Benjamin a propósito de Marcel Proust, a saber: que "todas as grandes obras da literatura ou fundam ou extinguem um gênero" e são, portanto, "casos especiais" (1989b: 310). Ideia próxima, por seu turno, daquilo que pensou Maurice Blanchot, mencionando autores de grandes romances, textos "raros" e "fugidios", que, em seus termos, "pareciam ter quebrado alguma coisa":

> [...] eles não esgotavam o gênero, como fez Homero com a epopeia, mas o alteravam com tal autoridade e um poder tão embaraçoso, às vezes tão embaraçado, que não parecia mais possível voltar à forma tradicional, nem ir mais longe no uso da forma aberrante, nem mesmo repeti-la. (2005: 157)

Blanchot não pensa apenas em Proust, mas em James Joyce e Hermann Broch, a fim de verificar que a lei do romance é também uma lei de exceções à lei do romance, isto é, escritores assim – como Robert Musil, como Virginia Woolf –, segundo Blanchot, "impedem imitadores e desesperam as tentativas semelhantes" (2005: 158). *Os Sonâmbulos*, particular como outros casos literários, propõe leituras de uma crise do romance e não apenas do romance, mas das realidades do romance.

Romance *em crise*. Qual a crise do romance? Obras literárias, embora repetidamente sobrevivam a épocas e configurações sociais diversas, pertencem a contextos históricos específicos, onde participam de dinâmicas culturais igualmente determinadas. Se há, propriamente, uma crise do romance, deverá haver também uma crise da realidade histórica do romance. Ernesto Sabato, que, em sua época, considerou "bizantinas discussões sobre a crise do romance", afirma que não há "conclusão nítida e válida se não considerarmos o fenômeno do romance como epifenômeno de um drama infinitamente mais vasto, ex-

---

'julgar', 'explicar'; 3) 'estar em luta', 'disputar', 'combater'. A palavra *krisis* quer dizer: 'escolha', 'julgamento', 'sentença', e também 'debate', 'disputa'. Nisso tudo não parece haver rastro de negatividade – ao contrário: há a força de escolher, julgar, discernir, debater; são palavras ligadas à força do pensamento e, portanto, à criação da filosofia, da ciência." (1996: 49)

terior à literatura mesma", nomeadamente: "o drama da civilização" (1982: 21). Heimito von Doderer, em língua alemã, dizia, em 1958, que a "crise do romance", "expressão frequente", existiria "mesmo que não existissem quaisquer romances", visto que "se trata, sobretudo, de uma crise de nossa realidade".[24] Com efeito, crise é questão histórica e noção ambivalente – "crise" é substantivo de ligação, segundo Koselleck, tanto permite quanto requer predicados, tanto discrimina quanto investiga sentidos.[25] A recorrência – crescente em número e qualidade – do vocábulo durante o século XIX atesta sua expansão em vários domínios. A crise do romance, portanto, não é nenhum caso isolado de crise nem qualquer crise de uma esfera isolada. Daí que retomamos a divisão já proposta por Wolfgang Kayser, que, em meados da década de 1950, falava de uma "problemática interna" e uma "problemática externa" igualmente relacionadas à crise do romance.[26] No que respeita à problemática externa, conforme Kayser, devem ser observados fatores próprios do campo literário como a concorrência entre romances e mais formas de relato – as biografias, os diários e reportagens e outras modalidades "veristas" ganham desde então sempre mais leitores – ou a transformação da poesia em lugar de pesquisas linguísticas e filosóficas aprofundadas. Kayser menciona os simbolistas. Na verdade, a partir do final do século XIX e do antiprosaísmo simbolista, intensificam-se noções já constantes de muito romântico alemão: elevada a paragens algo sagradas e secretas, a atividade literária adquire um significado iniciático, a literatura, na qualidade de instituição autônoma tão rebatida quanto legitimada, assume papéis antes consagrados à ciência e à religião, e o texto literário, especialmente apurado em detalhes formais, sintáticos e sonoros, dificulta seus conteúdos e a circulação de suas ideias fora dos círculos de leitores "especializados".

Broch, nos *Sonâmbulos*, ainda que recusasse esteticismos e censurasse o esoterismo literário, investiria, a seu modo, justamente na fusão de poesia, ciência e religião. Os pressupostos são outros e vêm discutidos principalmente no próximo capítulo. Aqui, importa perceber em que problemática cultural mais ampla está ancorada a crítica brochiana do fenômeno estético sinal de uma crise dos tempos. No estudo sobre Hugo von Hofmannsthal, redigido pouco antes de sua morte, dedicando-se à compreensão de um período histórico por meio de um escritor vienense fim de século, reformularia argumentos já conhecidos de seu diagnóstico cultural mais antigo, um texto de 1908, então não publicado, intitulado tão somente "Cultura 1908/1909". Neste, segundo o jovem Broch, morre o homem e a sexualidade, a cultura e a arte do europeu racionalista. O tema vai repetido e ampliado em muito texto até o estudo sobre Hofmannsthal. Hermann Broch é artista e teórico de crises. Quanto ao domínio estético, quer dizer, a realidade artística de tempos decadentes – pois tudo, no conjunto idealista de Broch, concorda com um "espírito da época" –, acumulam-se críticas às tendências naturalistas

24. Segundo Doderer, a ideia "que se tornou questionável" e "perdeu seus contornos" foi a de "universalidade". Cf. "Grundlagen und Funktion des Romans" (*apud* Steinecke 1972: 85).

25. "'Krise' ist sowohl anschlußfähig wie anschlußbedürftig, sinnpräzisierend aber auch sinnsuchend. Diese Ambivalenz kennzeichnet den ganzen Wortgebrauch." (Koselleck 1982: 649)

26. Cf. *Entstehung und Krise des modernen Romans* (1955: 27-28).

e impressionistas, à arte pela arte, ao *kitsch* e à "arquitetura de engenheiros". Desde o texto primeiro de 1908, problemas que concernem às obras de arte, embora distintos entre si, participam de uma mesma razão dos tempos. Em Broch, tudo que é expressão de um espírito da época tem de revelar uma equação lógica subjacente, um denominador comum, aproximando, em profundidade ou nas alturas, aquilo que, na superfície, surge mutante e disperso. Mas, ainda que suspeitemos do argumento idealista e não façamos conta do "espírito", podemos, ao preterir as circunstâncias mais concretas, vincular, em proveito do quadro histórico, uma crise com outra, a crise do romance com a crise da linguagem, por exemplo, pois são crises afins.

No estudo sobre Hofmannsthal, assinala-se um momento decisivo na trajetória do escritor, *A carta do lorde Chandos a Francis Bacon* (1902). Lorde Chandos é um nobre do período elisabetano. No texto de Hofmannsthal, escreve uma carta a um amigo de seu pai, o pensador Francis Bacon, e confessa uma experiência terrível: nas palavras de Broch, narra-se a perda da "unidade intuitiva" entre o "eu", a "expressão" e o "objeto", isto é, o homem, a palavra e a coisa, de sorte que o autor vivencia uma espécie nova de isolamento, afastado do mundo cujos objetos lhe negam o acesso e mesmo o nome. Segundo Broch, daí não resulta qualquer arrependimento, nem se trata exatamente do sentimento do homem "lançado" ao nada. Trata-se, isto sim, da mais extrema "impotência", da mais extrema "insuficiência" e por isso mesmo da maior aversão, repugnância, "asco" (*Ekel*); asco dos objetos não mais atingíveis, da palavra que não basta, recua diante da coisa; asco, por fim, da própria existência apartada do conhecimento e de qualquer satisfação. Na carta, diz Broch, "a agressão das coisas vence o homem" (KW9/1 305). A carta, diz também, é formulação máxima do "paradoxo do processo de criação poético" e apresenta um estado problemático da questão identitária, observada na "identificação do sujeito com um objeto incapaz de identificação", que, finalmente, determina a "estrutura dialética do processo poético" (KW9/1 307). Nesse sentido, segundo Broch, Hofmannsthal antecipa Joyce. Este, aliás, está no centro de qualquer "crise do romance". Para o autor dos *Sonâmbulos*, é o mais notável e completo romancista e teria experimentado uma realidade parecida com a do lorde Chandos, "pois o destroçamento da expressão que empreendeu em sua prosa a fim de constituir [...] uma nova e mais autêntica expressão da realidade, deixa-se tomar por uma cólera e repugnância ferozes".[27] Igual fastio, igual repulsa à "insuficiência da linguagem tradicional", aos "clichês petrificados tanto do vocabulário quanto da sintaxe" teria conduzido os dois, Hofmannsthal e Joyce, ao "problema das infinitas cadeias de símbolos e simbolizações do símbolo" (KW9/1 312).

Mas uma crise da linguagem não está apenas vinculada a uma crise do romance e não seria tão grave, inquietante e complicada, se não apontasse para uma crise do homem e da sociedade. Nos *Sonâmbulos*, a crise da linguagem não é somente uma crise da

27. "[...] denn die Ausdruckszertrümmerung, die er in seinem Prosawerk vorgenommen hat, um aus ihr, aus ihren Satzfragmenten und Wortpartikeln einen neuen und echtern Realitätsausdruck zu bilden, läßt sich auf einen geradezu wilden Zorn-Ekel schließen, auf Ekel vor der überkommenen unzureichenden Sprache, vor ihren sowohl in Vokabular wie Syntax erstarrten Klischees." (KW9/1 311-12)

comunicação entre homens e coisas, mas entre homens e homens. Em *Huguenau ou a objetividade*, o capítulo intitulado "Simpósio ou colóquio sobre a redenção", justapondo os protagonistas das três partes do romance, demonstra, por meio do diálogo desencontrado e ruidoso, como, neste mundo de crises, predominam mundos solitários. O homem está isolado, encerrado num "sistema de valores" parcial, isolado em seu idioma privado e restritivo. Na trilogia e outros textos de Broch, fala-se constantemente em mudez. É parte da crítica à violência da época. Numa introdução à leitura de trechos do livro de Esch, em 1931, diz que a língua é nada mais que "sinalização", que homens, por necessidade, falam *de* coisas, mas não estão em condições de falar *sobre* as coisas (KW1 729). Depois, num texto de 1934, "Espírito e espírito da época", sabendo da efetividade comunicativa de sistemas dogmáticos ascendentes – o hitlerismo era já realidade –, insiste no descrédito da fala e da língua, na falência da articulação de ideias, e diz que *parlare* adquiriu, no presente, um sentido ruim, precário, e que *parlamentos*, portanto, vêm a morrer onde prevalecem a brutalidade e o poder do mais forte sobre o mais fraco (KW9/2 177).

Nos *Sonâmbulos*, há "uma desintegração da vida como um todo" (KW1 420). No livro de Huguenau, a realidade da trilogia é uma realidade à margem dos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial. Em torno de 1914, isto é, antes, durante e após o conflito bélico iniciado em 1914, avolumam-se, justificadamente, diagnósticos culturais pessimistas. Em contexto vienense, já na década final do século XIX, Hermann Bahr, espécie de porta-voz da modernidade austríaca, falava em "morte da humanidade esgotada".[28] Ademais, as opiniões de Karl Kraus, aqui, exercem grande influência. Broch admira a postura artística e política de Kraus. Desde o início, ou seja, desde o texto de 1908 até o estudo sobre Hofmannsthal, Broch considera o autor dos *Últimos dias da humanidade* a mais importante oposição ao esteticismo e à despolitização vienenses, a mais importante reação crítica à alegria e distração apocalípticas da Viena fim de século, "metrópole do *kitsch* e do vácuo de valores da época" (KW9/1 175). Kraus, no mesmo ano de 1908, dá a lume uma carta aberta sobre o declínio do mundo anunciado desde o voo do dirigível que demonstrava o "progresso febril da imbecilidade humana" (1960: 11).[29] De resto, o clima escatológico e o sentimento de cataclismos vindouros notadamente aguçados a volta da Grande Guerra impregnam a consciência de muito autor moderno e não apenas os textos dos vienenses mencionados. T. S. Eliot, W. B. Yeats, Marcel Proust, André Gide e Rainer Maria Rilke, Hermann Hesse e Thomas Mann, à semelhança de Kraus e Broch, afirma Lützeler (2011: 73), produzem todos eles metáforas e símbolos de decadência, ocaso, insegurança, fim dos tempos e morte da cultura. "Que discórdias impelirão a Europa para essa unidade artificial – só ramos secos ou quase secos podem ser atados num feixe – que é a decadência de todas as civilizações?" (Yeats 1994: 274)

28. Cf. Gotthart Wunberg (org.), *Die Wiener Moderne* (1981: 31).

29. "Es ist meine Religion zu glauben, daß Manometer auf 99 steht. An allen Enden dringen die Gase aus der Welthirnjauche, kein Atemholen bleibt der Kultur und am Ende liegt eine tote Menschheit neben ihren Werken, die zu erfinden ihr so viel Geist gekostet hat, daß ihr keiner mehr übrig blieb, sie zu nützen." (Kraus 1960: 11)

Em língua alemã, será fundamental, em 1918, a publicação da primeira parte do estudo de Oswald Spengler, *A decadência do Ocidente*. Surgido em momento oportuno, o livro é um diagnóstico de decadência do momento atual coincidente com a passagem da Grande Guerra e torna-se, em pouco tempo, um *best seller*. Broch, como quase todos intelectuais de sua geração – ou de fato todos os intelectuais de sua geração –, conhecia o livro de Spengler e não deixou de apresentar restrições, mais tarde, quanto à historiografia morfológica em que "organismos culturais" vão submetidos a "analogias superficias" (KW10/1 304).[30] No exílio americano, falou inclusive de uma "spenglerice" (*Spenglerei*), a fim de censurar o entendimento conformista da decadência enquanto necessidade histórica (KW13/2 382). Spengler, ao pensar na "cultura fáustica" dos modernos, fala em "destino" e "direção prefixada".[31] À época (em torno de 1918), Broch já trabalhava nos estudos histórico-filosóficos que estão na base dos segmentos teóricos incluídos na estação final dos *Sonâmbulos* sob o título "Desmoronamento dos valores" (ou "Desintegração dos valores"). Neles, há argumentos que remontam a seus estudos do pensamento da escola neokantiana do sudoeste alemão – leu bastante Heinrich Rickert –[32] e há argumentos de sua discussão com o neopositivismo dos estudos universitários (foi aluno de Rudolf Carnap e Moritz Schlick). Assim, não comunga com uma especulação de modelo spengleriano, mas investiga a realidade histórica mediante uma epistemologia e uma teoria do valor de algum rigor lógico (cujo contraponto é o investimento literário). Broch diverge de Spengler em muitas de suas escolhas teóricas, mas, à semelhança da biologia histórica deste, a lógica do valor brochiana não descarta certa necessidade dos eventos históricos. Em carta a Stefan Zweig, dizia que todo movimento doloroso observado na realidade histórica apresenta uma "fase necessária do desenvolvimento do espírito ocidental" (KW13/1 241), e o dizia porque também supõe uma lógica "irrefreável" cujo desdobramento – a decadência e o desmoronamento dos valores – poderia conduzir a algo como uma "unidade platônica" e "religião" novas. O capítulo final dos *Sonâmbulos* ensaia a mudança dos tempos segundo essa lógica. Wilhelm Huguenau, a guerra e a revolução, no terceiro livro, não são apenas sinais dos maus tempos, mas um estágio-limite do homem e da civilização e a possibilidade de um recomeço. A frase final da trilogia é de Paulo de Tarso.[33] Uma frase, segundo Broch, carregada de "reconciliação" (*Versöhnung*). Daí que, em 1932, como quem comentasse a obra de Spengler, dissesse

30. Cf. Paul Michael Lützeler, "Hermann Broch und Spenglers *Untergang des Abendlandes*: *Die Schlafwandler* zwischen Moderne und Postmoderne" (1994); Monika Ritzer, *Hermann Broch und die Kulturkrise des frühen 20. Jahrhunderts* (1988). Os dois textos tratam de aspectos da relação das ideias de Broch com as de Spengler.

31. "A poesia decadente das alamedas amareladas, das intermináveis ruas retas das nossas metrópoles, das fileiras de pilares nas nossas catedrais, dos cumes inalcançáveis de uma cordilheira – tudo isso mostra mais uma vez que a nossa experiência íntima da profundidade, experiência por meio da qual criamos para nós o espaço cósmico, é, em última análise, a certeza absoluta de um destino, de uma direção prefixada, do tempo, do irrevogável." (Spengler 1964: 153)

32. Cf. Friedrich Vollhardt, *Hermann Brochs geschichtliche Stellung* (1986).

33. "Tu dir kein Leid! denn wir sind noch alle hier!" (KW1 716): "Não te faças mal algum! Estamos todos aqui." (At 16, 28) Cf. *Tradução da CNBB* da Bíblia (2001: 1450).

que não o "declínio" (*Niedergang*), mas a "mudança" (*Wende*) está no "destino dos alemães e do mundo" (KW1 734).

Nesse contexto, "espírito" (*Geist*) é palavra-chave. Não apenas Spengler ou Broch, mas outros tantos pensadores da tradição idealista alemã justificam analogias entre os fenômenos do mundo e realidades diversas por meio da noção de espírito. De certo modo, é o espírito que permite Spengler e Broch confluírem, por exemplo, no tratamento da questão dos "estilos": os estilos das diferentes artes correspondem a um "estilo de pensamento" e a um "estilo de homem", correspondem ao "estilo da época" – todos trespassados de espírito. No pensamento de Spengler, estilos revelam "algo metafísico, uma obrigação misteriosa, um destino" (1964: 140-41); e assim os estilos das artes, religiões, filosofias, o estilo da própria vida, enquanto unidades históricas independentes (macrocósmicas), não resultam de escolhas pessoais (microcósmicas), mas dizem respeito ao desenvolvimento autônomo da cultura de uma determinada sociedade.[34] E cada cultura tem seu estilo: a "cultura apolínea" dos antigos difere da "cultura fáustica" surgida no século X, "nas planícies nórdicas, entre os rios Elba e Tejo" (1964: 121).[35] Pois estilos manifestam culturas. No pensamento de Broch, será o lugar do "ornamento" em arte (também objeto de comentários de Spengler) que melhor contribuirá para a compreensão do vínculo entre estilo e época. Broch, ao se opor à recusa ao ornamento de uma parcela da arte moderna (tal como no programa arquitetônico de Adolf Loos) e ao censurar a incompreensão do significado do ornamento para a representação artística do passado, fala, na segunda seção histórico-filosófica do livro de Huguenau, cuja autoria é atribuída a um cansado Bertrand Müller, do "não espírito do não tempo" (*Ungeist der Unzeit*).[36] O "estilo da época", segundo Broch, é o "estilo de máquinas", "canhões" e "cimento armado" (1989b: 57). A ausência de ornamentos está vinculada à morte e ao nada (KW1 464), ao estilo do utilitarismo, ao "não estilo" de Huguenau, "homem sem ornamentos".

À crise estética, em Broch, corresponde, portanto, a crise do homem. Daí que seus personagens, nos *Sonâmbulos*, em virtude do refinamento negativo do texto, apresentam-se como "tipos", "personagens epocais" ou "teóricos". Na trilogia, a psicologia individual, frequente em romances oitocentistas, é repetidamente diminuída em proveito de comportamentos que comentam o momento histórico crítico. Trata-se, aqui, de aspecto

34. "Os estilos não se sucedem uns aos outros como ondas ou pulsações. Nada têm que ver com as personalidades dos diferentes artistas, com sua vontade ou sua consciência. Pelo contrário, é o estilo que cria o tipo do artista. O estilo é, igual à cultura, um protofenômeno, na acepção mais rigorosa de Goethe, quer se trate do estilo das artes, das religiões, das filosofias, quer do estilo da própria vida. Como a 'Natureza' é uma experiência sempre renovada do homem vigilante, seu *alter ego* e seu reflexo no mundo ambiente, assim também o estilo. Por isso não pode haver no conjunto histórico de uma cultura senão um estilo, o estilo próprio dessa cultura." (Spengler 1964: 134)

35. No final da cultura fáustica, segundo Spengler, depara-se com os perigos da máquina e da economia capitalista, um conflito do dinheiro de bolsas e bancos com a administração do desenvolvimento técnico. Às vezes fatalista, outras vezes apenas realista quanto à situação histórica, Spengler diz, prevendo crises financeiras, que, no futuro, o dinheiro "há de definhar, porque lhe faltará matéria" (1964: 439-40).

36. "Was bleibt, ist eine tiefe Beunruhigung, Beunruhigung und Wissen, daß dieser Baustil, der keiner mehr ist, bloß ein Symptom darstellt, ein Menetekel für einen Zustand des Geistes, welcher der Ungeist dieser Unzeit sein muß." (KW1 437)

da "problemática interna" (Kayser) da crise do romance, ou seja, a crise do romance realista e psicológico. Aspecto, igualmente, da crise mais ampla que assola os dias de Broch e seus companheiros de geração. Lützeler, que fala na "desconfiança" (*Zweifel*) como "impulso primeiro da modernidade", propõe um conjunto de abalos decisivos quanto às transformações no pensamento da geração dos anos que antecedem a Grande Guerra e nos campos da ciência e da arte tal como desenvolvidos no século XX: vincula-se ao nome de Nietzsche uma crise religiosa; ao nome de Mach, uma crise do eu (na verdade, do *Selbst*); Freud, uma crise do *eros*; Einstein, uma crise da física teórica; Hofmannsthal, uma crise da linguagem. A pintura, depois de Kandinsky, é outra; a arquitetura, depois de Loos, também. Le Bon, na França, atenta para o fenômeno da sociedade de massas; Simmel, na Alemanha, para os estranhamentos da cidade e para a "tragédia da cultura"; Lenin, por sua vez, prepara a teoria e a prática de uma revolução social (Lützeler 2011: 103). Isoladas, tais guinadas do pensamento e da vida – que não são as únicas nem substituem a complexidade histórica do período – não esclarecem os tantos tremores que abalam a geração de Broch. No conjunto, porém, dão uma ideia da intensidade da agitação intelectual da época e também fornecem, direta ou indiretamente, matéria considerável aos mais lúcidos diagnósticos histórico-filosóficos contemporâneos dos *Sonâmbulos*.

Nietzsche, ainda no século XIX, diria que não é homem, mas "dinamite", que, "gênio e carne" da "tresvaloração de todos os valores" (*Umwertung aller Werte*), seria ligado à "lembrança de algo tremendo", "uma crise como jamais houve sobre a Terra", "a mais profunda colisão de consciências" (2008: 102). A época de Broch, gargalo de tantas crises, é também herdeira do legado explosivo de Nietzsche. Exercita, assim, um desafio de compreensão da realidade histórica dificilmente mensurável. Segundo Karl Jaspers, aquilo que, "durante milênios, foi o mundo do homem parece, hoje, desabar" (1968: 122). Em *Die geistige Situation der Zeit* (1931), crítico dos riscos de uma conquista planetária, de uma sociedade global e de massas, de alienados e tecnocratas, Jaspers fala, inclusive, da "utilização do planeta como uma fábrica para o aproveitamento dos seus recursos e energias" (1968: 36). Sua abordagem histórica, a exemplo de tantas outras, pergunta pela transição do homem – antes abrigado numa suposta conformidade entre consciência e existência – para o "desenraizamento", para as incertezas, para a "mascarada" da vida que mantém ainda aceso o desejo de uma reconciliação futura onde o porvir é dúvida, não se prevê como se previam salvações e julgamentos finais. "Uma consciência se difunde, a de que tudo fracassa, a de que tudo é incerto, movediço, que nada de fundamental é susceptível de prova; é uma vertigem sem fim que se projeta em recíprocos logros e ilusões nascidas de movimentos ideológicos." (Jaspers 1968: 27) A fórmula é recorrente. Remete, por exemplo, ao "desabrigo transcendental" (*transzendentales Obdachlosigkeit*) de Georg Lukács e repete a constante indagação de uma filosofia composta a um só tempo de realidades materiais e ideais, empíricas e absolutas. Nesse momento, procura-se o lugar do homem na história e a "posição do homem no cosmos" (Max Scheler). Há tentativas mais ou menos pessimistas. *Os sonâmbulos* é uma tentativa que condiz com uma realidade péssima e evidencia as predileções e as ferramentas teóricas

e artísticas de Broch. Pois, já dizia Valéry, "cada historiador da época trágica nos mostra uma cabeça cortada que é o objeto de suas preferências" (1999: 112).

Hermann Broch, dissemos, é autor de crises, finais e recomeços.[37] À época dos *Sonâmbulos*, redigiria textos encabeçados por títulos como "Lógica de um mundo em desintegração" (1931) ou "A arte no fim de uma cultura" (1933). A trilogia, que demonstra o talento incomum do escritor, permanece, nesse conjunto, testemunho privilegiado de suas ideias. Nela, suas pesquisas filosóficas ganham forma e qualidades literárias sem transformarem *Os sonâmbulos* na confirmação de uma tese.[38] *Os sonâmbulos* é teórico, mas não abre mão de quaisquer especificidades literárias: movimenta personagens e ações inventadas, amarra símbolos, modula frases, propõe imagens, efeitos poéticos, sentidos tão sugestivos como diversificados, reunidos, por fim, numa organização narrativa coesa e apurada. Na qualidade de diagnóstico de um período ruim, não equivale a um "romance histórico", mas a um "romance epocal" (*Zeitroman*).[39] Recorta três momentos da recente história alemã: 1888, 1903 e 1918. Parte, portanto, do Ano dos Três Imperadores (*Dreikaiserjahr*) – ano da morte de Guilherme I e Frederico III e do início do reinado de Guilherme II – e atinge o último ano da Primeira Guerra Mundial, cobrindo transições políticas e o evento maior da crise dos tempos. No livro de Huguenau, quando os problemas da realidade do livro de Pasenow já não pertencem à ordem do dia, um desenvolvimento histórico catastrófico alcança seu ponto mais crítico. No livro de Huguenau, dez segmentos histórico-filosóficos, assinados por um teórico desolado – o também personagem e narrador Bertrand – constatam uma "ideologia da morte", a indiferença generalizada em face dos corpos de milhares de mortos e a igual indiferença em face de um único cadáver (KW1 420).

Tais capítulos, intitulados "Desmoronamento dos valores", constituem o núcleo da reflexão histórica de Broch incluída nos *Sonâmbulos*. Neles, a "desintegração", ou "desmoronamento" (*Zerfall*), começa na Renascença e na Reforma, na dissolução do mundo medieval e no despedaçamento progressivo do pensamento antigo unificado em Deus. Aqui, não interessam tendências ou fenômenos particulares nascidos com o despertar da modernidade – diz não querer aprofundar suas pesquisas no individualismo, nas renovações sociais, nos avanços das ciências e da arte e na explosão dos sentidos vinculados ao

37. "Hermann Broch ist der Endzeit-Autor schlechthin. Alles, was er geschrieben hast – sei es in Essays oder Dichtungen – handelt von Abschied, Vergangenheit, Zerfall, Ende und Tod, aber auch, im Gegenzug dazu, von Heimkehr, Zukunft, Konstruktion, Beginn und neuem Leben." (Lützeler 2001: 15)

38. Cf. Gunther Martens, *Beobachtungen der Moderne in Hermann Brochs* Die Schlafwandler *und Robert Musils* Der Mann ohne Eigenschaften (2006).

39. *Zeitroman* designa uma modalidade de romance que, à diferença do "histórico" – quase sempre a mobilizar personagens conhecidos a fim de reconstituir eventos e épocas passadas –, privilegia períodos recentes ou contemporâneos da história.

período –, mas a "revolução do espírito" (KW1 536), a "estrutura lógica do pensamento", a "raiz comum" dos fenômenos (KW1 533). Segundo Broch, quando a reflexão depara com as fronteiras do infinito e os meios anteriores de delimitação das realidades finitas e infinitas começam a falhar, quando realidades infinitas são reduzidas a realidades finitas (como no simbolismo da Igreja), ou quando realidades finitas são elevadas a planos absolutos e derrubam a dialética escolástica e parte do pensamento dedutivo, verificam-se movimentos que não deixam dúvidas quanto à mudança de orientação que distingue a Idade Média do período moderno, que assinala a passagem – nunca linear – "do platonismo para o positivismo", "da linguagem de Deus para a linguagem das coisas" (KW1 536). Trata-se, novamente – em conformidade com a filosofia da história da tradição idealista alemã –, de uma "atomização da antiga totalidade", que, no pensamento de Broch, coincide com uma "atomização no domínio dos valores" (1989b: 148). Interessam, portanto, à sua visão histórica, a transição de uma hierarquia escolástica mediadora para o conhecimento místico imediato (Reforma) e a substituição de um centro teológico pela concorrência de esferas terrenas e autônomas. Sendo assim, "a razão primeira foi transportada da infinidade 'finita' de um deus [...] para a verdadeira infinidade abstrata" (KW1 474), onde as inquietações e perguntas do homem não convergem, mas seguem paralelas e sempre adiante, não se respondem com Deus, mas com novas perguntas. As ideias de Kant, que, segundo Broch, promoveram uma renovação do pensamento enquanto "teologia protestante subsidiária" (KW1 578), conferiram a um "conteúdo científico-positivista", nos seus termos, "um teor religioso e platônico" (1989b: 188), mas não adquiriram, por sua vez, a força de uma teologia à altura do modelo católico. A época moderna, caracterizada pelo prestígio da ação em prejuízo da palavra, pelo desprezo do entendimento entre setores isolados, por lógicas privadas como a militar, a artística e a burguesa – onde guerra é guerra, arte é arte e negócio é negócio, onde um setor isolado subjuga outros setores (guerra e arte são negócios) –, apresenta, para Broch, uma disputa de valores sectários que não favorece o homem. Este, "outrora imagem de Deus", surge agora desnorteado, desamparado ou agarrado a qualquer coisa parcial (KW1 498-99).

A reflexão histórico-filosófica de Broch concentra-se no problema do "valor" (*Wert*). Nesse sentido, descende da tresvaloração de Nietzsche.[40] No entanto, investe numa epistemologia cujos métodos revelam, principalmente, a formação filosófica sistemática comprometida com discussões neokantianas e neopositivistas. *Os sonâmbulos* contém uma "digressão lógica" e um "curso de teoria do conhecimento" (quinta e nona seções do "Desmoronamento dos valores") que procuram determinar os lugares e as funções do valor no decurso histórico.[41] A história, isto é, as formas da história, no pensamento de Broch, consistem em valores. As formas da cultura também. Na trilogia, uma pesquisa epistemoló-

40. No texto intitulado "O mal no sistema de valores da arte" (1933), Broch confirma sua dívida com Nietzsche, que teria convertido o conceito de valor em "núcleo metodológico" da filosofia, sobretudo da filosofia da história (KW9/2 121).

41. Não discutimos a "teoria do valor" de Broch em detalhes, mas, a fim de compreender sua visão dos tempos críticos, indicamos elementos que dão uma ideia do pensamento histórico incluído na trilogia.

gica intenta precisar possibilidades e motivações lógicas da realidade desgrenhada em que vivem os personagens, seu autor e leitores; objetiva precisar as "condições de possibilidade da experiência" (Kant) e de algum modo responder a graves questões, tais como: o que é um acontecimento histórico? O que é a unidade histórica? Observa, para tanto, que valores, à semelhança da noção de "verdade", imbricam-se em ações e discursos, vinculam-se a sujeitos "efetivos" e "fictícios", pessoas físicas e jurídicas, que promovem uma relação conflituosa entre valores e verdades desiguais. Admite, assim, que tudo na história inclui uma "posição" ou "estabelecimento" (*Setzung*) de valores e uma resistência ao "não valor" (*Unwert*) da morte. Desse modo, ações, construções do pensamento e deslocamentos da vontade do sujeito histórico (dependentes de uma "infinidade ética") para os fatos, para as formas resultantes (chamadas "estéticas") significam atribuições de valores – tentativas de suspensão da "angústia" da morte. Sujeito, aqui, é "sujeito de valores" (*Wertsubjekt*). Ações, aqui, tanto as boas quanto as más, tanto as meditadas quanto as intuitivas ou gratuitas, são "éticas" (pois implicam certos imperativos éticos definidos segundo sistemas de valores específicos), ao passo que resultados, bons ou ruins, são "estéticos" (a diferenciação orienta igualmente a "teoria estética" de Broch). Nessa chave, "acontecimento histórico" é "resultado estético", consequência de "ações éticas", isto é, realidades compostas de valores ordenados conforme um "centro de valores" (*Wertzentrum*) e um "círculo de valores" (*Wertkreis*). Broch diz, por exemplo, que a Batalha de Kunersdorf (quando russos e austríacos derrotaram os homens de Frederico II) não se compõe da soma dos granadeiros que nela tomaram parte, mas das "realidades" (*Wirklichkeitsformungen*) que botaram abaixo os planos do general de infantaria (KW1 620).

No que respeita à "unidade histórica", a tendência dominante é idealista. A unidade histórica, no pensamento de Broch, depende da integração de realidades históricas a instâncias absolutas como "espírito" (apesar de qualquer ressalva à noção hegeliana),[42] razão, *logos*, "mundo platônico das ideias", "logicidade da época" etc. Discursos e ações vão, pois, submetidos a uma espécie de lógica e ideia superiores contidas em todo fato e pensamento históricos, visíveis, especialmente, nas formas artísticas – já nos referimos ao estilo como manifestação do espírito. Em Broch, a esfera platônica, desdobrada em realidades históricas, converte toda ação, pensamento e discurso, ou seja, todo estabelecimento de valores, em infinita iteração, em estabelecimento do estabelecimento do estabelecimento e assim por diante (*Setzung von Setzungen*). Esch, protagonista da segunda parte da trilogia, ressente-se dos sonhos dentro dos sonhos, dos símbolos dentro dos símbolos, mas não logra desvencilhar-se das próprias ficções e permanece enredado num jogo de representações. Esch, à semelhança de Pasenow, arraigado a valores tradicionais, é personagem agônico. Em Pasenow, protagonista da fase inicial, um mundo se despede. Em Esch, outro mundo apenas sobrevive. No geral, a situação dos personagens assinala a cri-

42. Broch censura, sobretudo, a ausência de fundamento observada na noção de "valor" de Hegel. "Hegel hat gegen Schelling den (berechtigen) Vorwurf erhoben, daß er das Absolute 'wie aus der Pistole geschossen' in die Welt projiziert hätte. Das nämliche gilt aber wohl auch für den Wertbegriff der Hegelschen und nachhegelschen Philosophie." (KW1 619-20)

se da realidade histórica em apreço: um estágio avançado do "estilhaçamento dos valores" e da "dissolução da visão de mundo cristã e platônica da Europa medieval" (KW1 734). Logo, nos *Sonâmbulos*, realidades históricas – isto é, configurações literárias de realidades históricas – não parecem contribuir para a manutenção positiva de qualquer unidade (material ou virtual). Se o faz, a manutenção é negativa. Na trilogia, unidades históricas, mesmo que privilegiadas no pensamento de Broch e na configuração dos próprios *Sonâmbulos*, se não desaparecem do enunciado, surgem violentadas e dispersas. Apenas a passagem do "equívoco" para o "unívoco" do livro de Huguenau – momento em que a inconsciência e a irracionalidade são explodidas na objetividade do terceiro protagonista-título, personagem criminoso e integralmente "despojado de valores", momento em que a deflagração do caos parece completa e a guerra e a revolução constituem realidades atuais e não horizontes mais ou menos previsíveis – apresenta, em contrapartida, a possibilidade de "um novo *ethos* a partir do sono e sonho do pior dia a dia" (KW1 723).

Organizados segundo uma filosofia dos valores que verifica na realidade histórica uma desarrumação ofensiva e calcula teoricamente uma reorganização da unidade do mundo, *Os sonâmbulos* é uma resposta meio idealista, meio realista, meio esperançosa, meio desenganada à crise dos tempos de Broch. A porção realista e desenganada da trilogia condiz melhor com os tempos atuais, posto que os meios idealistas e esperançosos, reduzidos a misticismos ainda mais originais que o exemplo brochiano do Exército de Salvação, já não parecem ter a mesma grandeza dos textos do autor dos *Sonâmbulos*. No conjunto, sobressai a visão crítica e aguda da época: os comentários nada condescendentes de Broch (como autor e por meio do narrador dos *Sonâmbulos*) não fornecem somente um painel atinado da sociedade e imaginário que antecedem uma guerra mundial, não sugerem apenas a chegada da política intolerante e assassina de Hitler e companhia,[43] mas nos dão aspectos de um quadro conhecido de nossos próprios piores dias, um quadro em que nenhuma redenção ou nova unidade platônica e religiosa – tal como ensaiadas na trilogia – parecem nos ter livrado dos tantos mutismos e abusões, nem conduzido à liberdade impossível e por isso não apenas duvidosa, mas indesejada de um mundo sem conflitos ou crises.

Crise *em romance*. Qual o romance da crise? À época dos *Sonâmbulos*, a "crise do romance" não é somente um elemento de uma história convulsiva do romance e da teoria do romance, mas um episódio histórico determinado por usos repetidos do termo "crise" em textos e falas de romancistas e críticos. Otto Flake falou em crise do romance em 1922. Pouco depois, Thomas Mann e Robert Musil se referiram a ela.[44] Walter Benjamin, em 1930, num texto dedicado ao romance recém-publicado de Alfred Döblin, *Berlin Ale-*

43. Há passagens no texto dos *Sonâmbulos* em que Broch parece anunciar a ditadura nacional-socialista. "Deshalb wohl sehnen wir uns nach dem 'Führer', damit er uns die Motivation zu einem Geschehen liefere, das wir ohne ihn bloß wahnsinnig nennen können." (KW1 421)

44. Cf. comentários de Dietrich Scheunemann incluídos na antologia *Romantheorie* (Lämmert *et alii* 1984: 98-282).

xanderplatz, repetiu a crise do romance; Döblin e Siegfried Kracauer, em 1930, fizeram o mesmo; Musil, em 1931, deitava mais algumas linhas sobre o assunto. *Os sonâmbulos*, portanto, é publicado num momento histórico que, no contexto da literatura de língua alemã, poderíamos designar como epicentro da assim chamada "crise do romance", a passagem para a década de 1930. Centro emblemático, visto que não apenas o número de textos sobre o tema é significativo, mas também a relevância dos autores envolvidos. No entanto, já dissemos, a crise do romance é um fenômeno de longa duração e composto de muita crise do romance. Pois nem todos os problemas discutidos por volta de 1930 são precisamente novos em 1930, nem boa parte deles deixaria de ser problema posteriormente. Döblin, por exemplo, em texto de 1928 sobre Joyce, em que fala do "núcleo da crise do romance" (na verdade, uma série de fatores que impossibilita, "torna ingênua", naquele momento, a continuidade do "sentido fabulista e suas construções"), menciona também o encolhimento da importância do herói isolado (1975: 50).[45] Kracauer, por seu turno, no texto de 1930 em que se refere à crise do romance ("A biografia como forma de arte da nova burguesia"), fala na "abolição dos contornos do indivíduo" (2009: 119). Musil, que considera os fenômenos associados ao que se denomina "crise" "duradouros" e "estacionários", um "simples desenvolvimento" e não qualquer "catástrofe", fala, igualmente, na "dissolução do individualismo" e na suposição de algo "típico" por detrás de todo "destino individual" (1955: 861). Com efeito, os três autores, ainda que, nesse momento, privilegiassem "heróis" já nos títulos de seus romances mais célebres (Franz Biberkopf, embora a contragosto, está no subtítulo do *Berlin Alexanderplatz*,[46] Ulrich é o próprio *Homem sem qualidades* e o romance de Kracauer de 1932 é intitulado simplesmente *Georg*), não privilegiaram, em conformidade com suas posições teóricas, protagonistas de todo centrais, personalidades únicas, psicologias exclusivas e senhoras de suas narrativas, mas deram forma a figuras que falam em nome de algo mais, em nome de anônimos, mobilizam situações históricas, dinâmicas e grupos sociais mais amplos, onde personagens primários e secundários aparecem enroscados em tensões coletivas e enredados em ideologias conflitantes. Aqui, não dizemos que a literatura anterior à literatura da "modernidade clássica" não tenha representado problemas afins ou promovido tensões semelhantes. Contudo, os métodos literários dos autores citados parecem levar muita coisa às últimas consequências.

Críticas à personalidade e psicologia individual tanto precedem quanto sobrevivem à crise do romance por volta de 1930. Heinrich Mann, Carl Einstein e o próprio Döblin propuseram, já na primeira metade da década de 1910, respostas à tradição alemã do "romance de formação da personalidade" (personagens e leitores incluídos). Mann, preferindo modelos como Voltaire e Rousseau e o desenvolvimento histórico do gênero na França, propícios, a seu ver, à luta democrática, já se opunha desde 1910 ao romance de corte goethiano e ao respectivo culto da "liberdade interior", adequados à inércia e

45. Alguns aspectos da recepção de James Joyce na Alemanha são comentados no próximo capítulo.

46. A decisão de incluir um subtítulo no *Berlin Alexanderplatz* (*A história de Franz Biberkopf*) é do editor Samuel Fischer.

privilégios do mundo burguês alemão.[47] Carl Einstein, pouco antes de Döblin (1911), falava do romance como *epos*, censurando não só o "biógrafo" Goethe, mas o exagero descritivo e intelectual de uma tradição que não favorece a exposição de acontecimentos e a dinâmica de ações tais como devem ser percebidas na obra de arte épica.[48] Döblin, em 1913, no "Programa berlinense", ainda sob o influxo do programa futurista e aguerrido de Marinetti, que tanto admirou quanto recusou, inaugurava suas colaborações teóricas acerca do gênero justamente contra a psicologia diletante, o capricho autoral e o recorrente recurso aos nós da causalidade.[49] De 1913 até a publicação de *Berlin Alexanderplatz* e das ideias reunidas na "Construção da obra épica" (1929), multiplicaria patrocínios da objetividade, da despersonalização e de um estilo paratático, em seus termos "pétreo" ou "cinematográfico".[50] Embora, aqui, surjam mais questões no que respeita à reformulação do romance oitocentista e não consideremos as diferenças que afastam os autores evocados, trata-se, igualmente, em Mann, Einstein e Döblin, de recusar o subjetivismo predominante em muito romance burguês e o modelo já tradicional, concentrado no indivíduo, do "romance de formação" (*Bildungs-*) ou "desenvolvimento" (*Entwicklungsroman*), que, não obstante, retorna constantemente transfigurado às estantes da prosa alemã moderna. Cresce, portanto, nesses anos, a ideia de que destinos e sentimentos privados não estão aptos a representar as questões mais graves do tempo ou não o devem fazer isoladamente, mas associados a representações menos particulares e restritas.

Na trilogia de Hermann Broch, temos outro episódio da mesma crise, uma "crise do herói" ou do "herói que some".[51] Na seção anterior, comentamos que, nas três partes dos *Sonâmbulos*, a psicologia individual é diminuída em proveito de comportamentos que servem de comentários ao momento histórico crítico. Sem dúvida, desde os títulos dos estágios 1888, 1903 e 1918, propõem-se narrativas em que individualidades (os nomes próprios dos títulos) dependem de algo mais geral (os atributos de personagens e épocas). Assim, "romantismo", "anarquia" e "objetividade" são, simultaneamente, qualidades dos personagens-título e climas, ambientações, fases de um mesmo processo degradante, crítico, da desintegração dos valores. Pasenow, Esch e Huguenau são, simultaneamente, protagonistas e representantes de "visões de mundo" que devem sugerir quadros mais amplos; são, simultaneamente, protagonistas e tipos de uma época; "tipos" bastante matizados, desdobrados em trajetórias complicadas, mas ainda tipos, visto que reduzidos a certa uniformidade, observada, sobretudo, em suas disposições teimosas e reações algo esperadas a situações nem sempre previstas. No entanto, a representação de protagonistas em conformidade com períodos históricos – ou com ideias de épocas –,

47. Cf. Heinrich Mann, "Französischer Geist" (*apud* Lämmert *et alii* 1984: 103-4).

48. Cf. Carl Einstein, "Brief über den Roman" (1980: 66-71).

49. Cf. Alfred Döblin, "An Romanautoren und ihre Kritiker" (1989a: 119-23).

50. Cf. Gabriela Siqueira Bittencourt, *Fraturas da metrópole – Objetividade e crise do romance em* Berlin Alexanderplatz (2010); e o artigo de Elcio Cornelsen, "O estilo em Alfred Döblin" (2010).

51. As expressões remetem a títulos conhecidos de textos clássicos sobre o assunto: *Die Krise des Helden*, de Karl Reinhardt, e *The vanishing hero*, de Seán O'Faoláin.

nos *Sonâmbulos*, não adquire validade simbólica à maneira de mero espelhamento do geral no particular, mas evidencia, principalmente, a inserção problemática do particular no geral, as arbitrariedades e disparidades em convívio num dado momento histórico e as antinomias da vida social. Nesse contexto, em que não faltam absurdos e sofrimentos, a construção literária de tipos, isto é, personagens marcados por determinadas limitações de comportamentos e ideias, se não elimina, dificulta consideravelmente a identificação do autor e dos leitores com os personagens. Pasenow, Esch e Huguenau, embora muito vivos na imaginação do leitor, são personagens "teóricos", "epocais", e não apenas imitações de personalidades mais ou menos verossímeis, mais ou menos simpáticas; são personagens teóricos, mas não estão a serviço de uma teoria ou pensamento exteriores à trilogia, não comprovam, simplesmente, a teoria do valor de Broch, apesar de, em parte, resultarem dela; não demonstram nada que não esteja presente em suas próprias representações, mas adquirem sentidos teóricos e literários; comentam sua época, mas excedem igualmente as próprias épocas e dão mostras de atualidade.

Dissemos, porém, que uma crise da personalidade e psicologia romanescas, tal como privilegiadas na literatura oitocentista, sobrevive às discussões das décadas de 1920 e 1930. Gottfried Benn, em 1944, fala de indivíduos que são idênticos à época, que tornam evidentes os traços característicos de determinada época – "fenótipos" – e pergunta "qual a razão de meter pensamentos em alguém, numa figura, em personagens, quando já não há personagens"; qual a razão de inventar "pessoas, nomes, relações, se se tornam irrelevantes no mesmo instante" (1984: 150). Alguns anos depois (1959), Anatol Rosenfeld, em língua portuguesa, sonda aspecto análogo e verifica no processo de despersonalização do romance moderno uma inclinação de parte dele para o mito. A passagem da feição realista dos *Buddenbrooks* para a feição mitológica de *José e seus irmãos*, de Thomas Mann, é exemplar. Rosenfeld fala de "montagens fictícias", "situações alegóricas", "utopias" e "alegorias" presentes em romances modernos como os de Ernst Jünger, George Orwell, Aldous Huxley, Hermann Kasack, Franz Werfel, Dino Buzatti, e também nos textos de Kafka e Broch. Neles, ainda que, segundo o crítico, a "penetração psicológica" seja "aguda", "o interesse, evidentemente, não é a análise de um caráter empírico dentro de uma sociedade histórica, mas a elaboração de concepções sociais ou metafísicas ou o estudo de determinadas reações mentais exemplares em situações-limite" (1994: 22-23). Rosenfeld, ao mencionar Broch, parece pensar, sobretudo, na *Morte de Virgílio*. Esta, contudo, no que respeita à problematização do destino e psicologia individuais, deriva dos *Sonâmbulos*. Rosenfeld, além disso, diz que tais procedimentos, provavelmente, decorrem de uma experiência como a do "impressionismo" de Marcel Proust, uma experiência ancorada em dimensões psicológicas que vão de tal modo expandidas que, finalmente, tateiam o coletivo e comprometem toda individualidade. Joyce, nesse sentido, apresentou, talvez, a contribuição mais radical. Foi, durante tempo considerável, o modelo literário de Broch. Porém, mais do que Joyce, Kafka – diz Broch num texto de 1947, escrito originalmente em língua inglesa – responderia por uma literatura que defi-

nitivamente põe de lado o "problema individual"; Kafka, segundo Broch, não recuaria ao mito como Joyce (Homero) ou Thomas Mann (Bíblia), mas inventaria "um novo mito":

> In Joyce one may still detect neo-romantic trends, a concern with the complications of the human soul, which derives directly from nineteenth-century literature, from Stendhal, and even from Ibsen. Nothing of this kind can be said about Kafka. Here the personal problem no longer exists, and what seems still personal is, in the very moment it is uttered, dissolved in a superpersonal atmosphere. The prophecy of myth is suddenly at hand. And like every true prophecy it is ethical: for where now are the old problems of poetry, the problems of love, marriage, betrayal and jealousy, when murder and rape and degradation are threatening the human being at every moment of his life, and nothing remains but sorrow and mourning? (2002: 112)

Nos *Sonâmbulos*, o "suprapessoal" não depende exatamente de uma atmosfera nem somente da configuração de personagens típicos, mas, acima de tudo, da construção de um "personagem teórico" por excelência: Bertrand. Este, à diferença de Pasenow, Esch e Huguenau, não é apenas teórico em virtude do comentário à época crítica vinculado a comportamentos e falas contidos na ação romanesca, mas em razão do rompimento com a ilusão realista e das múltiplas funções que assume: personagem, narrador, *teórico*, autor. Pois sua atuação é ampla e sua identidade difícil. Abrem, ambas, perspectivas que impregnam toda a trilogia e a distanciam consideravelmente da estrutura composicional de qualquer romance precedente. Os diferentes papéis vão tanto imbricados quanto isolados. A princípio, promove confusões. A compasso com a progressão narrativa, surge, primeiro, no livro de Pasenow, o personagem, então denominado Eduard von Bertrand; depois, no livro de Huguenau, o teórico, nomeado Bertrand Müller; nesse momento, um bom número de pistas revela a natureza do narrador e autor da trilogia (e a proximidade de Bertrand e Broch). A organização de tais passagens é um tanto apurada: no estágio central, livro de Esch, a morte do personagem interrompe o andamento realista já algo precário e prepara a entrada do teórico; no estágio final, o aparecimento do teórico divulga, *a posteriori*, a imanência de Bertrand, narrador e autor ocultos e manifestos a um só tempo e desde o início, quer dizer, desconhecidos, mas patentes desde a introdução, na primeira página, do Sr. von Pasenow até a reflexão epistemológica do epílogo e a frase do apóstolo Paulo, fim da trilogia. Aqui se percebe a unidade abstrusa dos *Sonâmbulos*: amplamente fraturados na superfície, demonstram, pouco a pouco, um fundo comum, a saber, a voz de Bertrand, teórica e literária, constante de cada linha e pensamento enunciados.

A constituição multíplice de Bertrand é uma resposta engenhosa e sofisticada à crise da figuração psicológica e individual própria da tradição romanesca realista. Segundo Kracauer, nesse período enfraquece o "poder soberano de qualquer indivíduo", uma "premissa da literatura burguesa":

> Atualmente o artista criativo perdeu de uma vez por todas a confiança no significado objetivo de qualquer sistema individual de referência. Com o desaparecimento dessa rede de coordenadas fixas, todas as curvas aí graficamente representadas também perderam a sua forma representativa. O escritor não só não pode mais apelar para o seu eu, como tampouco o mundo lhe oferece ainda um suporte, pois estas duas estruturas determinam uma a outra. O seu eu é relativizado, e o mundo, com os seus conteúdos e as suas figuras, gira segundo uma órbita impenetrável. Não por acaso fala-se da "crise" do romance. Esta reside no fato de que o modelo de composição do romance tradicional tornou-se inválido com a abolição dos contornos do indivíduo e seus antagonistas. (2009: 118-19)

No entanto, fala-se em "crise do romance" e a crise não se refere unicamente à questão dos "contornos individuais", senão discute mais realidades literárias, tanto no que respeita a realidades formais – pensamos nas realidades textuais da construção literária – quanto no que respeita a realidades históricas vinculadas a determinado "campo literário" – pensamos na instituição literária. Em primeiro lugar, a crise do romance não é uma crise de todo romance. Döblin diz que em lugares e artistas "seguros" não há crise; "não há crise alguma", afirma Döblin, naqueles que são "propriamente romances", naqueles autores que "dominam o *métier* do velho romance" e publicam sempre mais novos romances "psicológicos", "históricos", "contemporâneos" etc. (1989c: 274). A crise, segundo Döblin, é visível, principalmente, naqueles a quem importa representar uma "imagem" ou "visão de mundo" (*Weltbild*). (Aqui, pensa em escritores como Musil ou Broch.) Com efeito, a "crise do romance" é um problema que concerne àqueles que de certa maneira creem na efetividade e superioridade artísticas da forma romanesca, àqueles que de algum modo têm a narrativa romanesca por local adequado à produção de experiências e conhecimentos nada corriqueiros. Daí que, não raro, fala-se em "tarefas" do romance. Broch, por exemplo, fala em "tarefa mítica" (KW9/1 64), "tarefa epistêmica" (KW9/1 84) e "tarefa ética" (KW9/1 88). Mas, nessa época, nem todas as tarefas coincidem com os propósitos mais amplos da estética brochiana. Pois há romances, ou ideias de romances, que participam "diretamente" de lutas políticas e se veem assim muitas vezes reduzidas a "estéticas dogmáticas" (diria Broch). À esquerda, em torno da União dos Escritores Proletários e Revolucionários (BPRS), questiona-se, no início da década de 1930, a validade do modelo da "literatura de reportagem" e a recuperação de critérios do realismo burguês segundo parâmetros dialéticos e materialistas. Johannes Becher, Franz Carl Weiskopf, Kurt Hirschfeld, Lukács e Ernst Ottwalt, por exemplo, tomam parte na discussão. À direita, nos mesmos anos, em torno da *Sektion für Dichtkunst* da Academia Prussiana das Artes, atacam-se os romancistas intelectuais e afastados da "poesia do povo e da natureza". Erwin Guido Kolbenheyer, Wilhelm Schäfer, Emil Strauß e Josef Ponten, por exemplo, pertencem ao grupo dos nacionalistas e conservadores que distinguem poesia e literatura, sentimento e espírito, criação e crítica, em favor, por certo, dos termos primeiros. Em resposta, Thomas Mann, em 1930, redige uma carta à Academia em

que defende, justamente, a junção de tais domínios e o próprio ensaísmo no interior do romance – assunto controverso à época –, que observa nas prosas francesas de Romain Rolland (*Jean-Christophe*) e André Gide (*Os moedeiros falsos*).[52] Definitivamente, as posições dos grupos à direita não são iguais às dos grupos à esquerda. No entanto, ambas implicam restrições pouco inteligentes às possibilidades do gênero.

Döblin, nesse contexto, à semelhança de Mann, recusa os nacionalistas. À diferença de Mann, porém, recusa a dicção reflexiva e o "mau uso" do romance como meio ensaístico. Prefere, desde os primeiros textos teóricos, a objetividade e a disposição épica da arte narrativa – exercitada até mesmo numa tentativa em verso, *Manas*, de 1927, versão do canto tradicional quirguiz. Em 1928, dirige algumas palavras à mesma Academia e censura tipos romanescos que são tudo, isto é, jornalismo, ciência, história, etnologia, política, ética etc., menos "arte"; são, segundo Döblin, ciência, política e ética "ilegais"; não são, portanto, "arte legítima", pois arte, diz Döblin, não tem nada que ver com "fins racionais", mas com a "prioridade da fantasia e da arte da palavra".[53] Aqui, os argumentos de Döblin não beneficiam nenhuma "arte pela arte" – ele próprio o diz – nem movimentam questões debatidas apenas nos círculos acadêmicos em apreço, mas tocam problemas de muito romancista e repõem a polêmica que travara, dez anos antes, com Otto Flake. Este, ao introduzir seu romance *Die Stadt des Hirns*, em 1919, rejeitava, como outros tantos, a ideia do romance tradicional e propunha, em seu lugar, uma narrativa que unificasse "abstração", "simultaneidade" e negação do mundo burguês (*Unbürgerlichkeit*), e encaminhasse o leitor para a "esfera pensativa e repousante da contemplação" e para o "estado filosófico".[54] Döblin, em contrapartida, diria, em "Reforma do romance", que tal esfera não é o objetivo de uma obra de arte e que ciência e arte são coisas diferentes, possuem "métodos de trabalho" e "meios de representação" diferentes. Pois Döblin, nesse momento, não está certo de que seja "bom e profícuo" "esfumar as fronteiras da arte", mas está seguro de que é "absolutamente ruim e improdutivo", por sua vez, "esfumar as fronteiras entre arte e ciência".[55] *Os sonâmbulos*, dez anos depois, procura, justamente, unificar arte e ciência, literatura e filosofia; incorpora – a exemplo do romance contem-

52. Nesta carta, o romance de Gide é "a um só tempo obra-mestra e sinal da crise em que se encontra de modo frutífero o romance moderno" (*apud* Lämmert *et alii* 1984: 155).

53. "Dichtung steht im klaren Gegensatz zur zweckgetragenen rationalen Schriftstellerei. [...] Ich gebe hier zwei wesentliche Unterscheidungsmerkmale des epischen Dichtwerks an: Souveranität der Phantasie und Souveranität der Sprachkunst." (Döblin *apud* Lämmert *et alii* 1984: 150)

54. "Der neue Roman wird möglich sein durch Vereinigung von Abstraktion, Simultanität, Unbürgerlichkeit. [...] ihr sollt [...] in die denkende ruhende Sphäre der Anschauung, den philosophischen Zustand, gehoben werden." (Flake *apud* Lämmert *et alii* 1984: 126-27)

55. "Es ist mir klar und ich gehe darin konform mit den mir bekannten lebenden und toten Künstlern, daß Wissenschaft und Kunst zweierlei ist, daß sie in Arbeitsmethoden und Darstellungsmitteln von Grund auf verschieden sind. [...] Es ist zweifelhaft, ob es gut und fruchtbar ist, die Grenze der Künste zu verwischen, es ist absolut schlecht und unfruchtar, die Grenze von Kunst und Wissenschaft zu verwischen." (Döblin 1989d: 140)

porâneo de Musil – muito "ensaísmo" e "reflexão"; e aspira aprofundar o conhecimento dos limites não tão definíveis dos planos racionais e irracionais da vida.[56]

Döblin, apesar das restrições às ideias de Flake, reconheceu e admirou as experiências romanescas de Musil e Broch.[57] Trata-se, em verdade, de casos específicos, distintos em muito aspecto. Nos *Sonâmbulos*, a filosofia é constitutiva. A crise do romance, aqui, inclui uma "crise epistemológica". A literatura, no pensamento de Broch, ocupa, em relação à ciência, um lugar intermediário, situa-se, como diz, entre um "não mais" e um "ainda não" (uma boa definição, diga-se de passagem, de crise). Broch, ao recordar os primeiros anos de estudante em Viena, afirma que não lhe fora então permitido encontrar respostas para as perguntas metafísicas que levara consigo para a universidade. Era, como diz, "a primeira floração do positivismo científico" (KW10/2 195), momento em que só pareciam ter seriedade as questões filosóficas demonstráveis por meio de uma lógica livre de especulações e apriorismos. Segundo Broch, tal contexto acadêmico, que teria transformado "a verdade e a ética em funções pragmáticas da vida prática" (KW10/2 196), refletiria, igualmente, a dilaceração e as tensões que preparavam o conflito bélico de 1914. Em seus termos, "sistemas de valores parciais" – outro nome para ideologias – agitavam as contradições da época e reclamavam validade ao passo que anulavam outros sistemas e promoviam um desentendimento generalizado. Silêncio e vácuo, metáforas recorrentes do escritor, dominam, aqui, todas as esferas da vida. De resto, a situação não melhoraria no pós-guerra. Ao contrário, as inquietações aumentariam em conformidade com as crises e o sentimento de crise que foi compartilhado por muitos a partir de 1918. Daí que a literatura, nesse momento, aparentasse ser instrumento adequado para o tratamento de questões que se lhe afiguravam mais que urgentes: acreditou que o meio literário, à diferença do filosófico, possuísse uma "efetividade ética", pois a literatura, num Broch algo kierkergaardiano, equivale a uma "atividade iluminadora".[58] Além disso, acreditou, insistentemente, que o meio literário pudesse dar conta de questões metafísicas jamais silenciadas por completo: o texto literário deveria conquistar dimensões do conhecimento inacessíveis aos métodos racionais da filosofia analítica, ou seja, deveria "antecipar", por assim dizer, o acesso a dimensões da realidade que se distanciavam da investigação filosófica e científica em ambiente neopositivista. Há, então, na atividade literária de Broch, à época dos *Sonâmbulos*, sentidos de transformação, deslocamentos

56. Frank Thiess, por ocasião do lançamento da trilogia de Broch, recorda o projeto anterior de Flake, quer dizer, a tentativa de impregnar o romance de filosofia. Entende que Flake teria fracassado, assim como Broch, agora, em face do mesmo dilema, não apresentaria exatamente um bom resultado (apesar dos elogios à obra), mas algo com que todos "poderiam aprender", algo "único" na literatura de língua alemã. (Thiess *apud* Kaes 1983: 378)

57. "Natürlich kenne ich Hermann Broch aus seinem Buch *Die Schlafwandler* [...] ich habe es schon vor zwein Monaten gleich nach dem Empfang gelesen. Und mit größter Aufmerksamkeit, Langsamkeit und Sorgfalt gelesen, so wie es geschrieben ist. Und es liegt noch heute auf dem Ehrenplatz der Bücher, nach denen ich über Tag – nicht zum 'Genuß', sondern zur Nachprüfung, zum Studium – greife. Es ist ja wirklich [...] ein besonderes Buch, [...] es ist in stärkerer Weise dichterisch, – und doch spirituell – als der auch von mir sehr anerkannte selbständige neue Robert Musil." (Döblin *apud* Lützeler 1988: 130)

58. Cf. Robert Halsall, *The problem of autonomy in the works of Hermann Broch* (2000: 27-42).

e aspirações. O cenário é de crises, a consciência aflita e a literatura algo esperançosa: sabe da reforma constante deste que é sempre outro momento atual, percebe o desnorteamento e o delírio sociais, quer a mudança. A literatura de Broch, como boa parte da literatura modernista, anseia por superar o presente. Porém, mais que isso, anseia por compreendê-lo, delineia um programa estético e ético, aproxima a prosa de ficção e o estudo filosófico ancorado numa teoria do valor e do conhecimento a fim de entender a realidade espinhosa da época, a fim de entender os homens da época. Nos *Sonâmbulos*, a representação literária é método para a investigação, compreensão de instâncias irracionais, complementar à "filosofia do racional"; método em condições de aproximar-se da "verdadeiramente assustadora região das vivências, dos acontecimentos obscuros e oníricos por meio dos quais o homem, conduzido por afetos primitivos, posturas infantis, lembranças, desejos eróticos, flutua animalesca e atemporalmente" (KW1 723). Literatura, segundo Broch, é "impaciência do conhecimento" (KW9/2 247).

Hermann Broch não se pronunciou a respeito de uma "crise do romance".[59] Sua trilogia, igualmente, não foi considerada, à época, qualquer solução para a crise do gênero. Benjamin, que vislumbrou, na distância do livro, no "relato" e na restauração épica, no princípio de montagem e na ilusão de oralidade do romance de Döblin (*Berlin Alexanderplatz*) alguma superação da crise, provavelmente associaria Broch à família de escritores como Gide e Flaubert, representantes do "romance puro", "escritural" (1994a: 56). No entanto, mesmo que não "resolvam" qualquer crise, mesmo que talvez somente sobrecarreguem tal crise, *Os sonâmbulos*, em sua forma tresdobrada, apresenta, a nosso ver, *o mais completo e apurado comentário à "crise do romance" de seu tempo*.

O romance da geração de Broch – pensamos decerto naquela parcela avançada do gênero, naqueles romances pontas de lança, pensamos no "romance da crise", mas não em todos os romances contemporâneos a Broch – é notadamente multiforme e polissêmico. Trata-se, não raro, de romances desmedidos:[60] configuram inúmeras dimensões do pensamento e da vida, quadros intelectuais e sociais amplos, processos históricos complexos; aproximam-se da ciência e da mitologia, propõem técnicas, procedimentos narrativos refinados, experimentam perspectivas inopinadas, tanto dilatam quanto desafiam a própria noção de literatura. No geral, reivindicam uma consciência dupla: a consciência das possibilidades sempre muito flexíveis da forma romanesca e a consciência da especial dificuldade das realidades históricas e pessoais. As realidades pessoais, já o notamos, estão muitas vezes diluídas ou transformadas em mitos e tipos e outras construções de igual recusa à

59. Não conhecemos, até o momento, passagem em que recorra à expressão "crise do romance".

60. A desconformidade, porém, no que concerne à extensão narrativa dos romances, não é regra. A brevidade é fundamental em alguns dos romances mais radicais do período como no de Carl Einstein, *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* (1912); e pertence, igualmente, à obra fragmentária de Kafka.

autonomia individual e psicológica. Mas o romance, nem aqui nem em lugar algum, abre mão por completo do homem. Assim, as realidades históricas, por sua vez, recebem, nessa modalidade excessiva, monstruosa de romance, tratamentos que não ignoram a diversidade dos tantos aspectos mediadores da experiência humana, ainda que tal experiência, agora, pareça constituída apenas de deslocamentos: por um lado, em praça pública, o conhecimento das ordenações mais precisas, dos elementos catalogados da realidade, a divulgação das conquistas científicas e dos desenvolvimentos técnicos, os conflitos das organizações coletivas, sociais e políticas, os conflitos da cultura, estéticos, filosóficos e religiosos e a revisão incessante da verdade; por outro, em foro íntimo, as vivências e as construções da memória, a mistura dos estados de vigília, sono e sonho, os conhecimentos intuitivos, sensíveis, a fantasia, o desejo, as idiossincrasias. Nesse contexto, complementam-se, exemplarmente, o romance comprometido com tais dificuldades e o romancista apto a lançar mão de procedimentos sofisticados de representação literária. Há um passo bastante citado de Musil que vê na possibilidade da sequência narrativa uma espécie de consolo: a "reprodução da estonteante multiplicidade da vida num plano unidimensional", nas palavras do *Homem sem qualidades*, Ulrich, significa "aconchegar-se no caos". No trecho, homens preferem ser "narradores", organizar suas vidas em "antes" e "depois", domesticar o batimento selvagem do tempo; homens preferem a "impressão do curso".[61] Nele, está implícito um comentário breve, fino e pertinente à forma realista do romance oitocentista. Contudo, no romance de Musil, à semelhança dos romances de Joyce e Broch e outros companheiros de geração, a violência da vida e das coordenadas relativas de tempo e espaço, os labirintos sobrepostos dos planos subjetivos e objetivos participam da própria configuração narrativa. A "ordem simples", aqui, cede lugar a uma "ordem complexa".

Assim, o "romance da crise" não é apenas um romance da realidade desagregada, mas um romance que adere à disparidade que perturba essa realidade. Aqui, a literatura, como a arte em geral, representa e apresenta, principalmente, "descontinuidades" e

61. "[...] ocorreu-lhe que a lei dessa vida, pela qual anseia o homem sobrecarregado e sonhando com a simplicidade, não é outra senão a ordem da narrativa! Daquela ordem simples, que consiste em poder dizer: 'Quando sobreveio isso, aconteceu aquilo!'. É a simples sequência, a reprodução da estonteante multiplicidade da vida num plano unidimensional, como diria um matemático, que nos tranquiliza; o enfileiramento de tudo aquilo que aconteceu no tempo e no espaço em um fio, exatamente aquele famoso 'fio da narrativa', no qual consiste também o fio da vida. Venturoso aquele que pode dizer 'quando', 'antes' e 'depois'! Pode ter-lhe acontecido algo de ruim ou ele pode ter se contorcido em dores: tão logo ele esteja em condições de reproduzir os acontecimentos na sequência de seu desdobramento temporal, ele se sentirá tão bem como se o sol o aquecesse por dentro. É disso que o romance se aproveitou com muito artifício: o viajante pode estar cavalgando pelo seu caminho sob chuva torrencial, ou pode estar esmagando a neve sob um frio de vinte graus negativos – o leitor sente-se maravilhosamente bem, e tal coisa dificilmente seria compreensível se esse eterno recurso da épica, com o que já as babás tranquilizavam os seus pequenos, se essa comprovadíssima 'redução perspectivística do entendimento' não pertencesse à própria vida. Em sua maioria os homens são, na relação fundamental consigo mesmos, narradores. Eles não amam a lírica, ou só por alguns momentos, e se no fio da vida também é entretecido um pouco de 'porque' e 'com isso', então eles passam a execrar toda consideração que ultrapasse esses limites. Eles amam a sequência ordenada dos fatos porque ela se assemelha a uma necessidade e, graças à impressão de que suas vidas possuem um 'curso', sentem-se de algum modo aconchegados no caos." Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. (Mazzari 2010: 18-19)

"intermitências".[62] Isto é, os procedimentos narrativos desse romance supõem a disparidade, mas também afirmam a desagregação e competem com essa realidade. O "fluxo de consciência", o "monólogo interior" e o "discurso indireto livre"; a fragmentação, as montagens e as colagens, os silêncios e os vazios; o absurdo, o *nonsense*, o desconexo; a "destruição dos relógios", o questionamento das medições temporais e espaciais e a pulverização da causalidade são apenas alguns dos elementos – talvez os mais evidentes – diferenciais do romance em apreço. Neles reconhecemos, antes de qualquer coisa, a distância que separa tal romance do modelo precedente. Quando Döblin afirma não haver qualquer crise em "novos velhos romances", ainda que tenha razão (refere-se à continuidade das formas convencionais), não assinala que, nos romances "da crise" – ou seja, naqueles romancistas que investem toda a sua força nas possibilidades romanescas e creem na responsabilidade e efetividade da representação de determinada "visão de mundo" – "velhos romances" estão "em crise". Isto é, no romance *da* crise (nos romances de Broch e autores semelhantes) há um romance *em* crise, e mesmo que, aqui e ali, compartilhem quaisquer procedimentos narrativos, o romance *em* crise não coincide com o romance *da* crise: o romance *em* crise não é todo romance nem qualquer romance, não é o gênero romance, mas, *grosso modo*, o romance oitocentista típico, o romance realista e burguês do século XIX. Este, nos círculos dos melhores romancistas contemporâneos de Broch, viu naufragar, pouco a pouco, sua credibilidade; viu afundar, gradativamente, seu prestígio; e fracassar, finalmente, sua competência em representar, de modo satisfatório, a realidade dos homens e da vida. Nesse sentido, a crise, nos "romances da crise", é do romance oitocentista, a crise, em romances como *Os sonâmbulos*, é do "realismo histórico".

Paulo Quintela, tradutor e estudioso português das letras germânicas, apresentou, em 1960, uma conferência sobre o "romance alemão contemporâneo". Procurou oferecer a seu público um apanhado dos principais autores e obras do romance de língua alemã desde finais do século XIX até o segundo pós-guerra. Ao pensar, então, na passagem para o século XX e no surgimento de romancistas como Musil ou Broch, recorre a expressões como "abalo da construção e da arquitetura tradicionais do romance", "fuga das cadeias realistas da vida diária e do senso comum", "desvanecimento das fronteiras do mundo tridimensional", "quebra da superfície espelhada do mundo externo" (1996: 341), "fratura da narrativa concatenada" (1996: 342), "perda da firme relação com a sociedade" e

62. Octavio Paz, em *La otra voz*, fala, decerto com mais propriedade, da realidade e da arte a que nos referimos. "El arte y la literatura son formas de representación de la realidad. Representaciones que son, no necesito recordarlo, también invenciones: representaciones imaginarias. Pero la realidad, de pronto, comenzó a disgregarse y desvanecerse; apareció con los atributos de lo imaginario, se volvió amenazante o irrisoria, inconsistente o fantástica. La silla dejó de ser la silla que vemos y se transformó en una arquitectura de fuerzas, átomos y partículas invisibles. No sólo la nueva física atacó la presunta solidez de los objetos materiales; las geometrías no-euclidianas abrieron la posibilidad de otros espacios, dotados de propiedades distintas a las del espacio tradicional. Surgió la nueva entidad, tema de las lucubraciones de los escritores y los pintores, mito de la primera vanguardia: el espacio-tiempo. Aunque sólo más tarde, en la generación siguiente, la de los surrealistas, el psicoanálisis influiría en los poetas y en los pintores, ya desde entonces la visión del yo y de la persona sufrió profundas alteraciones. Y con ella el lenguaje de los artistas, empeñados en expresar las discontinuidades e intermitencias de la conciencia y de los sentimientos." (1994: 507)

do "sentido de segurança e do bem-estar", "perda da tranquilidade épica" e da "história enfiada, com princípio, meio e fim" (1996: 345). Anatol Rosenfeld, por sua vez, nas conhecidas "Reflexões sobre o romance moderno", onde não se limita à exposição de um quadro genérico,[63] ao pensar em romancistas como Proust, Joyce, Gide e William Faulkner, por exemplo, fala em "negação do compromisso com o mundo empírico das 'aparências'", "negação do mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum" (1996: 81); fala em "radicalização" e "inversão" do "romance psicológico e realista do século passado" (1996: 84), em "alterações que eliminam ou ao menos borram a perspectiva nítida do romance realista" (1996: 85). Os dois, Quintela e Rosenfeld – em que pese a provável injustiça de nossas simplificações – utilizam, nas diferentes, mas complementares tentativas de aproximação ao romance "contemporâneo" ou "moderno", termos sobretudo negativos, isto é, termos que demarcam, decididamente, aquilo que tais romances não são, denotam, principalmente, o afastamento de tais romances modernos e contemporâneos do modelo oitocentista. Assumem, portanto, nada obstante as particularidades de suas escolhas e argumentos, um pensamento tão procedente e fundamentado quanto comum. Kayser – cujos estudos, certamente, estão no horizonte de ambos –, no livro já citado (*Entstehung und Krise des modernen Romans*), notava, ao abordar a problemática interna da crise do romance, a "desconfiança" contra a "segurança" do romance "convencional". Este, segundo Kayser, não pareceria mais "autêntico", não estaria mais apto, neste mundo conturbado, a cumprir com uma representação "fidedigna" das "relações atuais com a existência".[64] Em todo caso, aqui, como nos autores referidos, trata-se possivelmente de uma descomplicação do romance oitocentista e das noções de realidade sempre muito discutidas nos textos teóricos e ficcionais dos diversos autores do realismo histórico.[65]

Não raro, no século XX, a literatura oitocentista, realista e burguesa, em virtude da distância que tornou boa parte de seus representantes incompatíveis com aqueles a que chamamos "romances da crise", foi reduzida a massa indistinta, qualquer fundo acinzentado, bastante eficaz, de resto, no estabelecimento de um contraste que não faz mais que acentuar as cores berrantes – também reforçadas, de certo modo, em nossa pes-

63. A. Rosenfeld estabelece "hipóteses" como a de que todo fenômeno artístico de uma determinada época corresponde a um mesmo *Zeitgeist* (pensamento familiar a Broch); como a de que a pintura moderna, ao eliminar ou deformar o homem, "a perspectiva 'ilusionista' e a realidade projetada por ela", "renega" ou "põe em dúvida" a "visão de mundo" desenvolvida desde o Renascimento (1996: 79); como a de que o romance moderno, por conseguinte, faz o mesmo que a pintura e outras artes modernas, evidenciam um mesmo "espírito da época" (Rosenfeld 1996: 79-80).

64. "Es besteht ein Mißtrauen gegen den 'bisherigen' Roman, den 'konventionellen' Roman. Er erscheint nicht mehr als echt, und das meint: nicht mehr als getreuter Ausdruck des heutigen Verhältnisses zum Dasein und Sein. Ihm ist, so läßt sich wohl zusammenfassend sagen, eine Sicherheit eigen, die nicht als gültig anerkannt werden kann. Im einzelnen richten sich die Angriffe gegen alles, was wir als wesentlich für die Form des modernen Romans erkannten: gegen das Erzählen vom persönlichen Standpunkt aus (und damit zugleich gegen die Einbeziehung des persönlichen Lesers) sowie gegen den bisher ergriffenen Weltgehalt (und damit zugleich gegen die Formen, in denen er erfaßt wurde und die als überholte Konventionen wirken). (Kayser 1954: 28)

65. Cf. Gerhard Plumpe (org.), *Theorie des bürgerlichen Realismus* (1997).

quisa – dos romances modernistas. Além disso, foi taxada, em alguns casos, de conformista, uma literatura "seletiva", que "ajeita a realidade para dela apresentar apenas uma imagem tranquilizadora" (Barthes 2004: 30); uma literatura supostamente mansa, inofensiva, daquele realismo que "reproduz a fachada" e "auxilia na produção do engodo" (Adorno 2003: 57), literatura em que contradições e conflitos pareceriam acomodados, em que a linguagem pareceria acomodada: a dúvida e a impotência do lorde Chandos (Hofmannsthal), por exemplo, somente começaram a penetrar na consciência literária, os sintomas são poucos, comunicam-se mal; linguagem e realidade, aqui, parecem vincular-se de modo mais ou menos estável e "ingênuo". Leo Bersani, à semelhança de Barthes, fala de autores que, em face da "anarquia social", "fabricam sentido estético"; diz que a literatura realista fornece à sociedade "o conforto de uma visão sistemática de si própria e a segurança de um sentido estruturado" (1984: 63). Isto é, a especificidade histórica da configuração literária do romance oitocentista, à luz dos autores citados, apazigua a natureza caótica da realidade e contribui para a manutenção de ideologias. Daí que Bersani, concentrado nos limites do enquadramento realista burguês, atente para o "medo do desejo" e para as "contenções" constantes não apenas do comportamento administrado de muitos personagens, não apenas da discrição de muitos narradores, mas da forma do romance realista e burguês como um todo. Percebe-se, imediatamente, a diferença dos romances de Broch, Joyce, Musil, Proust e afins. Neles, as contenções, mesmo que não desapareçam, vão substituídas, muita vez, por incontinências, descomedimentos na extensão e variedade das formas narrativas, na amplitude e complexidade dos conteúdos narrados; neles, a negatividade e o ruído, sejam das formas narrativas, sejam dos conteúdos narrados, prevalecem sobre a positividade e a harmonia; neles, o excêntrico e o ilimitado sobrepõem o comum e o comensurável.

Tais visões da literatura do século XIX, ainda que não deem conta de toda a dificuldade do realismo histórico, auxiliam, especialmente, na compreensão da crise do romance e do romance da crise. Repetimos: nos romances da crise, ou seja, em romances da mesma verve excessiva dos *Sonâmbulos*, a crise é dos padrões literários associados ao romance oitocentista. Daí que *Os sonâmbulos* – recuperamos nossa afirmação – seja um comentário sem igual à crise do romance, pois, como em nenhuma outra narrativa do período crítico em apreço, o romance de Broch, tripartido em *Pasenow*, *Esch* e *Huguenau*, formaliza a própria passagem, a própria transição do modelo realista burguês para o "não modelo", por assim dizer, dos romances de exceção, os romances da crise do romance.

Broch, ao comentar o método literário dos *Sonâmbulos*, falou em "adequação da representação e do estilo ao conteúdo" (KW1 725). Com efeito, nos *Sonâmbulos*, cada um dos três títulos – separados por intervalos simétricos, mas qualitativamente diversos, 1888, 1903, 1918 – apresenta formas e conteúdos mais ou menos correspondentes: o texto de *Pasenow ou o romantismo*, cuja ação pertence ainda ao século XIX, assume alguns dos contornos do romance oitocentista.[66] Nele, não falta, por exemplo, qualquer

66. Hermann Hesse, em 1932, resenhando *Os sonâmbulos* (*Neue Zürcher Zeitung*), dizia que Pasenow era

centralização nos conflitos do protagonista algo joguete das convenções do meio social e familiar a que pertence; não faltam nem a oposição entre "a cidade e as serras" (entre as ruas de Berlim e os campos de províncias prussianas a leste do Elba) nem os passeios de fiacre e a cavalo, nem as ameaças do corpo e do desejo nem o matrimônio ao cabo do romance. Ao livro de Pasenow, não faltam nem o romantismo dos sentimentos nem o duelo enquanto solução do problema moral, nem a conduta regulada segundo a aparente segurança do uniforme cosido na austeridade do regime militar prussiano.

Entretanto, no livro seguinte, *Esch ou a anarquia*, muitas das fronteiras mais nítidas do romance realista oitocentista são desfeitas. Nota-se, desde a configuração do protagonista até a escolha dos temas, a forma envergada com que se curvam as linhas comuns ao modelo romanesco precedente. A inquietação e a confusão, traços já presentes em Pasenow, submetidas a novas realidades, subordinadas ao temperamento impetuoso e zangadiço de Esch, adquirem, agora, níveis alarmantes. A instabilidade é completa, da vida profissional à vida afetiva. No que respeita à ambientação, substituem-se os espaços da nobreza decadente por esferas operárias e pequeno-burguesas, substitui-se a moça ao piano por artistas de circo, lançamentos de faca, lutas de mulheres e estabelecimentos *gay*, substitui-se o cavalo pela bicicleta. Por fim, os recursos narrativos, que misturam o imaginário com o real, o sonho com a vigília, corroboram, textualmente, a instabilidade do livro.

No estágio final, *Huguenau ou a objetividade*, distancia-se ainda mais da forma inaugurada em *Pasenow* e parcialmente vaporizada em *Esch*. O personagem-título, aqui, não é exatamente central, mas figura integrada em dinâmica mais ampla, que envolve os protagonistas das duas primeiras partes da trilogia e novos núcleos de personagens. Além disso, Huguenau, à diferença dos outros dois, Pasenow e Esch, abre mão dos conflitos internos, da psicologia e dos sentimentos conturbados, adquirindo, despudoradamente, a nudez da "coisa", arrematando, portanto, a psicologia individual típica do romance oitocentista. O ambiente, por sua vez, no que concerne à ação narrativa, é duplo: de um lado, uma cidadela à margem dos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial com seu hospital destinado a feridos de guerra; de outro, novamente Berlim, a cidade desolada, árida, onde sobrevivem Bertrand – personagem constante de toda a trilogia –, alguns judeus e uma jovem do Exército de Salvação. Quanto à configuração romanesca, o livro de Huguenau não tem mais praticamente nada que ver com os moldes do realismo histórico. Trata-se, agora, não apenas de planos de ação narrativa diversos, mas de uma coleção de modalidades discursivas: há ensaios de filosofia da história e dos valores, digressão histórica e lógica, curso de teoria do conhecimento, aforismos, esboço de escrita contratual, artigo jornalístico religioso, correspondência, poemas, canções, citações, encenação

"ainda um romance de verdade". "Der erste der drei Romane ist noch ein wirklicher Roman, im zweiten beginnt die Form sich aufzulösen und unter den Diktaten der Inhalte hinzuschwinden, im dritten Band endlich wir die Freiheit vollends usurpiert, und es wird nicht nur die Erzählung nur noch in losen Bildern ohne Kontinuität geführt, sondern es werden auch ganze Seiten und Kapitel der Betrachtung, der unmittelbaren Zeitkritik eingeschaltet." (*apud* Brude-Firnau 1972: 103)

dramática etc., tudo reunido em conjunto coeso e depurado, tudo em conformidade, finalmente, com a ideia de "romance epistemológico" e "poli-histórico" de Broch.

Isoladas, as partes da trilogia não desvelam, certamente, o significado mais abrangente dos *Sonâmbulos*. No conjunto, porém – sujeita a uma voz narrativa que se revela a passo e passo, a um narrador que, misto de personagem, autor e teórico da desagregação dos valores, condiciona todos os momentos do texto e evidencia a arbitrariedade e a face negativa dos usos literários –, a trilogia não configura apenas um quadro crítico da situação crítica de personagens em tempos sombrios, mas realiza, de certo modo, por meio da passagem dos livros de Pasenow e Esch para o livro de Huguenau, aquilo que, um tanto embevecidos, primeiros românticos alemães, como F. Schlegel e Novalis, exigiam do romance: Schlegel, em finais do século XVIII, pensava numa "filosofia do romance no interior do próprio romance" (*apud* Lämmert *et alii* 1971: 197); Novalis, em 1800, ao elencar as unidades de um romance ideal, incluía, ao lado de elementos como "o embate da poesia com a não poesia", "a história do próprio *romance*" (*apud* Lämmert *et alii* 1971: 205).

Excurso. Aborrecimento e romance (primeira tentativa).

Langweilig ist noch nicht ernsthaft.
(Tucholsky 1973: 55)

Só há uma coisa pior do que o tédio: é o medo do tédio.
E é esse medo que sinto sempre que abro um romance.
(Cioran 1988: 108)

A crise do herói, uma das tantas crises vinculadas à crise do romance, é uma crise da própria possibilidade heroica, uma crise da vida heroica e do destino trágico, em crise, talvez, desde os últimos dias dos tempos homéricos, desde Ariosto e Cervantes, e sempre mais difícil, se não impossível, em tempos de todo distantes da aventura, os tempos da administração burguesa da existência, os tempos da afirmação do romance europeu, que recuam a meados do século XVIII e culminam, a volta das duas guerras da primeira metade do século XX, em crises do romance e das realidades do romance. Lichtenberg, célebre matemático e aforista da *Aufklärung*, previa que em pouco tempo não se escreveriam mais romances na Alemanha, dado que a realidade parecesse carecer dos requisitos necessários à construção de um romance, quer dizer, requisitos propriamente aventurescos, viagens improváveis, amores exagerados etc. Pois, nessa passagem para o século XIX, o mundo se tornou burguês demais, civilizado demais, organizado demais.[67] Entretanto, não faltaram romances ao século XIX, nem na Alemanha nem na França, nem no Brasil. Ao contrário, romances dominaram a cena literária oitocentista. Ao que parece, o mundo burguês, apaziguado e moderado, familiar e quotidiano, em vez de solapar o romance, apenas conformou-se ao "romanesco"; ao que tudo indica, romance e mundo burguês mantêm não poucas afinidades. Lúcia Miguel Pereira, sobre o romance brasileiro, dizia que, anteriormente, "o indianismo e as declamações sobre a natureza ainda punham tons épicos em certos trechos; depois, a gente média foi cada vez mais dominando o romance, fazendo dele um comentário à sua existência, aos seus problemas, aos seus sentimentos e às suas práticas" (1973: 21). E, no geral, a "gente média", a gente que representa como ninguém a domesticação do animal selvagem da realidade, é gente bastante aborrecida. Nesse sentido, romance é assentamento do tédio, expressão do aborrecimento.

Não falamos de todo o homem moderno nem de toda a ficção moderna. No drama de Fausto, por exemplo, a privação – decorrente dos limites do conhecimento e da existência – não entedia, mas exaspera. A aposta com Mefistófeles deve satisfazer os desejos do pactário: na primeira parte da tragédia goethiana, os desejos sensuais; na segunda, os do espírito atacado de grandeza. Fausto, tantas vezes eleito representante do homem moderno, representa a desmesura. No romance do século XIX, por sua vez, o realismo, as contenções, a vida mansa e vigiada, "a sobrecasaca dos homens" e "o espartilho das mulheres" (Pereira

67. Cf. Bruno Hillebrand, *Theorie des Romans I* (1972: 126).

1973: 21) favorecem a parcimônia, o comedimento. Em matéria de "contenção", a contribuição goethiana não reside no *Fausto*, mas na redução dos anseios mais amplos do jovem Meister às possibilidades concretas da vida em sociedade (*Anos de peregrinação*). No romance de formação, segundo Benjamin, a "insuficiência" está convertida em "acontecimento".[68] A propósito de quantos outros romances, realistas ou não, oitocentistas ou não, poderíamos dizer o mesmo? Quando, além disso, a insuficiência significa aborrecimento?

Aborrecimento, tédio, enfado. Romance é gênero que vive da negação, aceitação e enfrentamento de tais noções. A literatura trivial, *kitsch* – de um lado, romances de fantasias heroicas, eróticas, exóticas, científicas; de outro, relatos de acontecimentos históricos, reportagens, biografias e outras curiosidades da ordem do fato –, em princípio, protesta contra o aborrecimento. As "belas-letras" – categoria genérica como "literatura trivial" –, por sua vez, acolhem o aborrecimento. A oposição é simplista. Em primeiro lugar, há muitos casos em que essas categorias se confundem. Depois, ambas estão aptas a promover o aborrecimento. Trata-se, em todo caso, de uma relação complexa. A subjetividade desempenha papel fundamental. Em geral, o aborrecimento de um leitor não equivale ao aborrecimento de outro leitor. Mas não se trata de uma questão que concerne apenas a efeitos de leitura. Trata-se de uma questão textual. Tédio é elemento textual, o aborrecimento concerne às formas e aos conteúdos do romance.

Erich Auerbach (*Mimesis*) percebeu o "realismo moderno" como representação "séria" de assuntos que tradicionalmente pertenceram às formas "cômicas". O argumento é excelente. No entanto, ao tratar da literatura oitocentista, privilegiou as realidades literárias consideradas melhores aproximações da realidade histórica. Quer dizer, no que respeita ao realismo histórico, não parece ter cuidado de realidades da forma romanesca que estabelecessem relações menos claras com as contradições da vida em sociedade – nesse sentido, a depreciação dos recursos a elementos grotescos e sublimes de Victor Hugo demonstra quais são as preferências de Auerbach (2002: 419). Por exemplo: Stendhal, que, segundo Auerbach, ao lado de Balzac, inaugura o realismo moderno, ao narrar a conversa do abade Pirard com Julien Sorel na biblioteca da mansão de La Mole (*O vermelho e o negro*), comunica, por meio da discussão sobre o enfado que assola o jantar com a marquesa – diz Auerbach –, quadro social mais amplo, reconhecido, principalmente, em sua face negativa. Há, seguramente, razões que o atestam. Segundo Auerbach, trata-se, "com este enfado, muito mais de um fenômeno político e sócio-histórico da época da Restauração" (2002: 407). Aqui, não discordamos de Auerbach. Porém, o teórico alemão considera o enfado somente do ponto de vista "exterior", isto é, enquanto repressão de questões mais "interessantes":

> Devido à consciência que se tem de que não mais se acredita na causa que se representa, e de que ela seria vencida em qualquer discussão pública, prefere-se falar somente do tempo, de música ou dos mexericos da corte; e existe a obrigação de admitir como aliados pessoas *snobs* e corruptas dos círculos da burguesia enriquecida, as quais, pela desavergonhada baixeza dos

68. "Das Unzulängliche wird gerade im Bildungsroman Ereignis." (Benjamin 1989a: 443)

> seus afãs e pelo zelo pela fortuna mal ganha, acabam por deteriorar completamente a atmosfera. Baste isto quanto ao enfado. (Auerbach 2002: 407)

Enfado, no trecho, significa mudanças na realidade histórica que permanecem caladas à mesa; significa outras coisas que não o próprio enfado. Contudo, a nosso ver, tal enfado é constitutivo, significa, em si, muita coisa: pertence tanto à dinâmica da realidade histórica em apreço quanto às realidades formais e conteudísticas do romance. No século seguinte ao de Stendhal, que espécies de escritores e leitores ainda suportariam enunciar e ler que a "marquesa sai às cinco horas" (Valéry)? Qual a distância, portanto, entre a seriedade e o aborrecimento? Em língua portuguesa, Fernando Pessoa reclamava que sua geração era incapaz de escrever, ou de "querer escrever", ou "de saber ler sem escrever", epopeias, mas que, "em compensação", escrevia romances (1973: 269). Em língua alemã, Kraus dizia que escrever um romance "pode ser puro prazer"; que vivenciar um romance, por seu turno, é coisa mais difícil. "Mas ler um romance – disto me preservo ao máximo." (1988: 111)

Um bom exemplo, do qual retiramos algumas passagens: Balzac e a *Mulher de trinta anos*. A personagem é pouco interessante, tudo é pouco mais que vazio (fosse o vazio completo e seria outro romance) e uma sequência de frustrações. No início do romance, o primeiro amor e a primeira ilusão; o entusiasmo da moça ingênua, a infelicidade do casamento e o nada da mulher (em que pese o luto pela morte do pai):

> Não experimentando o desejo de rever a paisagem nem a curiosidade de saber qual era o cavaleiro cujo corcel galopava com tanta fúria, ela se acomodou novamente no canto da carruagem, e seu olhar se fixou na garupa dos cavalos, sem trair qualquer espécie de sentimento. Teve um ar tão estúpido quanto pode sê-lo o de um camponês bretão ouvindo o sermão do cura. (Balzac 1989: 545)

Em seguida, de par com o segundo amor e com a segunda frustração, novo hábito de entediada (e leitora). Júlia d'Aiglemont, a protagonista, diz à amiga que "toma ópio". "A história da duquesa de..., em Londres, deu-me a ideia. Tu sabes, Maturin aproveitou-a para um romance." (1989: 581-82) Depois, desfeitas as esperanças depositadas no amante inglês, predomina o horizonte monótono da paisagem e da alma:

> Assim, por vezes, quando caía o nevoeiro, ela abria a janela e ali ficava sem pensar em nada, ocupada em respirar maquinalmente o odor úmido e terroso espalhado no ar, de pé, imóvel, aparentemente idiota, porque o zumbido de sua dor tornava-a igualmente surda às harmonias da natureza e aos encantos do pensamento. (Balzac 1989: 592)

A dor é mesquinha (não falamos de nenhum Werther). A sociedade não é do prazer nem propriamente do sofrimento, mas da distração, observa o Sr. de Vandenesse, que contempla as "intrigas chás" e o apaziguamento crescente que desmancha o arrebatamento do modelo wertheriano. "Não amamos nossos semelhantes. Entre dois apaixonados, é

necessário diferenças a suprimir, distâncias a vencer. Esse encanto do amor desapareceu em 1789!" À semelhança de Auerbach, o personagem responsabiliza a situação política. "Nosso aborrecimento, nossos costumes insípidos são resultados do sistema político." (1989: 605) Júlia, "mulher ociosa", diz o narrador, "toma o vazio pelo nada" (1989: 607). A realidade, aqui, é bocejo dominical. Há, no entanto, uma compensação. Neste romance, a contrapartida do bocejo reside no exemplo da primogênita de Júlia, Helena. Trata-se, por certo, de elemento *kitsch* inserido algo caprichosamente na narrativa. No que respeita à verossimilhança da convenção realista oitocentista, a inclusão de uma personagem "criminosa" e viajante dos mares é protesto contra o aborrecimento. Helena, à diferença da mãe, apagada e aborrecida, privilegia o ideal romântico e aventureiro.

> – Tu não te aborreces? [...]
> – Sim [...] em terra, quando desembarcamos; e ainda assim nunca deixo meu marido.
> – Mas gostavas de festas, bailes, música?
> – A música é sua voz; minhas festas são as roupagens que invento para ele. Quando uma *toilette* lhe agrada, não é como se a terra inteira me admirasse? Eis novamente porque não jogo ao mar esses diamantes, esses colares, esses diademas de pedrarias, essas riquezas, essas flores, essas obras-primas da arte que ele me prodigaliza dizendo: "Helena, já que estás longe do mundo, quero que o mundo venha a ti". (Balzac 1989: 663-64)

Não examinamos o texto de Balzac em detalhes. Queremos, neste momento, apenas apontar para aspectos de uma modalidade de romance oitocentista típica: o romance de mulheres casadas, insatisfeitas e entediadas (modalidade que, guardadas as especificidades de cada caso, se compõe de verdadeiras obras-mestras do século XIX como *Madame Bovary*, *Anna Kariênina* e *Effi Briest*).[69] A questão será retomada a propósito dos *Sonâmbulos*.

∽

O "romance das belas aborrecidas" não foi exatamente um romance aborrecido em sua época (divertiu provavelmente muitos leitores e leitoras), nem é necessariamente motivo de aborrecimento hoje em dia. No entanto, romances cujas configurações narrativas, cujos assuntos permaneceram algo restritos a padrões literários oitocentistas, romances que têm o burguês por herói, as relações burguesas por tema, os conflitos da burguesia ascendente com a aristocracia decadente por eixo, os dilemas sentimentais das esposas de barões e marqueses por questões indispensáveis, mesmo que contenham realidades que estão na base de um único processo histórico que atinge nossos próprios dias, adquiriram, não raro, sentidos bastante aborrecidos. As razões são muitas e estão

69. Nietzsche, intolerante e talvez não muito versado em matéria de mulheres, falou, aproveitando-se da clássica expressão goethiana (*Ewig-Weibliche*), do "eterno-tedioso da mulher" (*das Ewig-Langweilige am Weibe*). Cf. *Além do bem e do mal* (2005: 125).

vinculadas a transformações diversas nas realidades políticas, sociais, científicas, antropológicas; vinculadas a transformações nas realidades artísticas, nas concepções do texto literário, nos hábitos de leitura, na consciência crítica de escritores e leitores. Nesta, por exemplo, ingenuidades e descuidos tornaram-se inadmissíveis. Em alguns meios – determinados meios intelectuais empenhados em discutir os estatutos artísticos e demarcar a distância entre o artista e o burguês comum –, as realidades do romance oitocentista típico, que não demonstram necessariamente ingenuidades ou descuidos, mas são legítimas em seus contextos, converteram-se em realidades de fachada. Tal romance, pouco a pouco, pareceu deslocado. Nesse sentido, há reações diversas, desde os programas naturalistas até às advertências de teóricos como Barthes. À época de Broch, quer dizer, em tempos especialmente conscientes da iniquidade social, em artistas especialmente incomodados com certas condições de vida desfavoráveis, nem o romance nem qualquer forma de arte deveriam compactuar com o *status quo*, mas comprometer-se com o desvelamento de ideologias históricas, comprometer-se com a implosão de construções ideológicas, em que pesem os riscos da construção de novas ideologias. Trata-se, afinal, de passagens complexas, de um desenvolvimento histórico que implica uma série de mudanças nos significados do texto literário. Aqui, à medida que são transpostos, em tempos vanguardistas, para a retaguarda do conflito estético, o romance oitocentista e a vida burguesa associada às formas narrativas do realismo histórico são parcialmente rejeitados e ganham feições aborrecidas.

Mas o romance oitocentista, não por acaso denominado frequentemente "tradicional" ou "clássico", em oposição às experiências ainda um tanto indecisas de muito romance até o século XIX e às experiências dos romances modernistas, apresenta, possivelmente, uma espécie de "acomodação", de nivelamento das formas poéticas narrativas. Assim, embora, por um lado, nas mãos dos melhores escritores, se conquistem depurações singulares do texto literário (Flaubert, por exemplo), por outro, num conjunto menos preciso da literatura do século XIX, tal aplainamento da prosa de ficção desgasta as usanças que reproduzem e vão identificadas à mesmice da vida burguesa. Repetidas sem peias, certas construções tendem a malbaratar o texto literário oitocentista. Pois, nele, aborrecimento não é apenas tema – nossa referência ao romance de Balzac privilegiou o aspecto temático –, mas está nos próprios procedimentos narrativos. Daí que, em gerações posteriores, existam críticas veementes aos hábitos linguísticos de romances chamados tradicionais. Nathalie Sarraute, por exemplo, desconfiava de usos os mais aparentemente inofensivos, associava-os à "arma quotidiana, insidiosa e deveras eficaz, de inúmeros pequenos crimes" (1963: 92). Alíneas, travessões, aspas e dois-pontos; os "monótonos" e "desajeitados" "disse Joana" e "respondeu Paulo", segundo a romancista francesa, "só têm como resultado cansar e aborrecer ainda mais o leitor" (1963: 94-95).

Na crise do romance das décadas de 1920 e 1930, há um cansaço que diz respeito a formas literárias sedimentadas ao longo do longo século XIX. Em 1924, damos com a polêmica muito séria de um André Breton incomodado com a "atitude realista" medíocre e preguiçosa que observa em jornais e na proliferação de romances. Destes, diz:

> O caráter circunstancial, inutilmente particular, de cada uma de suas anotações dá a impressão de que eles estão se divertindo às minhas custas. Não me dispensam de saber as menores hesitações das personagens: será louro? Como se chamará? Encontrá-lo-emos pela primeira vez no verão? Perguntas a que se responde como o acaso manda e de uma vez por todas. O único poder discricionário que me resta é o de fechar o livro, coisa que nunca deixo de fazer nas imediações da primeira página. (Breton 2001: 20)

Breton, na organização realista, lê o "hábito de alardear os momentos nulos da vida" e o cálculo e redução do "desconhecido" ao "conhecido", entorpecentes da inteligência. A rejeição não é isolada nem ataca uma única espécie local de romances ruins, mas parece falar em nome de uma comunidade maior de artistas e intelectuais e referir-se a elementos estruturais do gênero romanesco. A rejeição, além disso, é particularmente interessante por revelar que o aborrecimento está no centro da relação de Breton com o romance realista. Barthes, que, anos mais tarde, "fuçou", como poucos teóricos, os prazeres do texto, ao tratar da "narrativa clássica", observou igualmente "passagens aborrecidas". Constatou, então, na leitura de romances oitocentistas, um ritmo peculiar: o prazer da leitura dos clássicos estaria na alternância entre leitura e não leitura, entre a consideração atenta e a desconsideração de passagens do texto literário. Nos "grandes relatos", diz, há coisas "úteis" e "inúteis". "Úteis", segundo Barthes, são os elementos que encaminham para os "pontos picantes da anedota" e para o "conhecimento do segredo"; "inúteis", as "descrições", "explicações", "considerações", "conversações".[70] Falamos do "inútil".

O romance, gênero narrativo, à diferença da música e das artes visuais (que podem ser narrativas), à diferença da poesia (que pode ser narrativa), nunca abre mão por completo de elementos referenciais, nunca é arte completamente "abstrata" ou "concreta", apesar dos experimentos mais radicais do romance modernista. O romance, à semelhança de outras artes, articula temporalidades específicas. Mas, em face de tais complicações, qual a temporalidade-chave do romance? A poesia, *grosso modo*, é arte intensiva. O romance, por sua vez, vive de extensões (um ritmo que alterna as tensões e as disten-

70. "[...] a narrativa mais clássica (um romance de Zola, de Balzac, de Dickens, de Tolstói) traz em si mesma uma espécie de tmese enfraquecida: não lemos tudo com a mesma intensidade de leitura; um ritmo se estabelece, desenvolto, pouco respeitoso em relação à *integridade* do texto; a própria avidez do conhecimento nos leva a sobrevoar ou a passar por cima de certas passagens (pressentidas como 'aborrecidas') para encontrarmos o mais depressa possível os pontos picantes da anedota (que são sempre suas articulações – o que faz avançar a revelação do enigma ou do destino): saltamos impunemente (ninguém nos vê) as descrições, as explicações, as considerações, as conversações; tornamo-nos então semelhantes a um espectador de cabaré que subisse ao palco e apressasse o *strip-tease* da bailarina, tirando-lhe rapidamente as roupas, *mas dentro da ordem*, isto é: respeitando, de um lado, e precipitando, de outro, os episódios do rito (qual um padre que *engolisse* a sua missa). A tmese, fonte ou figura do prazer, põe aqui em confronto duas margens prosaicas; ela opõe o que é útil ao conhecimento do segredo e o que lhe é inútil; é uma fenda surgida de um simples princípio de funcionalidade; ela não se produz diretamente na estrutura das linguagens, mas apenas no momento de seu consumo; o autor não pode prevê-la: ele não pode querer escrever *o que não se lerá*. No entanto, é o próprio ritmo daquilo que se lê e do que não se lê que produz o prazer dos grandes relatos: ter-se-á alguma vez lido Proust, Balzac, *Guerra e paz*, palavra por palavra? (Felicidade de Proust: de uma leitura a outra, não saltamos nunca as mesmas passagens.) (Barthes 2008: 17)

sões). A separação é reducionista. Há gêneros e modalidades intermediárias; existem romances "intensivos" e "extensivos" a um só tempo (*Ulisses*, *A morte de Virgílio*, *Grande sertão: veredas* e tantos outros). No geral, porém, romances têm durações, temporalidades extensivas – demandam construções explicativas e descritivas, solicitam amarrações, concatenações, subordinações, criam progressões e expectativas, dão em explosões, fins e recomeços. E, nas organizações temporais do romance, deparamos, outra vez, com o aborrecimento. Pois aborrecimento – repetimos – não é apenas assunto nem consequência de leituras por assim dizer "impacientes", "ávidas de conhecimento" (Barthes), mas elemento constitutivo do romance, tem que ver com a temporalidade. Goethe, no *Wilhelm Meister*, dizia – por meio de personagens – que o romance, à diferença do drama, "deve ir lentamente e os sentimentos da personagem principal devem, seja de que maneira for, retardar o avanço do todo para o desenlace" (1998: 39). "Ir lentamente" (*langsam gehen*), "retardar" (*retardieren* é verbo frequente nas discussões em língua alemã sobre o romance à época de Goethe), ações que, no conjunto dos gêneros literários, competem principalmente ao romance. Daí que nele seja possível incluir tudo ou quase tudo. (O *Wilhelm Meister* é já exemplo de narrativa inclusiva.) Pois o acontecimento pode sempre esperar mais algumas páginas. A espera é convertida em acontecimento, a duração em significação. Bersani, referindo-se à prosa oitocentista, falava de um "atolar do sentido no tempo" (1982: 52). Ortega y Gasset, contemporâneo de Broch que, ao pensar no romance de seus dias, não ignorou a questão do *aburrimiento*, recuperava Goethe e falava em *tempo lento*, falava do romance enquanto *género moroso* (2005: 23).

Mas lentidão significa tédio, aborrecimento? De certo modo, sim. A palavra alemã para tédio e aborrecimento é *Langeweile*, isto é, está vinculada à noção de um "período longo", "estendido" de tempo (*Weile* aponta para uma duração, um pedaço de tempo). Em língua portuguesa, "tédio", no dicionário de Antônio Houaiss, por exemplo, entra como "sensação de enfado produzida por algo lento, prolixo ou temporalmente prolongado demais". Mas isso não encerra os sentidos da palavra. A noção, em língua alemã e outras línguas (*taedium*, *boredom*, *ennui*, *noia*), possui, além disso, longa tradição filosófica. Na modernidade, ocupou pensadores de Pascal a Heidegger. Não aprofundamos aqui na discussão filosófica nem nos sentidos existenciais desses termos, senão permanecemos nos temas vinculados à nossa pesquisa. As palavras "aborrecimento", "enfado", "fastio", "tédio", apesar dos étimos distintos, mantêm, no presente, muitas afinidades: apontam para o cansaço e para o agastamento, implicam aversão e repugnância, sugerem o vazio e a monotonia, significados negativos que, em nosso texto, contribuem para a compreensão de aspectos críticos das crises do romance no que respeita ao desgaste das formas literárias associadas ao romance oitocentista e à recusa da superfície apaziguada, mas nada inofensiva do mundo burguês. Contudo, não tomamos o aborrecimento apenas por algo negativo. A ideia, associada à lentidão como *Langeweile*, associada a um tipo específico de andamento narrativo, a nosso ver, contribui para o entendimento do próprio romance, *género moroso* e que recorre a encadeamentos temporais (mesmo que nada lineares), a sequências de frases e capítulos, cenas e comentários, pensamentos e falas, imagens e poesia;

gênero que, em seus melhores momentos – nunca sem qualquer dose de aborrecimento –, desafia, *pacientemente*, os espantos da realidade e não recua em face da dificuldade de reproduzir a "estonteante multiplicidade da vida num plano unidimensional" (Musil).

A seriedade pode ser aborrecida ou apenas aborrecida. E pode ser insuportável. O aborrecimento pode estar aquém da seriedade. Mas boa literatura não significa necessariamente entretenimento e o discurso do entretenimento sobrecarrega nossos dias de bobagens. Bons romances, embora possam ser divertidos ou vir a ser divertidos, são exigentes, não sempre divertidos. Agora, onde predominam hábitos e tecnologias que não descansam a ansiedade de pessoas acostumadas a estímulos sempre novos e passageiros, há coisas bem piores que aborrecimento e romances, bem piores que o tédio e o medo do tédio daquele que abre ou folheia ou lê um romance. Neste mundo, ler bons romances significa, no mais das vezes, enfrentar o aborrecimento, privilegiar a concentração, a atenção e o respeito numa sociedade que prefere a dispersão, a distração e a apatia; enfrentar o aborrecimento significa admiti-lo na produção de conhecimentos não apenas válidos, mas honestos. Quando Broch, décadas atrás, dizia que literatura é "impaciência do conhecimento", pensava mais no conhecimento, menos na impaciência.

Segundo capítulo

O romance e a ética da totalidade de Hermann Broch

A base romântico-idealista. Que significa reclamar – na presença da diversidade de visões de mundo, do despedaçamento dos valores, das crescentes parcialidades e da disparidade dos aspectos que dão forma às relações entre indivíduo e história – um dever de totalidade, tal como se lê na teoria do romance de Hermann Broch? Aqui, não deparamos com um problema limitado à discussão das possibilidades e das impossibilidades da obra de arte, nem nos ocupamos de quaisquer totalidades efetivas, materiais ou idealistas, mas pensamos, antes de tudo, em questão histórica – da história do pensamento estético e particularmente reiterada na história teórica do romance –, com o intuito de explorar suas dimensões e observar o lugar de Broch.

Dos primeiros românticos do século XVIII à redação da *Teoria do romance* de Lukács (1914), nesses mais de cem anos em que se afirmam as possibilidades do romance como gênero crítico e especulativo, nesse quase um século e meio em que se reconhece a paulatina constituição de muitas das bases da sociedade moderna, o debate em torno do romance não deixará de propor noções decisivas quanto à história do gênero, como a da associação da modalidade narrativa dos novos tempos com a tradição épica dos povos antigos. Trata-se, por certo, apenas de um aspecto da discussão teórica do romance. Mas de um aspecto central, pois repetido nos textos de alguns dos principais teóricos do gênero desde os românticos alemães até Broch. Falamos de uma tradição. O tratamento idealista alemão da épica grega, crivado de suposições da unidade e natureza orgânicas dos cantos homéricos, da conformidade da experiência individual com a experiência universal dos antigos – observada, também, na continuidade encantada, mágica entre homens e deuses, ideias e realidade –, contribui, *ex negativo*, para a legitimação e expansão das fronteiras do romance mediante um encadeamento hereditário surgido no século XVIII e especialmente hegeliano: o romance converte-se na "moderna epopeia burguesa" (2004: 137).[71] A associação, ao amarrar o gênero novo a um gênero clássico, quer sem

71. "Especialmente hegeliano" em virtude da centralidade e ampla divulgação do pensamento de Hegel. Pois o vínculo do romance com a epopeia surge primeiro no texto de Friedrich von Blanckenburg, *Versuch über den Roman*, 1774. "Ich sehe den Roman, den guten Roman, für das an, was, in den ersten Zeiten Griechenlands, die Epopee für die Griechen war; wenigstens glaub'ichs, daß der gute Roman für uns das werden könne." (1971: 144) A expressão "epopeia burguesa" também não é originalmente hegeliana. O primeiro a falar em "epopeia burguesa" é Johann Karl Wezel, em 1780, no prefácio do romance *Herrmann und Ulrike*. Para Wezel, autor de textos associados às obras de Voltaire, Swift, Sterne e Defoe, o romance adquire "perfeição", plenitude (*Vollkommenheit*) e legitima-se à medida que, por um lado, se aproxima da biografia, por outro, da comédia (*Lustspiel*), transformando-se na "epopeia burguesa". "Der Verfasser gegenwärtigen Werkes war beständig der Meinung, daß man diese Dichtungsart dadurch aus der Verachtung und zur Vollkommenheit bringen könne, wenn man sie auf der einen Seite der Biographie und auf der andern dem Lustspiel näherte: so würde die wahre *bürgerliche Epopee* entstehen, was eigentlich der Roman seyn soll." (Wezel 1999: 204) Depois, Schiller diria a Goethe, em julho de 1796, que *Os anos de aprendizagem* de *Wilhelm Meister* estaria, em muitas passagens, próximo da epopeia (Goethe; Schiller 2010: 89). Schlegel, em 1797, diria que o romance "pleno" *deve* ser

dúvida legitimar o romance, mas tal legitimação, frisamos, é negativa, porque o tratamento idealista da épica dos antigos afirma aquilo que o romance dos modernos não é, ao mesmo tempo que aponta para aquilo que ele pode ou deve ser. Assim, a suposta unidade do passado contém em si uma espécie de condenação que diz respeito ao presente e ao futuro do romance. Nesse contexto, o apadrinhamento épico e a idealidade do estágio algo paradisíaco da poesia antiga significam a "expulsão" do romance: a ciência e a filosofia, a reflexão e o entendimento típicos da poesia moderna, romântica ou "sentimental" (Schiller) endossam o distanciamento do romance perante a épica antiga e desdobram, no presente, a unidade do passado em ramificações da natureza e do homem que não raro incentivam ideias de reconciliação, implicam promessas como a de um "romance absoluto" (F. Schlegel), transportam a idealidade do passado para o futuro, assemelham, de certo modo, a idealidade do passado à do futuro, onde, em verdade, não há realidade histórica nenhuma, mas algum romance jamais escrito. No "mundo futuro", dizia Novalis, tudo deveria ser "como no mundo de outrora, *mas muito diferente*".[72]

Aliás, procederia falar em "expansão das fronteiras do romance", como fizemos, quando tais fronteiras são imprecisas desde o século XVIII, desde as conhecidas ascensão e afirmação do romance em contexto europeu? Aqui, podemos nos referir às transformações dos procedimentos narrativos e às invenções formais vinculadas à crise do "realismo histórico" das primeiras décadas do século XX, e referir aos próprios *Sonâmbulos* – podemos tomar a trilogia por expansão das formas poéticas conhecidas. No entanto, já em finais do século XVIII a discussão em torno do romance não parece considerar quaisquer fronteiras do gênero, ou, se as considera – como as que separam modernos e antigos –, não as concebe de todo intransponíveis. Pois, nos textos teóricos dos primeiros românticos, os limites do romance estão dilatados até as últimas e inatingíveis possibilidades do gênero. Há bons exemplos nos fragmentos filosóficos de Novalis e Friedrich Schlegel. Neles, muita coisa remete aos significados que percebemos atribuídos ao gênero nos textos de Broch,[73] a iniciar por aquelas ideias mencionadas no capítulo anterior, as ideias de uma "filosofia do romance" e de uma "história do romance" contidas no próprio romance.

No que respeita à "ilimitabilidade" do romance, Herder, na oitava compilação das *Cartas para a promoção da humanidade* (1796), elaborava uma sentença-chave:

---

também um *epos*, quer dizer, "poesia da natureza clássica e universal". "Der vollkommene *Roman* muß wohl auch ein Epos sein (d. h. classische und Naturp[oesie])." Para Schlegel, o romance "absoluto" *deve* ser como Homero. "[Der] absolute R[oman] muß wie Homer ein Inbegriff der ganzen Zeitbildung sein." (Schlegel *apud* Lämmert *et alii* 1971: 197) Schelling, por sua vez, caracterizaria o romance como mistura de epopeia e drama (2001: 300). Noutro contexto, a associação do romance com a obra épica é anterior: Henry Fielding, no prefácio a *Joseph Andrews*, propõe, em 1742, um "poema épico cômico em prosa". Cf. Sandra Guardini Vasconcelos, *A formação do romance inglês* (2007: 160, 308-15).

72. "In der *künftigen* Welt ist alles, wie in der *ehmaligen* Welt – und *doch alles ganz Anders*." (Novalis *apud* Lämmert *et alii* 1971: 204)

73. O primeiro a se deter na relação entre as ideias de Broch e dos primeiros românticos alemães foi Hartmut Steinecke. Cf. *Hermann Broch und der polyhistorische Roman* (1968: 171-84).

> Nenhum gênero poético é mais abrangente que o romance; de todos os gêneros, é ele que está em condições de tratamentos os mais diversos, pois contém ou pode conter não apenas a história ou a geografia, a filosofia e a teoria de quase todas as artes, mas também a poesia de todos os gêneros e modalidades – em prosa. [...] tudo que for possível e imaginável e até o impossível podem e devem ser trazidos para o romance tão logo sejam do interesse de nosso entendimento ou de nosso coração.[74]

No texto de Herder, romance é "poesia em prosa" e modalidade poética (*Dichtungsart*) que admite "os maiores disparates". Anacronicamente, ele sugere que, a seu modo, Homero teria escrito romances, e que as *Histórias* de Heródoto, a *Ciropedia* de Xenofonte, as viagens maravilhosas de Luciano e alguns dos diálogos platônicos teriam sido escritos à maneira de romances. De certo modo, trata-se de uma primeira revisão da primazia da epopeia sobre o romance, uma revisão da inferioridade comumente associada, em contexto normativo, ao gênero desconhecido da poética clássica, e uma convicção de que o romance possuiria qualidades dignas de não pouco apreço – atitudes que adquiriram outra densidade filosófica nos textos posteriores de Novalis e Friedrich Schlegel. Em resumo, as palavras de Herder não distinguem prosa de poesia (falam da poética da prosa), consideram o romance adequado à aproximação de discursos teóricos e ficcionais, apontam para uma configuração narrativa que permitiria a inclusão de uma pluralidade de conteúdos e formas e veem, sugestivamente, romances em obras que não são propriamente romances.

As palavras de Herder encerram muita verdade e não apenas anunciam, senão estão provavelmente pressupostas em diversas afirmações de pensadores do romance como Novalis e Friedrich Schlegel. Este vê nos *Anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe, a poesia da época,[75] diz que é "tudo poesia, pura, alta poesia";[76] diz que, resultasse o romance de um gênio, guardaria semelhanças com uma enciclopédia, seria um compêndio da "vida do espírito", e averigua igualmente aspectos romanescos em obras que não são propriamente romances, ou seja, romances fora dos romances.[77] No mais célebre

---

74. "Keine Gattung der Poesie ist von weiterem Umfange, als der Roman; unter allen ist er auch der *verschiedensten Bearbeitung* fähig: denn er enthält oder kann enthalten nicht etwa nur Geschichte und Geographie, Philosophie und die Theorie fast aller Künste, sondern auch die Poesie aller Gattungen und Arten – in Prose. Was irgend den menschlichen Verstand und das Herz interessieret, Leidenschaft und Charakter, Gestalt und Gegend, Kunst und Weisheit, was möglich und denkbar ist, ja das Unmögliche selbst kann und darf in einen Roman gebracht werden, sobald es unsern Verstand oder unsern Herz interessieret. Die größesten Disparaten läst diese Dichtungsart zu: denn sie ist Poesie in Prose." (Herder 1991: 548) Tradução nossa. Herder pensa nos romancistas ingleses.

75. "Aquele que caracterizasse devidamente o Meister de Goethe diria, na verdade, de que será época agora na poesia. No que concerne à crítica poética, não precisaria fazer mais nada." (Schlegel 1997: 39)

76. Cf. "Über Goethes Meister" (Schlegel 1978: 150).

77. "Muitos dos romances mais notáveis são um compêndio, uma enciclopédia de toda a vida espiritual de um indivíduo genial; obras que o sejam numa forma totalmente outra, como o *Natã*, ganham com isso um aspecto de romance. Todo homem que é culto e se cultiva também contém um romance em seu interior. Não é, porém, necessário que o exteriorize e escreva." (Schlegel 1997: 32)

dos fragmentos que dedicou ao gênero, Schlegel fala em "poesia universal progressiva", única apta a tornar-se, à semelhança da epopeia, "um espelho de todo o mundo circundante", uma "imagem da época" (*ein Bild des Zeitalters*).[78] Repete, no fragmento, algumas das ideias que vimos no trecho citado de Herder e o vínculo do romance com a tradição épica. E afirma, ao falar em "poesia progressiva", que não há qualquer romance acabado, mas apenas romances em andamento.[79] Não será por isso exagero dizer que, nesse momento, o romance adquire qualidades da própria vida. Novalis, principalmente, converte o romance em metáfora da vida e a vida em metáfora do romance: diz que a vida "não deve ser um romance que nos é dado", mas um romance que "desempenhamos",[80] diz que um romance "é uma vida em forma de romance",[81] e, em dado momento, não hesita, finalmente, em considerar o romance superior à épica dos antigos.[82]

Não nos aprofundamos nas ideias dos românticos alemães. Pois as poucas citações que apresentamos talvez bastem para perceber que à época os limites não estavam propriamente nas "teorias" do romance, mas tão somente nos próprios romances. Nos românticos, mesmo o *Wilhelm Meister*, a princípio admirado entusiasmadamente, foi considerado em seguida insatisfatório, como demonstram os termos rigorosos, às vezes debochadores do juízo de Novalis em 1800.[83] De resto, suas teorias não são teorias do romance *stricto sensu*. Isto é, suas ideias acerca do romance não decorrem de estudo siste-

---

78. "[...] Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade. [...] Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício. Pode se perder de tal maneira naquilo que expõe, que se poderia crer que caracterizar indivíduos de toda espécie é um e tudo para ela; [...] Somente ela pode se tornar, como a epopeia, um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época. [...] O gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada. [...] O gênero poético romântico é o único que é mais do que gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica." (Schlegel 1997: 64-65) Tradução de Márcio Suzuki (também nas notas anteriores).

79. A afirmação de Schlegel aponta para a teoria do romance de Bakhtin, que fala do romance enquanto gênero "por se constituir", à diferença da épica. "O romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo da familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida. Desde o início o romance foi construído não na imagem distante do passado absoluto, mas na zona do contato direto com esta atualidade inacabada." (Bakhtin 2002: 427)

80. "Das Leben soll kein uns gegebener, sondern ein von uns gemachter Roman sein." Cf. Herbert Uerlings (org.), *Theorie der Romantik* (2000: 52).

81. "Ein Roman ist ein Leben, als Buch." (Novalis *apud* Lämmert *et alii* 1971: 203)

82. "O poema dos selvagens é uma narração sem começo, meio e fim – o contentamento, que eles sentem com isso[,] é meramente patológico – simples ocupação, vivificação meramente dinâmica da faculdade de representação. O poema épico é o poema primitivo nobilitado. No essencial, o mesmo que ele. O romance já se ergue muito acima – Aquele perdura – este está em crescimento – naquele a progressão é aritmética, no romance geométrica." Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. (Novalis 2001: 122)

83. "Avanturiers, Comoedianten, Maitressen, Krämer und Philister sind die Bestandtheile des Romans. Wer ihn recht zu Herzen nimmt, ließt keinen Roman mehr." (Novalis *apud* Steinecke; Wahrenburg 1999: 253) Cf. também o estudo de Wilma Patrícia Maas, *O cânone mínimo* (2000).

mático, nem privilegiam exatamente quaisquer regras de funcionamento do gênero capazes de fornecer instrumental de análise literária, mas conferem, como talvez em nenhum outro momento da discussão estética, superioridade e exclusividade artísticas ao romance. Broch, mais de um século depois, mantém a apreciação generosa dos românticos no que concerne às possibilidades mais amplas do romance.[84] Por um lado, tem um pé na retórica especulativa de finais do século XVIII e não desenvolve uma teoria do romance segundo modelos formais de análise poético-linguística, que, aliás, não pertencem a seu contexto.[85] Por outro lado, de olho em sua época, percebe dinâmicas e significados complexos do fenômeno literário e apresenta argumentos que não desmerecem a seriedade de uma "autêntica teoria da literatura".[86] Aqui, a relativa proximidade do pensamento de Broch sobre o romance com as ideias dos primeiros românticos alemães não apenas confirma o pendor idealista de seus escritos, mas, acima de tudo, fornece uma base e uma perspectiva históricas às suas considerações teórico-literárias que repõem a inclinação do romance para a totalidade e querem fundir poesia e filosofia em texto único.[87]

Romance e totalidade. Os textos de Broch e aqueles dos primeiros românticos, não obstante a proximidade de algumas de suas ideias, estão separados por intervalo histórico considerável. Além disso, trata-se de intervalo que não manteve exatamente intactas as noções idealistas que os aproximam, senão de período que, em muitos aspectos, fragilizou noções como a de "totalidade", pois, avançando as pesquisas das ciências naturais e sociais, por exemplo, não apenas privilegiou fenômenos singulares como destronou muito da mística e da divindade que viabilizaram as realidades absolutas de românticos e idealistas. O século XIX – o "intervalo" nada modesto que separa Broch dos românticos –, no entanto, não está limitado à face epistemológica consagrada à atomização do mundo e à segmentação do conhecimento em ciências específicas, mas apresenta também outros tantos testemunhos da permanência e da manutenção de uma "consciência da totalidade" cujos argumentos analógicos, espelhamentos, conciliações e compensações procuraram remediar, na esteira da filosofia da natureza e da arte idealistas, o despedaçamento do mundo.[88] As discrepâncias são comuns e também necessárias. A história do pensamento é feita delas, e o pensamento de Broch é um capítulo instigante dessa história de contrariedades. Suas ideias vão inseridas em contexto histórico agitado por forças

84. Não sabemos se Hermann Broch de fato leu os textos de F. Schlegel ou Novalis. À época de Broch, há edições de textos de Schlegel de 1882 (Viena, edição de Jacob Minor), 1928 e 1935 (edição de Josef Körner). Cf. Helmut Schanze, "Friedrich Schlegels Theorie des Romans" (1968: 106-07).

85. Cf. Friedrich Vollhardt, "Hermann Brochs Literaturtheorie" (1986: 273).

86. Cf. Endre Kiss, *Philosophie und Literatur des negativen Universalismus* (2001: 147-55).

87. A ideia é schlegeliana. "Toda a história da poesia moderna é um comentário contínuo ao breve texto da filosofia: toda arte deve se tornar ciência e toda ciência, arte; poesia e filosofia devem ser unificadas." (Schlegel 1997: 38)

88. Cf. Walter Gebhard, *Der Zusammenhang der Dinge* (1984). O estudo abrangente e consistente de Gebhard considera pensadores como Gustav Theodor Fechner, Hermann Lotze, Eduard von Hartmann, Ernst Haeckel e Wilhelm Bölsche, partindo de Schelling e Schopenhauer.

intelectuais diversas e são elas próprias agregadoras de tendências intelectuais diversas. De um lado, o pensamento de Broch é tributário da filosofia analítica de seus contemporâneos e do neokantismo, presente no raciocínio lógico e carregado de razões duras e profanas por detrás de sua teoria dos valores e da literatura. De outro, usa de vocabulário idealista que favorece a metafísica e a religiosidade do fenômeno estético e atenta para a expressão das formas objetivas e subjetivas e dos elementos racionais e irracionais que, juntos, devem configurar uma totalidade equivalente ao espírito da época. Aqui, nem o rigor das ferramentas lógicas significa avanços metodológicos, nem o idealismo e a religiosidade são atavismos teóricos. A situação é menos simplista. Os termos de uma e outra área andam misturados. Ademais, se as histórias do pensamento estético e da teoria do romance em particular não estagnam, nem por isso descartam os caminhos já percorridos. Na Alemanha, a teoria do romance realista, empenhada em certa defesa do vínculo da literatura com a realidade histórica desconhecida dos primeiros românticos, ainda que os relativize, mantém – decerto via Hegel – pressupostos de origem idealista. Pois, na história teórica do romance, continuidades são tão comuns quanto descontinuidades. Friedrich Theodor Vischer, por exemplo, diz que a "exigência de totalidade", qualidade épica *par excellence*, "persiste no romance", mesmo que resumida na cultura dos costumes burgueses;[89] e Otto Ludwig tampouco ignora qualquer totalidade quando fala de "todo um mundo" e de um mundo romanesco tão múltiplo "quanto o fragmento de mundo que conhecemos".[90] Quer dizer, a condição épica e a inclinação para a totalidade do romance, comuns desde o século XVIII e especialmente inflamadas nos textos dos primeiros românticos, ainda que transformadas, sobrevivem no século XIX e são impulsionadas via Hegel e seus leitores para o século XX.

Já falamos dos textos de Carl Einstein e de Alfred Döblin de 1911 e 1913.[91] Mesmo que sejam entendimentos diversos da épica, do romance e da natureza épica do romance, demonstram, no geral, ideias à época não apenas admitidas, mas também costumeiras. Nesse contexto, o estudo histórico-filosófico de Lukács – a já mencionada *Teoria do romance* redigida entre 1914 e 1915 – lograria não apenas redimensionar a perspectiva hegeliana da "epopeia burguesa", mas difundir, como nunca, o vínculo entre romance e totalidade.[92] No texto de Lukács, como em Hegel, a totalidade do romance não equivale à da épica antiga. São decerto mundos diferentes os de Homero e Cervantes. Segundo Lukács, "o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida",

89. "Die epische Forderung der Totalität bleibt stehen, doch nur in Beziehung auf die Kulturzustände, der Roman trägt in weit engerem Sinne den Charakter des Sittenbildlichen, als das Epos [...]". (Vischer *apud* Plumpe 1997: 243)

90. "[...] nicht ein Stück Welt, sondern eine ganze, geschlossene, die alle ihre Bedingungen, alle ihren Folgen in sich selbst hat. So ist es mit ihren Gestalten, deren jede in sich so notwendig zusammenhängt, als die in der wirklichen, aber so durchsichtig, daß sie als Totalitäten vor uns stehen; [...] Es ist eine ganze Welt; in Geschlossenheit so mannigfaltig, wie das Stück wirklicher Welt, das wir kennen." (Ludwig *apud* Plumpe 1997: 148-49)

91. Cf. a seção do capítulo anterior intitulada "Crise *em romance*".

92. "O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade." (Lukács 2000: 55)

integrando os "abismos e fissuras" da condição histórica (2000: 60); a completude do romance é imperfeita e manifestada na resignação do personagem; a configuração biográfica, "a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo" (2000: 82) compõe a tentativa de uma totalidade nunca realizada plenamente; os exemplos "idealista" (*Dom Quixote*), "desilusionista" (*A educação sentimental*) e "reconciliador" (*Wilhelm Meister*), organizadores do conflito entre personagem e mundo, não restituem a experiência da harmonia "espontânea" do passado; e apenas no "mundo novo" da obra de Dostoiévski existiriam traços de uma correspondência com Homero ou Dante (2000: 160). Lukács – um pouco como Broch no *Ulisses* de Joyce ou em Kafka – vislumbra na obra de Dostoiévski os sinais de uma nova unidade, um estágio que anuncia a poesia do futuro. Além disso, como Broch, mantém ideias românticas e idealistas por perto (e demonstra influências kierkegaardianas),[93] e a planejada continuação da *Teoria do romance*, um estudo dedicado a Dostoiévski, cumpriria com a vontade de estabelecer, como o autor dos *Sonâmbulos*, uma ética e uma metafísica da obra de arte.[94] Mas as semelhanças são um tanto genéricas.

Na *Teoria do romance* de Lukács, diz Paul de Man, a totalidade "anseia por uma continuidade que se pode comparar à unidade de uma entidade orgânica", contudo, "a realidade alienada interfere nesta continuidade e interrompe-a", ou seja, mais do que "uma estabilidade homogênea e orgânica", o romance demonstra "uma descontinuidade heterogênea e contingente" (1999: 85). Segundo Paul de Man, a resistência do romance à totalidade enquanto unidade orgânica, em Lukács, entrevê uma boa solução quando associada à presença da ironia, uma vez que a ironia concebe uma "distância que separa uma experiência real da compreensão dessa mesma experiência" (1999: 85-86). Porém, no que respeita à questão temporal, diz que o teórico húngaro não teria admitido descontinuidades, mas insistido em perceber o tempo como "princípio positivo", por exemplo, na *Educação sentimental*, onde o "fluxo unidirecional da mera *durée*" – pensa na duração bergsoniana – deveria, em primeiro lugar, ser compreendido como "uma justaposição complexa de movimentos reversíveis que revelam a natureza descontínua e polirrítmica da temporalidade" (1999: 87).[95] De Man, ao recusar a perspectiva lukácsiana – sem se

93. A perspectiva histórica de Lukács recorre ao pensamento de Fichte (Lukács fala da época presente como "época da perfeita pecaminosidade"), onde supõe Kierkegaard. Nicolas Tertulian diz que não apenas Hegel, mas a "[...] receptividade em relação a Kierkegaard constitui igualmente um traço significativo de sua configuração espiritual durante o período em que escreveu as páginas consagradas às grandes formas do gênero épico. [...] O próprio Lukács assinala, em seu prefácio, de 1962, à *Teoria do romance*, que a definição do presente, por uma fórmula de Fichte, como a 'era da perfeita culpabilidade' não significava nenhum retorno de Hegel a Fichte mas, antes, uma kierkegaardização da 'dialética histórica hegeliana'." (2008: 105, 111) Broch, por sua vez, em carta a Egon Vietta, menciona a importância da leitura de Kierkegaard para a constituição de sua teoria dos valores. (KW13/1 250)

94. "Eu me dedico, enfim, a meu novo livro, sobre Dostoiévski (a *Estética* fica de repouso por um momento). Mas nele só haverá Dostoiévski: encontrar-se-ão aí aspectos integrais de minha ética metafísica, de minha filosofia da história etc. [...]." (Lukács *apud* Tertulian 2008: 106)

95. "Quando Proust, numa polêmica com Thibaudet, discutia o estilo de Flaubert em termos de temporalidade, aquilo que acentuava não era a homogeneidade mas precisamente o oposto: o modo como o uso dos tempos verbais por Flaubert lhe permitira a criação de descontinuidades, em que períodos de tempo morto e negativo

aprofundar exatamente no entendimento do tempo constante da *Teoria do romance* –, acusa aspecto crítico fundamental – verificado em mais contemporâneos de Broch – para a compreensão do vínculo entre totalidade e romance, a saber: as possibilidades de apreensão temporal e a configuração de temporalidades do texto romanesco. A "solução" de Broch, de que falaremos adiante, reside numa determinada ideia de simultaneidade. Antes, falaremos de Bakhtin, pois acrescente mais dados à discussão.

Em 1936, Bakhtin trabalha num estudo sobre Goethe e o realismo em que propõe o *Wilhelm Meister* como "romance de formação realista", a modalidade "mais acabada" do romance de formação, conceito que, para Bakhtin, não possui apenas variedade formal e conteudística (romances de viagens, de provação da personagem, biográficos, de educação ou formação completariam a tipologia de Bakhtin), mas transcende épocas e povos (romance grego clássico, medieval, picaresco espanhol etc.). "Realismo", aqui, significa a concomitância da formação do homem com a formação histórica. Daí que a investigação do teórico russo recorra às relações de Goethe com o tempo (via espaço). O objetivo da pesquisa de Bakhtin é verificar a assimilação do tempo histórico no romance "em todos os seus momentos essenciais" (2003: 223), pressupondo, como os românticos alemães, que a "grande forma épica (a grande epopeia), inclusive o romance, deve apresentar um quadro integral do mundo e da vida, deve refletir o mundo *todo* e a vida *toda*".[96]

Bakhtin propõe uma espécie de fenomenologia da visão de Goethe: a contemplação da realidade por meio dos olhos goethianos permitiria reconhecer de maneira privilegiada o tempo (a mobilidade, o desenvolvimento, a formação) no espaço (reconhecer a idade de uma árvore, a temporalidade dos costumes de um povo e dos avanços de uma civilização, por exemplo) como a parte no todo. A perspectiva não é essencialista. Goethe, diz Bakhtin, não separa fenômeno e essência, mas percebe, no próprio fenômeno, a imanência da essência (2003: 442-43). As construções imagéticas de Goethe seriam exemplos aguçados da combinação de aspectos naturais e sociais e permitiriam ver – falamos do "cronótopo" – "o tempo histórico condensado no espaço" (2003: 253). Assim, tais imagens mostrariam uma apreensão realista da totalidade, que, traduzida em termos temporais, conjugaria passado e futuro e compreenderia, no presente, a convivência de vestígios do passado e sinais do futuro. Nesse sentido, o teórico russo parece conquistar mais complexidade para a questão da totalidade do mundo do romance: a totalidade está na apreensão de uma "plenitude temporal", um conjunto que integra uma "diversidade de tempos", durações, sejam da natureza, sejam da cultura (2003: 229). No presente, diz Bakhtin, passado e futuro são entidades "necessárias" (2003: 238). A obra de arte antecipa, então, a realidade do futuro (2003: 235).[97] Aqui, não se podem ignorar seme-

---

alternavam com momentos de pura originação, a criação de complexidades nas estruturas da memória comparáveis às que conseguira Gérard de Nerval em *Sylvie*." (De Man 1999: 87)

96. Os grifos não são nossos, mas vêm a propósito. (Bakhtin 2003: 246)

97. "Resumamos nossa análise prévia da visão do tempo em Goethe, cujos traços essenciais são: a fusão dos tempos (do passado com o presente), a plenitude e a precisão da visibilidade do tempo no espaço, a inseparabilidade entre o tempo do acontecimento e o lugar concreto de sua realização (*Lokalität und Geschichte*),

lhanças com a visão de Broch. Aliás, a representação da totalidade da obra de Goethe, segundo Bakhtin, deriva de uma atitude epistemológica desenvolvida, principalmente, durante o "século iluminista", século da formação do próprio Goethe, um período que, de certo modo, procurou substituir os símbolos e substitutos sobrenaturais que costumavam preencher de mitos as lacunas do conhecimento da totalidade por conhecimentos mais objetivos das relações que constituem os muitos aspectos da realidade histórica. Por conseguinte, atribui à inclinação científica de Goethe a responsabilidade pelo alto grau de "penetração realista" que confere a seu romance – "totalidade do mundo e da vida" concentrada no "corte de uma época" (2003: 248) – esse caráter "premonitório".

Broch, ao falar de totalidade, não apenas sublinha a amplitude da pesquisa epistemológica de Goethe, mas pensa, igualmente, numa "realidade antecipadora", numa figuração do futuro: sobre Goethe, afirma que "antevia um século adiante" (KW9/1 87). De resto, no pensamento de Bakhtin, o assunto adquire mais dimensões quando associado às suas contribuições para o estudo do romance enquanto narrativa dialógica e aberta. Na revisão de seu estudo sobre Dostoiévski, fala da "natureza infinita dos contratos com tudo e com todos no mundo" (2010: 318); diz que o "todo final em Dostoiévski é dialógico" e que a "unidade do mundo de Einstein é mais complexa e profunda que a do mundo de Newton" (2010: 335). Ou seja, os progressos da teoria bakhtiniana, caso ainda permitam falar em totalidade, atualizam a questão ao entender o texto romanesco como configuração de um mundo inconcluso, em que a diversidade de consciências, verificada, por exemplo, na relação entre autor e personagens, rege um coro polifônico, desenha uma estrutura complexa e anima as tantas contradições da realidade histórica.[98] Bakhtin, tanto como Broch e Lukács, sabe que a totalidade romanesca não depende da listagem integral dos fenômenos do mundo, que a totalidade é uma questão que concerne à amplitude da *representação* poética e está igualmente avisado da dificuldade de uma apreensão totalizadora em tempos especialmente babélicos. No entanto, ao que tudo indica, os três autores, apesar de suas diferenças teóricas, ao perseguirem as possibilidades integradoras do romance e insistirem na ideia de totalidade, assinalam uma espécie de compromisso com o significado abrangente e coletivo da obra de arte que logra ser uma representação privilegiada do momento histórico. Pois totalidade, aqui, é representação,

---

a relação *essencial* visível entre os tempos (o presente e o passado), o caráter criador-ativo do tempo (do passado no presente e do próprio presente), a necessidade que penetra o tempo localizado, vincula-o ao espaço e vincula os tempos entre si; por último, com base na necessidade que penetra o local, a inclusão do futuro que conclui a plenitude do tempo nas imagens de Goethe." (Bakhtin 2003: 244-45)

98. Há pesquisadores que diferenciam a questão da totalidade segundo fases do pensamento de Bakhtin. "Nos primeiros escritos, a 'totalidade' foi descrita como um indivíduo responsável sinalizando (e fundindo-se com) um ato; o tipo errado de totalidade era constituído pelas várias formas de sistema oferecidas na tradição do teorismo. No segundo período, a totalidade era o produto da relação e requeria um mínimo de duas consciências na comunicação recíproca. A partir dessa ideia, Bakhtin desenvolveu o seu conceito da unidade aberta de um diálogo, da mesma sorte que descrevera anteriormente o seu conceito de unidade aberta do evento. Em ambos os períodos, em vez de serem descritas como estáticas, as totalidades apropriadas eram entendidas como abertas-acabadas, produtivas, cheias de potencial e 'potenciais-de-eventos'." (Emerson; Morson 2008: 242)

tem que ver com as feições alusivas e simbólicas do romance (não se resume à exposição de um mundo autônomo e acabado em si mesmo) e com a complexidade e sobre-eminência dos recursos poéticos; totalidade, aqui, deve ser compreendida qualitativamente (não se resume a um inventário de formas e conteúdos).

Em suma, falar de totalidade e romance implica enfrentar a questão dos meios literários de apreensão do real e, mais ainda, a construção de uma realidade que leve em conta a superposição de temporalidades e a complexidade da vida. As teorias do romance de Lukács, Bakhtin e Broch, a nosso ver, sem recusar quaisquer idealismos, oferecem critérios de análise em forma de contradições fecundas: as complexidades da vida e do romance demonstram alguma equivalência; não são idênticas, mas impõem alguma semelhança formal; já que a complexidade da vida não é evidente nem de todo apreensível, o romance constrói, mediante procedimentos composicionais variados, uma redução esquemática, exemplar – às vezes percebida como totalidade – da diversidade histórica; daí que a totalidade se confunda com uma noção temporal e admita mais de uma temporalidade. Nesse sentido, o romance leva a efeito uma dinâmica formal aparentada com a dinâmica histórica. Isto posto, insistimos que a correspondência não significa mero espelhamento do histórico no ficcional, nem destitui a relativa autonomia do objeto estético, mas evidencia, principalmente, o próprio deslocamento constitutivo da forma romanesca. À época dos *Sonâmbulos*, muito romance alimenta uma relação particularmente conflituosa entre totalidade e "descentramento", um conflito, por assim dizer, do "romance como crise".[99] Trata-se de caracterizar uma espécie romanesca complicada.

Broch, sobre Musil, diria que a obra do "grande poeta épico" – a obra do romancista – "é e sempre será a *comédie humaine* em sua totalidade" (KW9/1 96). No entanto, sabe do lugar diferenciado dos romances de Musil e Joyce, por exemplo, na história do gênero. No estudo sobre Hofmannsthal, diz que, após 1900, não há mais vestígios de "narradores naturais" à maneira dos russos ou de Balzac:

> [...] o romance, uma forma, em sua disposição de base, naturalista – considere-se a narrativa popular –, teve sua grande oportunidade por meio do encontro com o naturalismo do século XIX, quer dizer, pôde então se converter numa forma artística completamente consciente, converter-se numa forma artística flaubertiana de todo consciente, mas pareceu assim esgotar suas possibilidades e, a fim de preservar sua dignidade artística, seu direito de existência artística, foi necessário que a obstinação de Flaubert fosse levada adiante, fosse obcecadamente sobrepujada. Aquilo que em Flaubert ainda significava uma exceção surpreendente e também um pouco risível tornou-se regra: a produção de um romance transformou-se de certo modo num perfeccionismo da totalidade cultivado ao longo de anos de espasmos neuróticos, quer

99. Cf. Christian Schärf, *Der Roman im 20. Jahrhundert*. "Nur aufgrund und mittels dieser Dezentrierung glaubt man, dem Anspruch auf Totalität gerecht werden zu können. Totalität und Dezentrierung sind demnach die komplementären Komponenten des Romans als Krise und mithin die paradigmatischen Begriffsfelder für die Erforschung des Romans im 20. Jahrhundert bis zu seiner postmodernen Hypostasierung." (2001: 19)

> dizer, uma crença, empenho quase místico numa forma de expressão linguística que, por meio da precisão e economia de seus meios de representação, por meio da mais precisa escolha das palavras, por meio da arquitetura formal e conteudística mais precisa, por meio de um simbolismo preciso dos aspectos psicológicos e mesmo musicais, aspira atingir o quadro total da vida [*Totalbild des Lebens*] prescrito ao romance. Em resumo, Flaubert deu vida ao "romance intensivo" [...] e Joyce levou o princípio intensivo ao cúmulo.[100]

Neste capítulo, importa-nos, principalmente, em conformidade com os termos de Broch, a modalidade "intensiva" de romance, derivada de Flaubert, em oposição à "extensiva", derivada de Balzac. Pois a categoria intensiva não qualifica apenas o romance de Joyce. O romance de Broch – e não apenas *Os sonâmbulos* – é um romance intensivo. Nas próximas seções, trataremos de seu pensamento acerca do romance e veremos que a totalidade desse romance intensivo possui também uma temporalidade complexa. Antes, traremos algumas últimas questões contextuais. Em 1936, Broch publica um ensaio sobre Joyce. Nele, deparamos com as principais ideias de Broch sobre o romance e com muitos dos próprios fundamentos dos *Sonâmbulos*. Nesse texto, não se fala apenas do *Ulisses* e de seu autor, mas dos problemas da totalidade da representação e da representação da totalidade, que dão lugar a uma reflexão profícua sobre o romance.

James Joyce und die Gegenwart. *Os sonâmbulos* e a publicação das primeiras edições da obra de James Joyce em língua alemã pertencem a um mesmo contexto. Na Alemanha, o *Ulisses* veio a lume por intermédio de uma editora que, na década de 1920, procurava promover uma espécie de unificação cultural da Europa e por essa razão levava o nome do rio que atravessa parte do continente (Rhein Verlag). Contudo, editar nomes como Italo Svevo e Blaise Cendrars, e três dos livros de Joyce – *Retrato do artista quando jovem* (em 1926), *Ulisses* (em 1927) e *Dublinenses* (em 1928) –, não ajudou no sucesso comercial da casa. Em 1929, a editora é vendida e com ela os direitos alemães de Joyce. Seu novo proprietário é Daniel Brody. O primeiro empreendimento de Brody foi publicar, em 1930, uma edição para assinantes, em dois volumes, do *Ulisses* na tradução de Georg Goyert. Nesse ano, os direitos dos *Sonâmbulos* serão igualmente adquiridos pela editora de Brody, que publicará, até 1932, os três volumes da obra constante e programaticamente associada ao romance de Joyce.

---

100. "[...] der Roman, in seiner Grundanlage – man denke an die Volkserzählung – ein naturalistisches Gebilde, hat durch das Zusammentreffen mit dem Naturalismus des 19. Jahrhunderts seine große Stunde gehabt, d. h. er konnte da zur vollbewußten Kunstform, zur überaus bewußten Flaubertschen Kunstform werden, schien aber damit seine Möglichkeiten erschöpft zu haben, und um seine Kunstwürde, seine künstlerische Existenzberechtigung zu wahren, mußte Flauberts Kunstverbissenheit fortgesetzt, ja geradezu manisch übersteigert werden. Was bei Flaubert noch wie ein bestaunenswerter, freilich auch ein wenig lächerlicher Ausnahmsfall wirkte, das wurde jetzt zur Regel; die Herstellung eines Romans wurde zu einem viele Jahre währenden neurotischen Krampf, gewissermaßen zu einem Perfektionismus der Totalität, d. h. einem beinahe glaubenshaft mystischen Bemühen um ein sprachliches Ausdrucksgebilde, das durch die präziseste Wortwahl, durch präziseste Architektonik in Inhalt und Form, durch eine präzise Symbolik im Psychologischen und sogar im Klanglichen das dem Roman vorgeschriebene Totalbild des Lebens zu erreichen trachtet. Kurzum, Flaubert hat den 'Intensiv-Roman' [...] ins Leben gerufen, und Joyce hat das Intensiv-Prinzip zur Spitze getrieben." (KW9/1 245-46)

Em 1932, Joyce completaria cinquenta anos. Daniel Brody planejava, então, publicar uma edição comemorativa, acrescida de uma introdução e um volume com ensaios de Broch, Döblin e outros sobre o escritor irlandês. Broch, à época declaradamente entusiasmado com o *Ulisses*, propõe elaborar a introdução a Joyce, considerando a oportunidade de consagrar-se ao estudo das "possibilidades de expressão filosóficas e literárias da modernidade" (*apud* Lützeler 1988: 137). Mais tarde, em carta à tradutora inglesa dos *Sonâmbulos*, Willa Muir, diz preparar um livro sobre Joyce, "uma razoavelmente ampla teoria do romance e uma filosofia das formas de expressão" (KW13/1 140). O projeto da edição comemorativa de Brody, contudo, permaneceu um projeto, e a "teoria do romance" e a "filosofia das formas de expressão" de Broch, igualmente projetos, permaneceram reduzidas a ensaios e observações dispersas. Broch teria reunido material considerável sobre o tema. Chegou, inclusive, a planejar uma visita a Joyce em Paris, o que tampouco veio a ocorrer.[101] Assim, apenas quando Brody solicita, às vésperas do aniversário de Joyce (em meados de janeiro de 1932), uma conferência sobre o tema, Broch irá redigir a primeira versão de "James Joyce e o presente", cuja leitura se deu em 22 de abril de 1932, em Viena. O texto lido na ocasião é a primeira versão do ensaio publicado depois, em 1936. Neste, pequenas mudanças apontam para o fato de que o próprio Broch se tornava um quinquagenário (e recebia, por seu turno, a homenagem do discurso de Elias Canetti).[102] De resto, segundo Lützeler, não há diferença substancial entre o texto da conferência de 1932 e o ensaio publicado em 1936 (1988: 139).

O tema central do ensaio consiste na possibilidade e no dever de configuração de uma totalidade no interior da obra de arte, que, para Broch, significa um comprometimento ético e com o conhecimento. Os exemplos vêm de Joyce e Goethe, mas apresentam também fundamentos dos próprios *Sonâmbulos*. No período em que redige *Os sonâmbulos*, Joyce é o principal modelo literário de Broch. À época, refere-se com frequência a Joyce em suas cartas, revelando, aqui e ali, seus interesses. Fala, por exemplo, do mergulho de Joyce em domínios irracionais (KW13/1 83) e da "polifonia arquitetônica" (*architektonische Vielstimmigkeit*) do *Ulisses* (KW13/1 104). Ademais, nesse momento, segundo Broch, não há livro que se compare à verdadeira mestria do *Ulisses*. Quando, por exemplo, comenta haver lido o romance mais recente de John Dos Passos, *The 42nd Parallel*, diz lhe parecer "virtuoso", mas "nenhum Joyce" (KW13/1 102); ou, numa carta do período final da composição da segunda parte dos *Sonâmbulos*, o livro de Esch, admite a relevância da própria obra, "embora não seja um *Ulisses*" (KW13/1 131). Mas, se a admiração, às vezes, parece beirar a reverência, permite também opiniões mais severas. Em 1934, quando esboçava ideias de um "romance mítico" e já trabalhava no romance *Die Verzauberung*, Broch censura o procedimento poético de Joyce (e de

101. Os dois escritores nunca se encontraram pessoalmente. Em 1933, porém, Daniel Brody teria enviado a Joyce a conferência de Broch sobre o *Ulisses*. Segundo o editor, Joyce respondeu da seguinte maneira: "Eu li o ensaio do Sr. Broch *and I liked it*". Também não faltaram esforços da parte de Joyce, em 1938, para a obtenção de um visto que auxiliasse o exílio de Broch. Cf. Lützeler, *Hermann Broch* (1988: 229).

102. Cf. Elias Canetti, "Hermann Broch" (1990: 13-26).

Thomas Mann, outro escritor admirado por Broch), critica, então, o radicalismo "platônico e subjetivo" de Joyce, que se desdobraria em literatura "associal" e "sucumbiria à loucura" (KW13/1 299) – o *Finnegans Wake*, diz Broch, daria o melhor testemunho do radicalismo e do esoterismo problemáticos do texto joyciano.

Aspectos da recepção de Joyce na Alemanha. A obra de James Joyce conta com comentadores de língua alemã desde muito cedo (o primeiro documento data de 1919 e trata da peça *Exiles*). Pouco depois da primeira edição do *Ulisses*, o romance já consta do estudo de Walter Schirmer (*Der englische Roman der neuesten Zeit*, 1923), e logo surgem, por exemplo, textos como os de Bernhard Fehr e Ernst Robert Curtius (ambos em 1925). Após a tradução de Goyert para a língua alemã do romance de Bloom, em 1927, multiplicam-se as vozes que, fazia alguns anos, murmuravam sua presença. Até 1932, ano da conferência de Broch, a discussão crítica da obra de Joyce na Alemanha será bastante intensa. Nesse momento e durante toda a década de 1930, embora diminuísse, pouco a pouco, a quantidade dos comentários, a discussão, em geral, ocupa-se dos procedimentos poéticos e da argumentação literária de Joyce. Mas, diante de matéria tão extensa, consideraremos apenas alguns poucos autores e problemas que nos parecem mais significativos e vinculados a temas do ensaio de Broch.[103]

Lukács, em 1936, ano da publicação do ensaio de Broch sobre Joyce, recusa a literatura de Joyce. Nesta, percebe uma forma "decadente" do realismo burguês, a transformação "imediata dos meios de expressão naturalistas num estilo completamente abstrato de representação", num estilo extremamente detalhista, um estilo do "aqui e agora" e que apresenta, minuciosamente, uma caracterização do homem que recorre a todas as "associações escorregadias" e a todos os "pensamentos e sentimentos fugitivos" surgidos do contato com o mundo exterior. Trata-se, em Lukács, de elementos negativos. Pois, segundo o teórico húngaro, tais preferências estilísticas não demonstrariam mais que a "face artificial" das visões de mundo contidas em personagens, uma vez que o "subjetivismo extremo" e a "ênfase no momento psicológico" observados no texto de Joyce conduziriam a uma dissolução indesejada do sujeito. Para Lukács, o "pensamento burguês moderno", ou o pensamento burguês verificado na literatura de Joyce, "dissolve a realidade objetiva num complexo de percepções imediatas" e assim dilui o próprio "caráter" do homem.[104] Aqui, no que respeita ao estilo e ao turbilhão psicológicos, trata-se de um reconhecimento dos métodos literários joycianos semelhante ao de Broch. Contudo, o juízo é outro. Nesse momento, estão em pauta suas ideias em torno do realismo como figuração de uma realidade objetiva (não confundir com o "realismo socialista" programático dos soviéticos). Acusará, por isso, o "equívoco" de Ernst Bloch, que, em sua leitura

103. Para uma apreciação mais detalhada da recepção de James Joyce na Alemanha, indicamos a antologia organizada por Wilhelm Füger, *Kritisches Erbe. Dokumente zur Rezeption von James Joyce im deutschen Sprachbereich zu Lebzeiten des Autors* (2000).

104. Cf. "Der Niedergang des bürgerlichen Realismus" (*apud* Füger 2000: 333-34).

do autor irlandês, teria identificado aquilo que é próprio a um estilo (o estilo de Joyce) à realidade em si. Conforme Lukács, Bloch incorreria no mesmo erro de artistas expressionistas e surrealistas: confundiria a realidade com um estado de consciência quando, em verdade, deveria comparar a imagem de tal consciência com a "verdadeira" realidade e "revelar" (aufdecken) a "essência", as "causas" e as "mediações" dessa imagem que não passaria de uma "imagem distorcida".[105] Assim, o pensamento de Lukács, mesmo que não desmereça a complexidade do objeto literário, ao privilegiar determinada forma de realismo – o realismo de Thomas Mann, a "crise objetiva" de Christian Buddenbrook, o realismo dos critérios histórico-materialistas –, desqualifica as realidades do texto de Joyce e da literatura de vanguarda (cuja concepção de mundo, segundo Lukács, está fundamentada no caos) como se a exclusividade e o radicalismo de procedimentos poéticos dessa natureza não fossem justamente uma intervenção crítica na realidade histórica, não desvelassem ou construíssem significados também históricos, mas apenas confusões ilegítimas e ineptas para o ensino de quaisquer coisas às "extensas massas populares" (1948: 167). Brecht, por seu turno, diria que "leitores bastante inteligentes" teriam elogiado precisamente o "realismo" do Ulisses, e confessaria, em seguida, ter o romance de Joyce por obra quase tão divertida quanto o Schwejk, de Jaroslav Hašek, pois "comumente nos rimos apenas de sátiras realistas" (apud Füger 2000: 364).

Ernst Bloch – a censura de Lukács já o adiantou – demonstraria outra sensibilidade pelos usos poéticos de Joyce. À semelhança de Lukács, percebe no *Ulisses* uma configuração da crise do mundo burguês. No entanto, admite, recorrendo a metáforas inspiradas e sugestivas, não apenas a força expressiva de uma realidade tumultuosa, mas uma configuração crítica da vida: Bloch fala da "montagem" joyciana e do "impulso fluido" de uma "boca sem eu", de uma "linguagem inacabada" e de palavras "desempregadas", "demitidas de suas relações de sentido".[106] Para Bloch, a literatura de Joyce corresponde a um mundo à revelia e, ao desintegrar o eu, desintegra também a organização burguesa do mundo do eu. O "monólogo de antigamente", segundo Bloch, mantinha reconhecíveis os contornos da pessoa e deixava intactos os "vínculos superficiais" e as "coberturas morais", ao passo que o "diálogo interior" de Joyce, violento e abusivo, põe em liberdade uma "torrente anônima e arruinadora" capaz de converter todo naturalismo anterior em "cerimônia cortês" (1985: 244). Aqui, o diagnóstico de Bloch, ao ressaltar a natureza destrutiva do texto de Joyce, conflui com o entendimento de Broch. No geral, ambos dizem mais ou menos o mesmo (inclusive Lukács): Joyce comunica uma época de "desintegração" ou "decadência". Contudo, em face do *Ulisses*, o "princípio esperança" é principalmente de Broch: o compromisso epistemológico do romance de Joyce, segundo Broch, "ao menos potencialmente", prometeria, finalmente, "a transformação em novas ordens" (KW9/1 91).

Uma análise mais detalhada da recepção de Joyce na Alemanha mostraria uma série de coincidências e outras tantas divergências entre o ensaio de Broch e o conjunto das crí-

105. Cf. "Es geht um den Realismus" (1938). (Lukács 1948: 136)

106. Cf. *Erbschaft dieser Zeit* (1985: 224).

ticas então publicadas sobre o *Ulisses*. Iwan Goll, em 1927, referia-se a Joyce como novo Homero e ao *Ulisses* como "a odisseia de um homem atual e mediano por entre as adversidades do cotidiano, esse diminuto mundo de mundos e incomensurável mundo do eu, no interior e exterior da alma e dos objetos"; percebia, na movimentação habitual dos homens e da cidade, uma redução de "toda a humanidade", entrevia "a mais violenta paródia jamais escrita", o "sentimento ético", a "tristeza cósmica" de Joyce e a distância entre seu romance e a literatura do realismo histórico. Os olhos de Joyce, diz Goll, funcionam como uma "câmara lenta" (*Zeitlupe*), transformam cada milímetro em quilômetros, cada fração de segundo em horas ou dias, e sua literatura não tem nada que ver com a arte de um Flaubert (não considera, como Broch, a intensidade do romance de Flaubert), nada que ver com um "realismo ordinário", mas com um "super-realismo" (também Bloch e Lukács se referem a Joyce como "surrealista").[107] Ernst Robert Curtius, em 1929, falava de um "*puzzle* intelectual" e mencionava, como Broch, não apenas o hermetismo e a "dificuldade de entendimento" (*Schwerverständlichkeit*) do texto joyciano, mas sua inclinação para a totalidade verificada na "representação *integral* das vivências humanas".[108] Döblin, em 1928, à semelhança de Broch, que fala da "expressão científica" e da "inerência" da poética joyciana à condição da ciência de seu tempo, notava a caracterização "biológica" e "exata" do texto de Joyce e, no que diz respeito às questões de legitimação, gênero e estilo literários, apontava para o problema talvez central da época: o romance de Joyce, segundo Döblin, é uma resposta à pergunta sobre a possibilidade e a maneira de "fazer poesia" (*dichten*) nos tempos da "crise do romance" (1975: 51). Uma excelente resposta.

Joyce é o olho do furacão da crise do romance da época de Broch. A experiência singular e intensa do *Ulisses* põe em causa o entendimento do gênero romanesco de toda uma geração e promove comentários desiguais e complementares, ora conflitantes, ora consonantes. Quanto a Broch, não sabemos em que medida se aproveitou de comentários anteriores. Conhecia, provavelmente, as opiniões de outros autores, os conceitos e significados comuns da interpretação do *Ulisses* à época. Porém, combina significados partilhados com o desenvolvimento de noções próprias e temas pesquisados desde os primeiros estudos filosóficos até a conclusão dos livros de Pasenow, Esch e Huguenau.

O comentário de Benjamin. O ensaio de Broch sobre Joyce recebeu um pequeno parecer de Walter Benjamin incluído em resenha dedicada a sete publicações distintas. Neste, reconhece o entusiasmo de Broch com o *Ulisses*, mas nota que apenas entusiasmo não basta para a compreensão do significado amplo do objeto em apreço. Sem preâmbulos, Benjamin procura resumir o objetivo de Broch: compreender o *Ulisses* enquanto "obra de arte da totalidade" do presente e romance em "conformidade com o tempo" (que decorreria das analogias do romance com as condições da pintura, da física e da psicanálise contemporâneas). Em seguida, concorda com Broch que se trata de uma tarefa de sua

107. Cf. "Der Homer unserer Zeit: Über James Joyce" (*apud* Füger 2000: 130-34).

108. Cf. "Technik und Thematik von James Joyce" (*apud* Füger 2000: 232-34).

época "elevar a poesia à esfera do conhecimento", e diz que se a intenção de Broch foi "determinar o lugar técnico de Joyce no interior da produção romanesca", teria então "contribuído" para tanto. Benjamin, contudo, localiza improvisos no texto de Broch e considera sua formação "metódica" insuficiente para o tratamento de objeto difícil como o romance de Joyce. Em resumo, não julga o ensaio de Broch à altura do objeto, ou julga que a argumentação, apesar de um e outro argumento correto, permanece no geral aquém do objeto – a diferença é pouca – e incorre em erros como justamente sua definição de uma "poesia da totalidade": uma poesia "acima de qualquer condicionalidade empírica ou social, e para a qual é indiferente se o homem vive num tempo feudal, burguês ou proletário". (Benjamin 2011: 495)

A crítica é procedente ao tocar em ponto nevrálgico do ensaio de Broch: é constitutiva, no pensamento de Broch, a visão idealista da obra de arte transcendente herdada da tradição romântica e filosófica da estética alemã em conflito com a consciência de uma determinação histórica do texto literário. Broch, no trecho citado e recusado por Benjamin, diz que não importa o contexto: a "missão" da poesia é o conhecimento "absoluto", fora da história. Isto é, Broch sabe que há conhecimentos distintos nos mundos de Dante e Joyce, que conhecimento, nesses mundos, tem significados diferentes, mas pensa no comprometimento da poesia da totalidade – e não de "qualquer" outra poesia – com um conhecimento também da totalidade e por isso um tanto indeterminado (KW9/1 85). Benjamin decerto não compartilha do tom programático do ensaio de Broch. Neste, defende-se, a um só tempo, uma modalidade de romance – um romance intensivo e total – e uma ética literária. Daí a presença de muita afirmação incisiva, às vezes lapidar. O trecho em questão é uma dessas afirmações. E, mesmo que esteja de acordo com a "tarefa de elevar a poesia à esfera do conhecimento", Benjamin, neste momento, tem outra compreensão do problema romanesco no que respeita à historicidade e articulação de conhecimentos. Em 1936, ano do ensaio de Broch sobre Joyce, Benjamin escreve "O narrador", isto é, suas "Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov", que propõem a identificação do surgimento histórico do romance com o primeiro abalo *contra* a narrativa tradicional e oral. Aqui, o romance e o livro impresso distanciam-se da "sabedoria" e do "conselho", e a atual pobreza de transmissão de experiências não é fenômeno estranho ao isolamento do romancista.[109] Refere-se, por exemplo, aos mesmos *Anos de peregrinação de Wilhelm Meister* – segundo Broch, "pedra fundamental do romance moderno" (KW9/1 87) – como tentativa frustrada de associação do "ensinamento" (*Unterweisung*) com o romance. Assim, Benjamin, com referência à condição histórica do romance, assume perspectiva diferente da de Broch: aquele percebe uma dinâmica histórica importante das formas poéticas segundo mudanças no grau e na qualidade da transmissão de conhecimentos que compreende a passagem da sabedoria à objetividade

109. "Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag, selbst unberaten ist, und keinen Rat geben kann." (Benjamin 1989a: 443)

apenas informativa, da epopeia à reportagem literária, mas parece distinguir narrativa e romance qualitativamente de acordo com a mesma dinâmica, em detrimento, pois, do romance. Para Benjamin, narradores como Leskov adquirem maior relevância épica quanto mais distantes do romance "escritural" e da reflexão do "sentido de uma vida" (Lukács) à maneira do desfecho da *Educação sentimental*, isto é, uma vida que não se pode remediar nem ajudar. Broch, por sua vez, acredita na relevância ética e na atualidade do romance que se lhe apresenta como pesquisa cognitiva e poética, e identifica as literaturas especialmente escriturais de Flaubert e Joyce com as mais autorizadas formas de produção de conhecimento: os conhecimentos do homem e da história, da vida e da poesia. As posições de ambos são ricas de consequências para a discussão teórica do romance. As razões da crítica de Benjamin estão ancoradas em pensamento complexo e mereceriam mais comentários. Aqui, no entanto, falaremos das "razões" de Broch.

A obra de arte da totalidade segundo a dimensão e a época. Um pressuposto do ensaio de Broch sobre Joyce é a possibilidade da "grande obra de arte" literária (e da literatura moderna). É preciso, portanto, na companhia de Broch, supor que no conjunto histórico das produções artísticas existam obras que se destaquem desmesuradamente das restantes. Não nos referimos, aqui, unicamente aos problemas que concernem ao estabelecimento de um cânone literário nacional ou internacional – sabemos que cânones e eleições de toda espécie contam com motivações estéticas e políticas variadas –, mas à própria probabilidade de momentos de tal modo iluminados, de tal modo resplandecentes, que, apesar das tentativas de apreensão mais detalhada e completa de muita historiografia literária, em face de tais clarões e manifestações de brilho intelectual e sensível, não apenas boa parte da produção artística de determinado período permaneça ofuscada, à sombra de semelhantes monumentos incomuns, mas também o próprio período, a própria época pareça reduzida à amplitude pouco menos que incalculável de tais realizações. Podemos, por exemplo, pensar no *Fausto* de Goethe, no *Quixote* de Cervantes ou na *Comédia* de Dante. Broch pensa no *Ulisses* de Joyce. São obras – ou ideias de obras – cujos significado e isolamento desproporcionais, cujos desafios e ousadias constantes, embora não anulem o entendimento de sua grandiosidade entre os contemporâneos, não raro atribulam parcela considerável de sua apreciação mais imediata, não raro fazem com que sejam percebidas mais completamente na visão distanciada dos leitores de séculos posteriores, para os quais recuperariam – ou pareceriam recuperar – toda a visão de mundo de uma época e uma gente; e são obras cujo significado mais amplo desautoriza a literatura "trivial" ou "barata" ou *kitsch*. Nesse sentido, o romance de Joyce, na opinião de Broch e não apenas dele, é "grande obra de arte".

Segundo Broch, a obra de arte cuja estatura sobressai à das outras mantém uma relação privilegiada com sua época. Pressupõe, assim, a existência de um "espírito da época", *Zeitgeist*, um conceito "místico", diz Broch, e que prevê certas continuidades e similitudes entre as esferas da cultura, principalmente. Espírito da época, para Broch, significa a suma, a substância e a razão das ideias próprias a determinado momento

histórico. No entanto, mais que procurar definir o conceito, o autor do ensaio sobre Joyce quer pesquisar o tipo de relação da obra de arte com o *Zeitgeist*. Está, ademais, consciente da complexidade e do capricho da noção: pois o espírito da época, conforme Broch, constitui-se de realidades bastante diversificadas, "miríades de anônimos", "forças individuais concretas", que "mantêm em andamento a totalidade dos eventos" (KW9/1 64). Ou seja, no pensamento de Broch, a noção idealista não quer abrir mão das dificuldades materiais implícitas no conceito. Todavia, insiste na viabilidade do resumo da vida coletiva, insistindo na potencialidade desigual, monstruosa do romance moderno – principalmente de Joyce – de representar a pluralidade e a azáfama dos elementos que agitam a realidade histórica.

A realidade histórica, diz Broch, reside no "cotidiano do mundo da época" (*Welt--Alltags der Epoche*), dissolve-se num sem-número de contingências e singularidades históricas que compõem a sucessão dos dias de homens agrupados em sociedades complexas. Daí que uma avaliação justa da grandeza de uma obra de arte dependa do afastamento que submete tal obra à prova do tempo. A grande obra de arte, isto é, a "obra de arte da totalidade", mantém, por conseguinte, uma relação dupla com a própria época: se, por um lado, se apresenta distanciada dos padrões e lugares-comuns do tempo, aparece como exceção, fenômeno exclusivo e isolado, por outro, se assemelha à própria época, equivale à época no seio da qual vem à luz. Assim, uma época como a de Joyce e Broch – uma época de desmoronamento dos valores e de parcialidades resistentes à configuração artística de um quadro integral – requer um distanciamento que devolva algo mais nítida, menos borrada a totalidade do período em apreço. A obra de arte da totalidade, nesse sentido, é sempre uma obra de arte da totalidade de um passado: o curso dos anos deve mostrar como tal obra de arte obedece às mesmas leis que determinam a realidade de uma época que se vai distanciando, mostrar a conformidade com o tempo de sua constituição, a correspondência com sua época, deve mostrar como a obra de arte da totalidade é "expressão" de uma época, como reúne em si as "forças anônimas" e espelha o "espírito da época" de sua "aparição" (KW9/1 65). Na reflexão estética de Broch, apenas a "visão de fora" permite romper com o "desconhecimento orgânico", a "cegueira orgânica" (KW9/1 65), como chama à dificuldade, aos empecilhos do hermetismo típico da grande obra de arte; permite reconhecer a propriedade histórica, o enraizamento da obra de arte na época em que foi concebida. E, por meio da suposta paridade entre o texto do *Ulisses* e a época de Joyce e Broch, nota-se o primeiro aspecto temporal da totalidade do romance de Broch: a conformidade com o presente, ao se transformar em passado, descortina não somente a totalidade desse passado, uma totalidade apreensível apenas como passado, mas faz ver também a "realidade antecipadora", o futuro da obra de arte que sobrevive à passagem dos anos. A questão é temporal e dimensional, pois o "novo romance", o romance que, segundo Broch, surge principalmente com a experiência de Joyce – lemos em sua conferência sobre a "mundivisão do romance" –, "é um instrumento tão soberano que no seu espectro sonoro organístico tremula igualmente o rumor do futuro" (KW9/2 117).

Em Broch, a obra de arte da totalidade é uma questão dimensional, epocal e lógica, pois "fazer justiça à época", estar em "conformidade com o tempo" (*Zeitgerechtheit*), evidenciar sua participação na época que representa não resulta da escolha de temas contemporâneos ou do uso de estilos literários comuns do período, mas de certo "estado de consciência", determinado "estado lógico", uma "técnica de pensamento" que conduz aos temas e conteúdos desse período (KW9/1 76). Logo, o romance de Joyce não está em conformidade com sua época por força de uma possível influência dos conhecimentos advindos das novas realidades da psicanálise ou da física teórica, mas por uma semelhança lógica que define tanto tais domínios quanto a literatura joyciana. Broch fala de uma "logicidade metódica supraindividual" (identificada ao espírito da época), espécie de regulamento das maneiras de pensar e sentir da época que, no *Ulisses*, vai "da profundeza das associações de Molly à dialética teológica de Dedalus" (KW9/1 77). Diz que a arte moderna dá mostras variadas de uma conformidade com a época a partir da crescente aproximação do cientificismo oitocentista à problemática estética: desde os impressionistas e os dilemas da ótica, desde os naturalistas e os dilemas da objetividade até a eliminação do objeto artístico dos suprematistas, as invenções formais dos movimentos modernistas, segundo Broch, são métodos para a conquista da ideia última dos objetos que representam, a ideia "lógica" ou "platônica":

> [...] se o Expressionismo perseguiu motivos puramente emocionais, quer dizer, perseguiu, no sujeito, emoções carentes de objeto a fim de elevá-las à condição de objeto verdadeiro e original da pintura; se o Futurismo procurou apanhar cinematograficamente, em puro movimento funcional, o objeto enquanto dissolução do mundo espacial; ou se o Cubismo – é quase uma inversão – empreendeu a busca de um objeto abstrato em si, julgando encontrá-lo numa lei incorruptível da pintura e da representação do espaço, trata-se invariavelmente de substituir o eventual objeto empírico por um cujo enraizamento final atinge o lógico e a ideia platônica [...].[110]

No trecho, os exemplos remetem a problemas técnicos e realidades formais. Porém, procedimentos técnicos, à semelhança da eleição temática, não bastam para a conformidade com o tempo da obra de arte como quer Broch. A questão formal não justifica a existência da obra de arte: uma arte cuja finalidade resida em questões técnicas significa esteticismo e isso não tem nada que ver com a tarefa da poesia de Broch, que, afinal, pensa num "comprometimento geral suprassocial" (übersoziale Allgemeinverbindlichkeit) (KW9/1 83), um dever tão mais complexo, tão mais urgente quanto mais transtornan-

110. "[...] ob nun der Expressionismus nach rein gefühligen Motiven, d. h. nach objektlosen Gefühlen im Subjekt fahndete, um sie zum eigentlichen ursprünglichen Objekt des Malerischen zu erheben, ob der Futurismus das Objekt als Auflösung der räumlichen Welt in rein funktionale Bewegung kinematografisch zu erhaschen trachtete, oder ob der Kubismus – fast ist es eine Umkehr – die Suche nach einem abstrakten Objekt schlechthin anstellte und dieses in einer unverrückten Gesetzlichkeit des Malerischen und der Raumgestaltung an sich zu finden meint, immer geht es darum, das zufällige und empirische Objekt durch eines zu ersetzen, dessen letzte Wurzeln ins Logische und in die platonische Idee reichen [...]." (KW9/1 80)

tes pareçam a dispersão e o despedaçamento dos valores. No mundo da desintegração dos valores, que, já vimos, consiste em "milhões de anônimos", a indeterminação dos elementos históricos não é apenas latente, mas gritante e impõe obstáculos declarados à configuração de uma totalidade romanesca. Broch, aqui, não recua ante tal contrariedade, embora admita a ameaça que paira sobre a possibilidade de uma obra de arte comprometida com a totalidade. Assim, a consciência do adensamento da condição crítica da realidade requer um esforço desmedido para o melhor resultado artístico. Pois, se a totalidade da obra de arte é uma totalidade correspondente à totalidade do mundo, a progressão ininterrupta da disparidade e da desintegração arrisca a própria sobrevivência da arte da totalidade. Daí que o Ulisses de Joyce também seja um exemplo de arte que zomba da possibilidade de representação do mundo, uma "representação do mundo em que se representa a inimizade à representação", uma "hipertrófica faculdade superexpressiva", um exemplo da "impossibilidade de expressão de um mundo condenado ao mutismo", "canto do cisne supradimensional" (KW9/1 68); daí a feição a um só tempo construtiva e destrutiva do romance, a violência, a negatividade e o pessimismo do Ulisses. Broch, em carta a Frank Thiess, fala da agressão do romance de Joyce ao leitor, mas diz não acreditar em "concessões".[111] Nessa conjuntura, o "melhor resultado" supõe a complexidade e a dificuldade da obra de arte, uma dificuldade da própria realidade histórica e em particular da época de crises dos romances e das realidades dos romances de Broch e Joyce – crises de uma época aflitiva, que, na filosofia da história de Broch, se associam a uma crise de longa duração e afirmam a polêmica necessidade da arte em tempos ruins.

Segundo a construção e o efeito. A amplitude da obra de arte da totalidade romanesca é uma questão construtiva que aponta para alguns dos lugares-comuns do gênero repisados desde os românticos. Falamos do gênero integrador de gêneros e assuntos diversos, diálogos de alturas filosóficas e conversas de superfícies cotidianas, falamos do compêndio poético e da enciclopédia da vida do romance. O *Ulisses*, diz Broch, compreende "todos os métodos naturalistas de Zola a Dostoiévski", "todas as modalidades estilísticas possíveis", a sátira, o fantástico, o fabuloso (KW9/1 70); mistura poesia épica, dramática e lírica, aproxima o elemento homérico e o científico, permeia-se de procedimentos formais das vanguardas históricas, demonstrando, aqui, uma passagem expressionista, ali, uma atitude dadaísta, sem, em momento algum, resultar num qualquer "ecletismo" (KW9/1 71). O romance de Joyce, para Broch, não é somente "obra de arte da totalidade" (*Totalitätskunstwerk*), mas "obra de arte total", "completa" (*Gesamtkunstwerk*) (KW9/1 71). Assim sendo, aponta para o modelo musical wagneriano de uma obra de arte agrupadora das artes e anunciadora do futuro – um modelo retomado e diversificado

111. "Der *Ulysses* ist ein vollkommen unliebenswürdiges Buch, das auf den Leser überhaupt keine Rücksicht nimmt und ihm womöglich auf jeder Seite ins Gesicht schlägt. [...] bin ich überzeugt, daß man mit 'Konzessionen an den Leser' überhaupt nichts machen kann." (KW13/1 84-85)

na obra de muito artista moderno posterior a Wagner.[112] Mas não se trata de angariar outros meios de expressão artística, senão de investir no próprio domínio linguístico, nos meios literários e numa totalidade que reside nas possibilidades da linguagem verbal e representativa: daí a redução exemplar, no *Ulisses*, de uma época histórica à ação de um único dia em 1904, a mistura de elementos míticos, oníricos, psicológicos e realistas, a variedade dos recursos poéticos e alegóricos, a complexidade do "aparato mimético" e a polifonia vocabular e sintática, a multiplicação dos espelhamentos e das refrações de pensamentos e imagens, as passagens dos labirintos pessoais para os vínculos mais objetivos com a realidade histórica. E, principalmente, a produção simbólica. No livro de Joyce, segundo Broch, coincidem dois níveis de simbolização: o primeiro se dá num plano longitudinal, o segundo, num plano transversal; o primeiro envolve técnicas formais, o segundo, desdobramentos conteudísticos. Juntos, ao mostrarem que estilo e objeto, formas e conteúdos são indivisíveis, não apenas produzem, diz Broch, um "supranaturalismo", mas denotam a questão temporal decisiva, a questão que define a temporalidade distintiva da obra de arte da totalidade:

> A aglomeração estilística de Joyce, do ponto de vista técnico, é um procedimento que ilumina o objeto ora por um estilo, ora por outro, a fim de esgotá-lo completamente e dele extrair a mais alta medida de realidade, uma realidade supranaturalista. Não se trata, por certo, de um daqueles divertimentos musicais que submetem um tema à variação de estilos distintos, mas – e o conceito de estilo adquire significado próprio apenas neste âmbito –, aqui, o objeto emerge do estilo, o ser do objeto reclama o estilo, e é somente nesse contínuo efeito e contraefeito que se cria uma realidade, a realidade interior do mundo.[113]

A "realidade interior do mundo" é a realidade lógica e platônica do espírito da época. No trecho, Broch diz que todo sentido é composto de espelhamentos e símbolos e que o vínculo com a "origem" e com o "real" – instâncias da realidade interior – pode estar "tanto no fim quanto no início da série de espelhos" (KW9/1 72). A ideia, outra vez, reproduz terminologia e pensamento românticos: a relação infinita entre "série"

112. Cf. Roger Fornoff, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk*. "In dieser utopisch-holistischen Dimensionierung der Kunstvereinigung, d. h. im Anspruch des Gesamtkunstwerk, ästhetische Keimzelle einer neuen ganzheitlichen Welt, kurz: das 'Kunstwerk der Zukunft' (Richard Wagner) zu sein, liegt eines der zentralen verbindenden Momente, die es erlauben, verschiedene multiästhetische Konzepte im 19. und 20. Jahrhundert mit der Kategorie 'Gesamtkunstwerk' zu fassen." (Fornoff 2004: 19)

113. "Die Joycesche Stilagglomeration ist, technisch gesehen, ein Verfahren, das das Objekt von einer Stilbeleuchtung in die andere rückt, um es völlig auszuschöpfen und ihm das höchste Maß von Wirklichkeit, einer übernaturalistichen Wirklichkeit abzugewinnen. Freilich handelt es sich hierbei nicht um einen jener musikalischen Scherze, die ein Thema in verschiedenen Stilarten abwandeln, sondern hier – und der Begriff des Stils gewinnt überhaupt erst in solchem Umkreis Eigenbedeutung – ist das Objekt aus dem Stil hervorgegangen, bedingt die Wesenheit des Objektes den Stil, erst in solcher fortgesetzten Wirkung und Gegenwirkung eine Realität schaffend, die die innere Realität der Welt ist. Denn alles Sinnhafte entsteht in Spiegelung und Symbol, und das Ursprüngliche und Wirkliche kann ebensowohl am Ende wie am Anfang der Spiegelreihe stehen." (KW9/1 71-72)

e "termos" e "cadeia" e "elos" – pressuposto da obra de arte orgânica – remete a um fragmento de Novalis. Este diz que todo "encontro, toda ocorrência seria, para quem é inteiramente espiritual – primeiro termo de uma série infinita –, começo de um romance infinito" (2001: 71). Mas, referindo-se às cadeias de símiles e ao enlace dos símbolos e à recorrência dos motivos do texto joyciano, Broch pensa, acima de tudo, na complexidade do romance moderno e em sua aptidão para o estabelecimento de uma "simultaneidade". Em Joyce, o autor dos *Sonâmbulos* percebe, em plano transversal, a "flutuação da realidade" que domina os movimentos do conteúdo narrado e demonstra – ainda que o procedimento frásico, isto é, o plano longitudinal e sintagmático, exija linearidade – "a unicidade dupla e múltipla do lugar e do espírito da linguagem" e a "sincronia das infinitas possibilidades de facetamento do simbólico" (KW9/1 72). Pois, diz Broch, a simultaneidade é o objetivo central da poesia da totalidade: a totalidade quer unificar a "sequência das impressões e vivências", quer "devolver o encadeamento para a unidade do simultâneo, remeter o que está condicionado temporalmente para a atemporalidade da mônada, em resumo, estabelecer a supratemporalidade da obra de arte enquanto unicidade indivisível".[114] No *Ulisses*, as cenas ambientadas no bordel, em que se libertam as fantasias de Bloom, dão um bom exemplo. Aí, continua Broch, "todas as cadeias de símbolos concorrem, a amarração dos *Leitmotive* é reforçada até o adensamento máximo, e todas as camadas da representação alegórica se acomodam umas sobre as outras".[115] No momento, admite-se a concentração da "totalidade da vida e do homem", a totalidade reside no instante ou na soma de instantes e aponta para a questão do efeito literário em chave divinatória: adivinha-se a totalidade por meio da intensidade de um único instante ou por meio do acúmulo de instantes intensos. Barthes, anos depois, falava da "epifania joyciana" como "revelação súbita da quididade (*Whatness*) de uma coisa" (2005a: 208), dizia que, no romance de Joyce, enfrenta-se o problema da conciliação de diferentes fôlegos, o desafio de "afogar o intolerável do breve, do curto, na narrativa" (2005a: 212). Em Broch, trata-se de uma especificidade do romance intensivo: "encerrar a eternidade numa única existência" (KW9/1 86) e estabelecer uma técnica literária de representação de temporalidades simultâneas que sugerem, finalmente, a totalidade do tempo.

A questão do "efeito" literário admite mais dimensões no pensamento de Broch, pois está vinculada ao desenvolvimento da teoria dos valores que antecede à publicação dos *Sonâmbulos* e decorre de seus tantos estudos matemáticos e filosóficos dentro e fora da Universidade de Viena. Quando, anos mais tarde, precisamente em 1941, procurou

114. "[...] das Nacheinander der Eindrücke und des Erlebens zur Einheit zu bringen, den Ablauf zur Einheit des Simultanen zurückzuzwingen, das Zeitbedingte auf das Zeitlose der Monade zu verweisen, mit einem Wort, die Überzeitlichkeit des Kunstwerks im Begriff der unteilbaren Einigkeit herzustellen." (KW9/1 73)

115. "[...] alle Symbolketten laufen zusammen, die leitmotivische Verknotung ist zur höchsten Dichtigkeit gesteigert, und alle Schichten der allegorischen Darstellung schieben sich übereinander." (KW9/1 75)

relatar suas atividades intelectuais e artísticas ("Autobiografia como programa de trabalho"), disse que a preparação da teoria dos valores teria compreendido o período entre 1916 e 1928 e consistiria numa tentativa de resposta ao despedaçamento do mundo mediante o estabelecimento de uma base teórica que superasse o relativismo e sua inimizade à verdade e à ética verificáveis exemplarmente na situação europeia em torno da Grande Guerra (KW10/2 195). Assim, estariam implicadas, nessa teoria dos valores, a necessidade de dotar o ponto de partida da filosofia idealista de "métodos críticos" – semelhantes aos métodos mais rigorosos do neopositivismo e da tradição neokantiana que está no horizonte de Broch –, a necessidade de organizar uma fenomenologia e uma axiomática dos valores e a necessidade de precisar um "modelo de realidade científico", ou seja, reduzir a realidade a um modelo teórico que pudesse reproduzir a realidade histórica. Aqui, "valor" é uma categoria formal, permite uma argumentação lógica e condiz com o propósito brochiano de unificar os campos do conhecimento, da ética e da estética (os campos da "filosofia clássica") de acordo com uma "teoria geral dos valores": conhecimento, ética e estética seriam, portanto, aspectos de um mesmo fenômeno, o fenômeno do valor.

Na conferência intitulada "A mundivisão do romance" e apresentada em março de 1933 em Budapeste e Viena, os estudos dedicados à teoria dos valores aparecem conjugados à teoria do romance de Broch a fim de definir aspectos que assinalam as diferenças entre a obra de arte da totalidade e o *kitsch*. Nela, como em outros textos de Broch, a obra de arte da totalidade e o *kitsch* são distinguidos sob o signo da relação entre ética e estética e por meio da observação de aspectos construtivos e da problemática do efeito literário. O romance, afirma Broch, possui uma "imagem" ou "visão de mundo" (*Weltbild*) e um "sistema de valores" (*Wertsystem*), uma perspectiva e um conjunto de ações associadas a essa perspectiva. O sistema de valores – acompanhamos o raciocínio de Broch –, não importa sua natureza, possui um "valor-meta" (*Wertziel*), um objetivo algo indefinível, pois alojado no infinito, mas que fornece a direção para as ações vinculadas ao sistema, uma direção traduzida na "exigência ética" (*ethische Forderung*), que não equivale à orientação principalmente proibitiva de dogmas morais. Em consequência, toda ação, independentemente do sistema a que pertence, comporta essa exigência cuja meta não se atinge, dado que repousa no infinito e absoluto; e toda ação, por conseguinte, deve ser avaliada por intermédio da correspondência com o valor-meta: será ética, se em conformidade com a meta do sistema, e será não ética, se em contrariedade com a meta do sistema. O esquema, apesar da abstração, procura perceber em conjunto as dinâmicas da realidade histórica e da obra de arte. Por esse modo, toda ação obedece a critérios éticos (não importa qual seja a qualidade da ação) e todo resultado está condicionado à realidade estética. A proposta é de uma constituição dupla da noção de valor, dividida entre ação ética e resultado estético (KW9/2 90), uma proposta que está na base do entendimento da obra de arte da totalidade e que a distingue do *kitsch*.

No pensamento de Broch, o "sistema de valores da arte" é um sistema entre outros sistemas e assim está em "vivo desenvolvimento". Possui, à semelhança de outros sistemas, os movimentos de uma exigência ética. O artista, no entanto, ainda que em

conformidade com a exigência ética ou justamente em consideração a essa exigência, não deve trabalhar apenas em razão do resultado, não deve trabalhar exclusivamente em razão do objetivo último: ao trabalhar, o artista não deve concentrar-se ou pensar apenas no efeito, que pertence à realidade estética. Se o faz, não somente confunde as categorias ética e estética como se torna um artista reprovável; se o faz, produzirá, possivelmente, *kitsch*. *Kitsch*, para Broch, é mais que arte ruim; do ponto de vista ético, significa arte má:

> Aquele que produz *kitsch* não é aquele que produz arte inferior, não é inepto ou pouco apto, não deve ser de maneira alguma valorizado segundo padrões estéticos, mas ele é – nos encontramos, como veem, na esfera da opereta e do cinema sonoro –, ele é, sem rodeios, uma pessoa má, ele é eticamente reprovável, um criminoso que deseja o mal radical. Ou, dito de modo menos patético: ele é um calhorda. Pois o *kitsch* é o mal em si nos limites da arte. Querem os Srs. um exemplo supradimensional para o *kitsch*? Nero a castigar o alaúde sob o fogo dos corpos dos cristãos a arder: o diletante específico, o esteta específico, que faz tudo em prol do efeito belo. O artista, no entanto, deve trabalhar de maneira boa, e não bela.[116]

Aí está a apreciação do *kitsch* enquanto "mal no sistema de valores da arte" em todo seu radicalismo. O trecho é decerto uma simplificação. Pois Broch admite, na mesma conferência, que não há arte que não contenha uma "gota de kitsch" (KW9/2 95). O principal é que o artista deve trabalhar "bem" e não com vistas no efeito, nem por força de um dogma. O romance, domínio menor dentro do domínio mais amplo da arte, está sujeito ao mesmo raciocínio, um raciocínio, a nosso ver, genuíno, e não apenas intolerante. O romance, diz Broch, possui uma "tarefa cotidiana". Há, no romance, um compromisso com o dia a dia, com a parcela prosaica da vida e com a descrição da vida. Broch, como outros autores, concorda com a feição realista particular do romance. Assim, cumprir bem com a tarefa do romance significa descrever bem a vida (não se refere certamente a métodos literários puramente descritivos e simplesmente realistas), significa dar forma a um mundo vivo, atingir a totalidade da vida como faz Joyce. Não é o caso do *kitsch*. O *kitsch*, para Broch, é um fenômeno "dogmático": é dogmático no que concerne aos métodos – fala do "recurso a situações romanescas conhecidas", da "aplicação de clichês" e do "contrabando de tendências estranhas à poesia" – e é dogmático no que concerne à parcialidade da visão de mundo. Os romances pornográficos e os romances desportistas à época em voga são exemplos desse dogmatismo. Neles, a multiplicidade da

116. "Wer Kitsch erzeugt, ist nicht einer, der minderwertige Kunst erzeugt, er ist kein Nichts- oder Wenigkönner, er ist durchaus nicht nach den Maßstäben des Ästhetischen zu werten, sondern er ist – wir befinden uns, wie Sie sehen, in der Sphäre der Operette und des Tonfilms –, er ist kurzerhand ein schlechter Mensch, er ist ein ethisch Verworfener, ein Verbrecher, der das radikal Böse will. Oder etwas weniger pathetisch gesagt: er ist ein Schwein. Denn der Kitsch ist das Böse an sich innerhalb der Kunst. Wollen Sie ein überdimensionales Beispiel für den Kitsch? – Nero zum Feuerwerk der brennenden Christenleiber die Laute schlagend: der spezifische Dilettant, der spezifische Ästhet, der alles um des schönen Effektes willen tut. Der Künstler aber hat gut, nicht schön zu arbeiten." (KW9/2 95)

experiência está reduzida a um único aspecto da vida. No entanto, o dogmatismo não é característica exclusiva do *kitsch*. Daí sua crítica a Zola:

> [...] considerem os senhores os *Quatre Évangiles*, nos quais Zola pretendeu expor suas convicções socialistas anticlericais: neles, nos limites de um romance naturalista, descreve-se um estado completamente utópico, um estado que, mesmo após a conquista da sociedade sem classes, seguramente nunca irá surgir, um estado em que se dividem o bem e o mal não a partir do que está por vir, mas a partir dos conceitos morais do bom socialista e do mau antissocialista concebidos após 1880; em resumo, o sistema de valores socialista vivo e em vivo desenvolvimento é deslocado para o finito, reduzido, transformado em dogmatismo e péssimo moralismo [...].[117]

Zola, segundo Broch, empregaria procedimentos semelhantes àqueles de romances vinculados a sistemas de valores parciais como os desportistas ou pornográficos. Aqui, romances são dogmáticos ou *kitsch* ao proporem realizadas, acabadas as finalidades últimas, infinitas de seus sistemas de valores. Arte dogmática – venha de Zola ou de um escritor menos sofisticado –, em Broch, significa arte má. Arte "boa", por sua vez, é aquela do romancista comprometido com a amplitude e a mobilidade da realidade histórica. A "literatura de reportagem" (ou "reportagem literária"), outra modalidade em voga à época de Broch, é outro exemplo dogmático: ela repõe algo do naturalismo do século XIX e assim quer igualmente recusar o *kitsch*, porém, ao se eliminarem os traços do sujeito, privilegiando a objetividade e a aparência científica, converte-se o extraordinário em ordinário e não raro se configura um mundo romântico, heroico e masculino, um mundo de vitórias e piratas e gângsteres que não faz jus às contradições da realidade histórica (KW9/2 102). Além disso, a uniformidade estilística da reportagem e suas fronteiras lexicais e sintáticas mais rígidas dariam mostras de um dogmatismo linguístico. Pois, finalmente, a questão ética do romance concerne ao material e à composição do romance, onde há aspectos objetivos e subjetivos. Broch propõe uma divisão esquemática. Os aspectos objetivos residiriam no material literário. Os aspectos subjetivos na composição. O material literário é, sobretudo, a língua e seus recursos comunicativos e poéticos. A composição literária implica, principalmente, uma retórica ou sintaxe particular. No que respeita ao material literário, dirá que o romance recorre a "vocábulos de realidade": são como que unidades mínimas do discurso, "um vocabulário que utiliza, para determinadas situações, determinadas expressões válidas de modo geral".[118] Vocábulos de realidade,

117. "Betrachten Sie nun aber die *Quatre Évangiles*, in denen Zola seine sozialistische antiklerikale Überzeugung niederlegen wollte: da wird im Rahmen eines naturalistischen Romans ein völlig utopischer Zustand geschildert, ein Zustand, wie er auch nach Erreichung der klassenlosen Gesellschaft sicherlich niemals eintreten wird, ein Zustand, in dem das Gut und Böse nicht nach den künftigen, sondern nach den 1880 entstandenen moralischen Begriffen auf die guten Sozialisten und die bösen Antisozialisten verteilt wird, kurzum, es wird das lebendige und in lebendiger Entwicklung befindliche sozialistische Wertsystem ins Endliche gerückt, es wird verkürzt, wird dogmatisch und ganz übel moralisch gemacht [...]." (KW9/2 97-98)

118. "[...] ein Vokabular, das für bestimmte Situationen bestimmte allgemeingültige Ausdrücke verwendet." (KW9/2 105)

na reflexão de Broch, são unidades multiformes, mas que significam o dado comum, compartilhado da experiência. São, portanto, a parcela objetiva da representação, e não apenas segmentos verbais, mas pedaços, fragmentos de experiência (a construção do sonho, por exemplo, utilizaria igualmente vocábulos de realidade, mesmo que, nesse caso, os "vocábulos" sejam imagéticos). No que respeita à composição literária, a combinação do material, a organização dos vocábulos de realidade evidenciaria a parcela subjetiva da representação. O esquema é simples, mas parece procedente e eficaz na tentativa de aproximação àquilo que separa bons romances de romances *kitsch*: um romance apurado não demonstra propriamente regras, mas singularidades sintáticas, ao passo que um romance *kitsch* é feito de regularidades, às vezes simples encadeamentos, enfileiramentos bastante banais. Broch diz – e diz bem – que as narrativas pornográficas encadeiam ato sexual após ato sexual, os romances policiais, perspicácia após perspicácia, as aventuras dos que denomina "romances de triunfos" (*Siegromane*), façanha após façanha, e assim por diante (KW9/2 107).

Em resumo, o romance, segundo Broch, deve ser uma totalidade semelhante à totalidade de uma época. O romance *kitsch*, contudo, é parcialidade, arte tendenciosa e dogmática. O *kitsch* procede mal, ignora a suposta tarefa do romance e despreza o compromisso com a diversidade da realidade histórica. O bom romance, para Broch, não deve apresentar uma visão de mundo específica, mas integrar visões de mundo mediante a integração de seus vocábulos de realidade, uma integração que supõe, também, a seleção dos vocábulos, a acuidade artística e a responsabilidade ética do autor: a poesia ou "a obra poética tem de compreender em sua unidade o mundo inteiro, tem de espelhar, na seleção dos vocábulos de realidade, a cosmogonia do mundo, tem de deixar luzir [...] a infinidade da vontade ética".[119] Joyce não é o único exemplo de Broch. A obra de Goethe e os próprios *Sonâmbulos*, comprometidos com o conhecimento e conscientes da amplitude e da diversidade de forças atuantes nos planos histórico e artístico, respondem, nesse sentido, por uma literatura ética.

O exemplo de Goethe. Os dois textos que mais detida e demoradamente apresentam o entendimento de Broch acerca de questões romanescas, "James Joyce e o presente" e "A mundivisão do romance", completam-se em muitos aspectos e terminam por confluir na semelhante recorrência ao bom e autorizado exemplo de Goethe. Autorizado, em primeiro lugar, devido à centralidade e reconhecimento de Goethe na literatura de língua alemã. Depois, devido ao modelo do poeta cientista e universal, comprometido com a totalidade do conhecimento. O paradigma goethiano, em Broch, é duplo: epistemológico e ético, e serve aos propósitos legitimadores do romance numa época de crises que parece apenas confirmar, a mais e mais, o deslocamento e o despropósito da obra de

119. "[...] die Dichtung, oder richtiger das Dichtwerk, hat in seiner Einheit die gesamte Welt zu umfassen, sie hat in der Auswahl der Realitätsvokabeln die Kosmogonie der Welt zu spiegeln, sie hat [...] die Unendlichkeit des ethischen Wollens aufleuchten zu lassen." (KW9/2 115)

arte. O "comprometimento", nesse caso, não significa o mesmo engajamento político do artista e do intelectual tal como defendido posteriormente por Sartre ou Camus.[120] Aqui, o comprometimento é uma obrigação "suprassocial" e – não apenas porque prevê a atuação política indireta da obra de arte, mas também porque subtrai algo da determinação e do contexto históricos tanto da obra de arte quanto das próprias formas epistemológicas –, uma aliança com o "conhecimento em si". Goethe, que, diz Broch, recorreu a "todo o patrimônio científico para alcançar a universalidade" (KW9/1 85), será, por conseguinte, o melhor exemplo de artista comprometido com o conhecimento e por isso ético; Goethe, mais que qualquer outro, ao antecipar a realidade por vir e a experiência da totalidade observada no *Ulisses* de Joyce, correspondeu à "impaciência do conhecimento".

Já falamos do aspecto vago do "conhecimento em si". Mas, em que pesem as noções idealistas, as ideias de Broch enfrentam uma conjuntura histórica. Há dois aspectos aí fundamentais. Primeiro: são ideias que reagem à autonomia do valor estético à maneira da arte pela arte e defrontam, também no domínio artístico, o problema da especialização decorrente do agrupamento de valores em grupos independentes cujo funcionamento lógico ignora a inserção da existência particular e parcial em realidade mais ampla. Nos *Sonâmbulos*, o narrador e teórico do livro de Huguenau afirma que pertence à "lógica do soldado atirar uma granada às pernas do inimigo", pertence à lógica militar "destruir catedrais e hospitais", à lógica econômica eliminar concorrentes e enriquecer, à lógica revolucionária o sacrifício em nome da revolução e à lógica política instaurar uma ditadura (1989b: 111). Isto é, um sistema de valores autônomo e privativo, seja militar, seja econômico, político ou artístico, um sistema submetido ao regulamento de uma lógica privada e dogmática convida e conduz à realização do absurdo. A mesma lógica, verificada em plano estético, resulta na arte pela arte. Trata-se, na filosofia da história de Broch, de uma dinâmica que despontou com a Renascença e substituiu a unidade monoteísta do medievo por uma diversidade de esferas equivalentes e abstratas (dissemos no capítulo anterior). Nesse estado de coisas, sistemas de valores adquirem mais e mais independência e "ficam lado a lado, como que estranhos uns aos outros, o setor dos valores econômicos [...] ao lado de um setor artístico da 'arte pela arte', um setor de valores militares ao lado de um setor de valores técnicos ou desportivos" (1989b: 113): "guerra é guerra", "negócio é negócio", "arte é arte" (KW1 496). Assim, o esteticismo, à semelhança do *kitsch* e do socialismo literário de Zola – embora não sejam fenômenos iguais –, é também arte dogmática, tende para o dogmatismo da forma e não raro para o esoterismo. Broch, ainda que contrário à presença de concessões ao leitor, admite os riscos da obra de arte hermética, que, ao investir na densidade formal, pode constituir um "defeito ético" (KW13/1 84); admite os riscos da literatura difícil de Joyce, mas não admite que uma obra de arte não aspire à totalidade do conhecimento, não exceda o repertório de uma crença privada e permaneça arraigada nos limites do próprio sistema de valores.

120. Cf. Viktor Žmegač, "Kunst und Ethik" (1988: 21-22).

Segundo: a obra de arte da totalidade reage à limitação da disciplina filosófica à época de Broch, quer superar a já mencionada "crise epistemológica" advinda da incompatibilidade de assuntos éticos e metafísicos com os métodos comprobatórios do cientificismo neopositivista. Trata-se, em verdade, de uma crise da universalidade filosófica pouco a pouco desmontada, particularmente a partir das especializações científicas do século XIX. Broch diz que a totalidade não se dá mais na investigação filosófica desde a falência dos princípios causais, desde o fracasso do positivismo clássico, desde que o idealismo alemão, "floração tardia e última do espírito dialético-teológico", se tornou consciente dos limites da validação científica; e não se dará com a hesitação da própria metodologia lógica do neopositivismo e dos próprios fundamentos matemáticos (KW9/1 84), pois, como se lê em outro ensaio do autor dos *Sonâmbulos*, a ciência e a filosofia modernas não são um "conteúdo" ou "símbolo do mundo" como fora Deus, não equivalem à escolástica platônico-cristã, mas a conhecimentos parciais e hiperconscientes da própria parcialidade (KW9/2 43). A poesia, por sua vez, a partir da ideia de "formação" de Goethe, significa não apenas uma "tarefa cognitiva", mas um prolongamento do conhecimento racional que ultrapassa as fronteiras racionais, que "desce" ao domínio irracional e "às mães" (referência a episódio da segunda parte da tragédia de Fausto) como quem procura a "totalidade do conhecer e do viver" (KW9/2 46).

Mesmo que resumida, essa conjuntura histórica supõe uma reação dupla da literatura e da teoria literária brochianas a seu contexto, uma reação à autossuficiência esteticista (complementar às reações ao dogmatismo artístico e ao kitsch) e uma reação à restrição dos métodos filosóficos empiricistas. Aí está fundamentada, grosso modo, a defesa do conhecimento em arte de Broch. Em geral, nos textos de Broch, a relação da obra de arte com o conhecimento vem acompanhada de termos como "responsabilidade" (Verantwortung), "missão" (Mission), "dever" (Pflicht), "tarefa" (Aufgabe), isto é, vem acompanhada de termos que não enganam quanto à qualidade ética de tal relação. A obra de arte não deve ser entretenimento. Por isso dirá que sua época não permite gratuidades artísticas, mas deve assumir o legado de Goethe; dirá que está "vedado ao poeta [Dichter] o fazer poético [dichten] irrefletido, ser um poeta [Poet] e nada mais" (KW9/1 89). Para Broch, estar em "conformidade com o tempo" significa herdar de Goethe a "tarefa de elevar o poético à esfera do conhecimento, o que é, ao fim e ao cabo, uma tarefa ética" (KW9/1 88).

A trilogia epistemológica e poli-histórica. Os modelos literários de Broch – Joyce e Goethe –, ainda que exemplos da mais ampla possibilidade romanesca, não circunscrevem sozinhos os limites e as extrapolações dos limites da experiência dos *Sonâmbulos*, trilogia "epistemológica" (*erkenntnistheoretischer Roman*) e "poli-histórica" (*polyhistorischer Roman*), segundo noções do próprio autor. Se, por um lado, a associação a dois dos maiores nomes literários da modernidade de algum modo "autoriza" a atividade poética de Broch, por outro, o mesmo vínculo reclama a especificidade dos *Sonâmbulos*. Diz, sobre sua relação com Joyce, mais ou menos o seguinte: conhecesse o *Ulisses* antes e *Os*

sonâmbulos nem poderiam vir à luz, pois o livro de Joyce empreenderia uma "realização completa daquilo que se pode expressar num romance" (KW13/1 140). No entanto, segundo Broch, o romance joyciano privilegia o método psicológico, ao passo que *Os sonâmbulos*, romance epistemológico, procura fundamentar disposições psicológicas numa teoria dos valores como a própria disciplina filosófica, que, por meio do rigor científico, procurou desvencilhar-se do psicologismo (KW13/1 93). Broch, assim, considerou a própria obra uma contribuição original para a história do romance. E de fato o é. Pois não há romance que anteceda aos *Sonâmbulos* nem romance que lhe suceda em que se verifica tal radicalismo teórico. Além do mais, *Os sonâmbulos*, romance poli-histórico, não demonstra o compromisso com o conhecimento apenas mediante digressões tais como as reunidas nas seções especificamente filosóficas do livro de Huguenau, mas também por meio da configuração de uma totalidade traduzida em planos simultâneos que evidenciam temporalidades históricas diversas integradas em convívio e conflito complexos e traduzida igualmente em momentos intensivos que sugerem a própria suspensão da realidade histórica. Broch, em declarações privadas, afirma que romances de autores como Thomas Mann (*A montanha mágica*), Musil (*O homem sem qualidades*), Gide (*Os falsos moedeiros*) ou Huxley (*Contraponto*) já dariam mostras de romance poli-histórico, mas não iriam além em razão da maneira como incluem elementos do discurso intelectual, a maneira como "enfeitam" a literatura de ciência; diz que vão buscar na ciência argumentos de apoio, mas não logram, ao privilegiar personagens intelectuais e falas "cultivadas", por exemplo, efetivar "ciência viva e produtiva" (KW13/1 148). A opinião é polêmica e apenas Joyce é geralmente poupado. Mas, ainda que o julgamento incorra em exagero, mostra bem a motivação dos *Sonâmbulos*.

Nos *Sonâmbulos*, ciência (quer dizer, filosofia) e arte operam uma simbiose discursiva verificada em todo o enunciado e na "arquitetônica" (a metáfora construtiva é recorrente) do edifício literário. Na trilogia, as colunas da obra de arte da totalidade, tal como observadas no exemplo de Joyce, sustentam o arcabouço literário brochiano feito de semelhante, mas não idêntica mistura de gêneros poéticos e modalidades estilísticas desiguais, de recursos linguísticos e narrativos diversos, de dificuldades formais e conteudísticas, de vínculos com o realismo romanesco, de representações de temporalidades simultâneas e integrações de visões de mundo e vocábulos de realidade de origem vária; arcabouço assentado no comprometimento ético com o conhecimento e na vontade de futuro, na vontade brochiana de estabelecer aquele "novo *ethos*". Pois o ensaio de Broch sobre Joyce, já dissemos, é também um ensaio sobre a forma romanesca desejada por Broch. Daí a impossibilidade de recusar ler na teoria do romance de Broch critérios empregados na trilogia, mesmo que critérios assim não delimitem o raio de ação dos significados dos *Sonâmbulos*. Broch, aliás, estava consciente disso também. Dizia que "os métodos poéticos, à diferença daqueles da ciência, não se realizam por inteiro nas

palavras que de fato vão redigidas, mas no estabelecimento de uma tensão entre palavras e linhas, uma tensão na qual reside sua expressão própria".[121]

Ao lado dos ensaios sobre Joyce e sobre a visão de mundo do romance, que falam dos Sonâmbulos ainda que de maneira indireta, Broch deixou alguns comentários sobre a trilogia que confirmam seu lugar crítico em contexto histórico. Aqui, literatura é "impaciência do conhecimento" e oportunidade legitima de investimento nas esferas ética e metafísica tão mais silenciadas quanto mais objetivas a ciência e a filosofia. A literatura, segundo Broch, habita regiões intermediárias do "não mais" e do "ainda não" (KW1 719), e seus comentários sobre Os sonâmbulos nos dão parâmetros de leitura que não devem ser desprezados. Pois, nesses textos, a tentativa de articular o "inexpresso" (KW1 721) é método de certo realismo literário: investigam-se "acontecimentos obscuros e oníricos" e sonambúlicos, a "flutuação animalesca e atemporal" do homem submetido a "afetos primitivos", "comportamentos infantis", desejos, anseios, nostalgias (KW1 723); os movimentos irracionais da vida mediante suas possibilidades de "expressão" e "representação" (KW1 719). A metáfora do sonâmbulo supõe a mistura de vigília e sono, de ação e sonho à luz do dia, implica a confusão da realidade com a irrealidade e atribui ao realismo literário camadas de conteúdos oníricos implícitos na superfície da dinâmica cotidiana. Nos Sonâmbulos, o maior irracionalismo está contido na maior objetividade, a coisa de Huguenau. Mas, até o livro de Huguenau, os cruzamentos de razão e desrazão, de realismo e irrealismo e de física e metafísica vão disseminados em muita passagem. Nos próximos capítulos, até o final de nosso texto, observaremos elementos do realismo e do irrealismo literários dos Sonâmbulos por meio do estudo da organização construtiva da trilogia.

121. "[...] da die dichterische Methode zum Unterschied von der der Wissenschaft nicht mit den Worten vollzogen wird, die tatsächlich niedergeschrieben sind, sondern in der Herstellung einer Spannung zwischen Worten und Zeilen besteht, in einer Spannung, in der ihr eigentlicher Ausdruck liegt." (KW1 719)

Terceiro capítulo

O realismo e a metafísica dos Sonâmbulos

Duas retóricas. No geral, a recusa a normas acadêmicas do belo, os experimentos composicionais e a provocação ao público, ainda que não sejam os únicos, são traços comuns dos modernismos. Mas a época de Broch não é feita apenas de modernismos. A despeito das técnicas inventivas e inauditas dos "romances da crise" e de outras tantas investidas artísticas do período, os tempos modernos inaugurados com as primeiras décadas do século XX, no que respeita às experiências estéticas, não se resumem à configuração de obras que procuraram "superar" o realismo oitocentista e outros paradigmas possivelmente deslocados em face de novas realidades históricas, senão apresentam experiências de natureza e qualidade diversas que atestam muitas vezes a continuidade de padrões anteriores; quer dizer, esses tempos modernos não se resumem à fratura de tradições artísticas à maneira dos movimentos de vanguarda, senão afirmam uma variedade de experiências estéticas que, com frequência, não dão cabo do passado, mas se aproveitam, mais ou menos subservientes, mais ou menos interventivas, de recursos formais consagrados ou simplesmente conhecidos de gerações anteriores. Além disso, os tempos modernos das vanguardas históricas não se resumem nem à concepção de obras cuja única realidade está na autonomia do material estético – uma caricatura comum do período –, nem a tempos integralmente seculares, senão apresentam um sem-número de artistas e críticos de arte – inclusive vanguardistas – cujas concepções da existência, da atividade artística e da obra de arte dependem de ideias metafísicas, sagradas e religiosas, concepções que, em comum, supõem mais realidades além e aquém do objeto estético.[122]

Aqui, não falamos simplesmente de antimodernismos contemporâneos de modernismos; não falamos de movimentos unidirecionais e de realidades unívocas e tampouco de atitudes acertadas ou equivocadas. Em vez disso, ao pensarmos na época de Broch, pensamos em realidades equívocas, na convivência de mais durações e contingências, em continuidades e descontinuidades, e num período em que não há apenas modernismos e antimodernismos, mas também casos que não são uma coisa ou outra; casos, por exemplo, de obras que contêm, simultaneamente, elementos modernistas e outros que, se não são antimodernistas, são no mínimo não modernistas. Pensamos, afinal, nos *Sonâmbulos*.

Pois, a nosso ver, a discussão do elemento formal da experiência estética – e isso vale não somente para a modernidade em pauta – não deve ignorar que realidades for-

122. Cf. Pericles Lewis, "Modernism and religion". "While accepting that the nature of the intellectual elite's relationship to the sacred did change radically in the late nineteenth century, I believe that scholars of Modernism need to re-evaluate the nature of this change and its implications for Modernism. In particular, we should challenge two widely held corollaries of the 'secularization hypothesis': that the only alternative to the monotheistic God is a secular worldview, and that the Modernists celebrated the putative secularization of modernity. The Modernists were not the devout secularists that many critics portray; instead, they were seeking through their formal experiments to offer new accounts of the sacred for an age of continued religious crisis." (Lewis 2011: 182)

mais implicam uma tomada de posição perante a realidade e variam à medida que oscilam as próprias realidades submetidas à representação artística, o instrumental artístico e as escolhas não apenas estéticas, mas políticas e éticas, as perspectivas e as "visões de mundo" não apenas pessoais, mas ancoradas em saberes coletivos de artistas que comumente divergem quanto à noção de realidade e quanto às funções e tarefas da obra de arte. Em Hermann Broch, a tarefa de um romance merecedor do título de "obra de arte" é epistêmica e ética e com vistas numa totalidade. A totalidade é idealista, significa a representação de um "espírito" ou uma "logicidade da época", residentes na realidade histórica das "miríades de anônimos" que movimentam o "cotidiano do mundo da época" (KW9/1 64). Assim, no pensamento de Broch tanto o domínio "idealista" do espírito quanto o "realista" dos inúmeros anônimos são rigorosamente amplos e demandam, a fim de enfrentar o relativismo e a indeterminação e fazer do romance alguma totalidade, uma *construção* literária que possua critérios de "redução" e principalmente procedimentos de sugestão das totalidades idealista e histórica.

Isto posto, lembremos que, segundo Broch, o romance recorre a "vocábulos de realidade" (*Realitätsvokabeln*). A noção nos auxilia na aproximação ao texto de Broch. Já dissemos que os "vocábulos" de Broch não são apenas vocábulos, mas "unidades discursivas". Ora, as unidades discursivas principais do romance parecem ser as frases, e não as palavras isoladas. Ou seja, a seleção do léxico é decisiva – palavras têm memórias, significados e campos semânticos determinados –, mas palavras apenas adquirem sentido romanesco quando organizadas em frases. Desse modo, a construção romanesca supõe a expressão verbal e a articulação sintática empregadas, sobretudo, em frases. Ademais, no romance, à diferença da comunicação mais ou menos espontânea, a expressão verbal e a articulação sintática são artifícios, arranjos mais ou menos conscientes e arbitrários do material linguístico e poético; são, finalmente, *uma* retórica. Nos *Sonâmbulos*, portanto, a ideia de totalidade está, se não exclusivamente, fundamentalmente sujeita a uma retórica da organização frásica, que ordena os conteúdos e os significados da trilogia.

Não raro se diz que o romance é o mais realista dos gêneros poéticos modernos. Isto é, ainda que existam exemplos de lírica e drama realistas, cabe à forma prosaica do romance, via de regra, a designação de arte literária realista por excelência. Adolfo Casais Monteiro, por exemplo, dizia que o "realismo é, não característica duma fase da literatura, mas elemento fundamental dum gênero: o romance" (1964: 03). A afirmação, provavelmente, não ignora que – desde Cervantes, Henry Fielding e Laurence Sterne até os nossos dias – existe uma larga tradição cuja especialidade é não compactuar ou mesmo acabar com a ilusão de realidade do enunciado romanesco. Contudo, também nessa tradição, onde são constantes as interferências de narradores que não hesitam em comentar o próprio texto de um ponto de vista distanciado e irônico, sobejam articulações realistas, sem as quais, por certo, não seriam viáveis a configuração de um encadeamento nar-

rativo e a produção de uma história cujos sentidos não dependem apenas de realidades linguísticas, mas igualmente das relações que tais realidades estabelecem com a realidade histórica conhecida dos autores e leitores de romances. Nesse sentido, que admite a noção de um "realismo construtivo", é possível dizer que o romance é uma arte realista; nesse mesmo sentido, verificamos que também os romances críticos do "realismo histórico", como os romances da crise do romance em torno de 1930, não costumam abrir mão de procedimentos realistas por completo. *Os sonâmbulos*, assim, têm muito realismo, e se a nossa pesquisa os tem por *comentário completo e apurado à crise do romance de seu tempo*, que, já vimos, não apenas está inserida numa crise mais ampla, mas é também uma crise do realismo do romance oitocentista, a questão é saber, primeiro, quais realismos estão nos *Sonâmbulos*; depois, como esses realismos estão nos *Sonâmbulos*, isto é, onde estão acomodados, ameaçados e suspensos; enfim, onde estão "comentados". Iremos, portanto, a alguns exemplos do texto e àquilo que denominamos retórica dos *Sonâmbulos*.

De imediato, afirmamos que há na articulação literária dos *Sonâmbulos* (não consideramos aqui a articulação especificamente teórica do livro de Huguenau) duas retóricas básicas: uma "realista" e uma "metafísica". A divisão não é mais que uma exigência metódica, pois não queremos opor as duas retóricas nem separá-las; elas concorrem, aparecem misturadas e são uma só coisa. Veremos, nas duas próximas seções, que não é possível falar de uma e não falar de outra.

A realista.

La arena me rompía la boca, pero grité:
Ni una arena soñada puede matarme ni hay sueños dentro de sueños.
(Borges 2007: 138)

De início, uma vez que não podemos nos deter em discussões mais demoradas acerca de um conceito de costas largas como o de "realismo", uma vez que, justificadamente, cada realidade reivindica seu próprio realismo (e cada irrealidade seu próprio irrealismo),[123] acataremos a opinião mais comum de que há no mínimo duas espécies de realismo *literário*: um realismo vinculado a um conjunto mais ou menos determinado de escritores do século XIX e à prosa característica do período – e que chamamos, aqui, de "realismo histórico" – e um realismo da composição linguística, estilístico, "formal" (Watt) ou "sistemático", um artifício – que chamamos de "realismo construtivo". A divisão, ainda que não de todo satisfatória, não apenas configura o melhor acesso à questão realista, mas também reitera a fecunda e pioneira definição de Roman Jakobson (1921). Este, consciente da elasticidade do termo, propõe os "cinco sentidos" do realismo (1973: 119-27): a) realismo é "uma aspiração, uma tendência, isto é, chama-se realista à obra cujo autor em causa propõe como verossímil"; b) "chama-se realista a obra que é per-

123. "O estilo realista só pode ser distinguido do não realista na medida em que é confrontado com a própria realidade da qual trata." (Brecht 1998: 267)

cebida por quem a julga como verossímil";[124] c) "a soma dos traços característicos de uma escola artística do século XIX"; d) realismo enquanto discurso em que se notam "caracterizações inessenciais", "motivações arbitrárias";[125] e) é realista "a exigência de uma motivação consequente, a justificação dos procedimentos poéticos".

De certa maneira, as duas primeiras significações de Jakobson são complementares, apenas vão trocados, quanto à avaliação do corte realista, os papéis do autor e do leitor. As duas últimas significações, por seu turno, pertencem à mesma esfera de questões, referem-se a procedimentos discursivos, ao realismo construtivo. A terceira significação fala do realismo histórico. As significações são úteis e não exatamente excludentes, uma vez que, ao confrontarmos tais sentidos com obras de autores realistas ou não, percebemos que essas obras podem conter um ou mais significados realistas. Quanto ao romance, algumas obras do realismo histórico podem conter todos os cinco sentidos. Pois, a bem da verdade, muito daquilo que se associa a um realismo construtivo decorre de procedimentos formais que, nascidos principalmente em romances do século XVIII,[126] foram conquistados de fato ou especialmente desenvolvidos durante o realismo histórico: não apenas o encadeamento discursivo da narrativa romanesca que localiza eventos em tempos e espaços mais ou menos determinados, não apenas a referencialidade mais ou menos determinada da expressão verbal constitutiva de falas e descrições, mas a representação do comum e do médio, os conflitos de personagens mais ou menos próximos do público leitor, a preservação das identidades, as ambientações e os sentimentos conhecidos, a proximidade de elementos do cotidiano, as linguagens mais inclinadas para a naturalidade da fala, as objetividades e autenticidades, as referências históricas e geográficas, as circunstâncias motivadas e a manutenção da ilusão de realidade são alguns dos aspectos do realismo construtivo observados usualmente no realismo histórico.

A seu modo, mesmo que crítica ou provisoriamente, todos esses aspectos estão presentes nos *Sonâmbulos*, com exceção da manutenção da ilusão de realidade. Esta, a bem dizer, depende de uma narrativa que preferencialmente conserve algo incólumes esses outros aspectos realistas que na trilogia de Broch vão figurados às avessas ou carregados de ironia, depende de um narrador que os figure sem afrontar a ilusão de realidade, uma espécie de narrador que não se verifica nos *Sonâmbulos*. A manutenção da ilusão

---

124. Jakobson também verifica derivações que dizem respeito às duas primeiras significações: a.I) realismo enquanto "tendência a deformar os cânones artísticos em curso, interpretada como uma aproximação à realidade"; a.II) enquanto "tendência conservadora limitada no interior de uma tradição artística e interpretada como uma fidelidade ao real"; b.I) sou realista pois "sou um revolucionário em relação aos hábitos artísticos em curso e percebo sua deformação como uma aproximação à realidade"; b.II) sou realista pois "sou um conservador e percebo a deformação dos hábitos artísticos em curso como uma alteração da realidade". (Jakobson 1973: 122-23)

125. Aqui, a ideia é precursora do "efeito de real" dos "pormenores inúteis" de Barthes. "[...] o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet, limitam-se a dizer o seguinte: *somos o real*; é a categoria do 'real' (e não os seus conteúdos contingentes) que é, assim, significada; por outras palavras, a própria carência do significado em proveito do referente transforma-se no próprio significante do realismo: produz-se um *efeito de real*, base deste verossímil inconfessável que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade." (Barthes 1984: 95-96)

126. Cf. Ian Watt, *A ascensão do romance*.

de realidade, nos *Sonâmbulos*, é uma ilusão da manutenção de realidade: é fraca já no primeiro parágrafo e pouco a pouco desaparece de vez. E, à proporção que desaparece, problematiza todos os outros aspectos herdados do realismo histórico. Assim, a força do comentário dos *Sonâmbulos* à crise do realismo histórico, que reside, antes de tudo, na transformação do livro de Pasenow no livro de Huguenau, ou seja, na passagem do primeiro para o terceiro livro da trilogia; a força desse comentário é intensificada mediante a combinação de elementos que atestam a permanência de aspectos construtivos do realismo histórico com elementos que, de certo modo, os desautorizam; a força desse comentário é endossada por meio da mobilização de aspectos do realismo histórico e da simultânea ofensa a seu aspecto-chave, a manutenção da ilusão de realidade. Pois, no realismo do século XIX, podia não haver acordo acerca das técnicas utilizadas na construção e representação de realidades e acerca das ideias de realidade, mas realistas partilhavam quase sempre da opinião de que a ilusão de realidade deveria ser mantida (nesse sentido, mesmo o "romance da desilusão" flaubertiano de Lukács mantém a ilusão de realidade, visto que a desilusão é do personagem, e não do artifício realista).

Aqui, *Os sonâmbulos* estão com aquela tradição de Cervantes e Machado de Assis: assumem – apesar das diferenças no que concerne ao humor e à relação com o leitor – as marcações desilusionistas dessa tradição, e o fazem de maneira bastante diversificada e própria. Trata-se, aliás, de uma característica fundamental da primeira fase da obra literária de Broch. "Uma novela metodológica",[127] "Comentário a Hamlet",[128] "Ofélia"[129] e a

127. A "Novela metodológica" (1918) é decerto a experiência literária mais relevante da produção ficcional de Broch que antecede *Os sonâmbulos*. Nela, narra-se a história de uma vivência amorosa que termina no suicídio do casal protagonista (Antigonus e Philaminthe). A relevância é sobretudo do "método" (daí o título provocador da novela), que evidencia, justifica e comenta, passo a passo, as escolhas de um narrador que fala na primeira pessoa do plural (*wir*) como quem inclui o leitor nas próprias decisões e o convida a uma "construção consciente" da história do casal. "Jedes Kunstwerk muß exemplifizierenden Gehalt haben, muß in seiner Einmaligkeit die Einheit und Universalität des Gesamtgeschehens aufweisen können. Wir wollen uns daher keiner zufällig durch die Zeitung oder von der Phantasie uns zugewehten Geschichte hingeben, sondern uns diese in bewußter Konstruktion selber herstellen. [...] Wenn wir also Antigonus in die Konstruktion einer erotischen Begebenheit hineinsetzen wollten, so dürfte sich die Möglichkeit ergeben, daß er im Dilemma seiner Determinanten jene voluntarische Entscheidungsfähigkeit eines verantwortlichen Ichs erlange, die ihn zu novellistischer Heldenhaftigkeit eben doch berechtigen würde." (KW6 11-13) De resto, a importância da novela não é apenas literária e "metodológica". Segundo Ruth Bendels, a crítica ao determinismo contida na novela não se resume a uma crítica à literatura naturalista, mas constitui principalmente uma crítica ao paradigma científico dos naturalistas. "Zielpunkt dieser Kritik ist nicht so sehr der literarische Naturalismus selbst als vielmehr der ihm zugrunde liegende wissenschaftstheoretische Ansatzpunkt. Dem mechanistischen Weltbild des Determinismus und seinem strengen Kausalismus werden die Entwicklungen der modernen Physik gegenüber gestellt, in denen die gegenständliche Einheit hinter die Relationen und die besondere Bedeutung gerade dynamischer, polyvalenter Beziehungen zurücktritt." (Bendels 2008: 87)

128. O "Comentário a Hamlet" é uma tentativa dramática iniciada em finais de 1918. Aqui, tão logo se inicia a primeira e única cena, a fala da atriz que representa Ofélia destitui a ilusão de realidade da construção dramática. "Ach so, Ihr wolltet nur erfahren, wer ich bin –/ Nun denn: ich bin Ophelia – das heißt, ich stell sie dar;/ In Wirklichkeit bin ich Sybilla Blei,/ Die Schauspielerin – wollt Ihr's nicht glauben, schaut nur in den Zettel,/ Dort ist's gedruckt; links steht der eine Name,/ Rechts der andere, und was dazwischen liegt/ Ist Illusion – Ihr meint, nur Punkte sind's:/ Ich sag': 'st Illusion, wenn es auch schwierig auszusprechen ist." (KW6 279)

129. "Ofélia" é uma novela de Broch escrita em agosto de 1920 e não publicada na época. Nela, já o primeiro

primeira redação dos *Sonâmbulos*, intitulada apenas "Huguenau",[130] atestam a insistência da literatura de Broch no desmonte crítico da ilusão de realidade. *Os sonâmbulos*, ainda que considerado a verdadeira estreia literária de Broch, é já um estágio avançado de sua prosa de ficção desilusionista. Daí o rompimento depurado com a manutenção da ilusão de realidade dos *Sonâmbulos*. À diferença de suas tentativas anteriores, cujas manifestações anti-ilusionistas eram mais imediatas, a trilogia institui uma narrativa ambígua cuja progressão – à medida que desdobra o personagem Bertrand em narrador e teórico dos valores desencontrados, que investe no discurso indireto livre e apresenta outras tantas formas de caprichos construtivos e registros discursivos – não somente atrapalha a continuidade, mas evidencia a própria impossibilidade, nos *Sonâmbulos*, de um andamento ilusionista supostamente livre de ruídos à maneira daquele que atribuímos, sem muita problematização, aos romances do realismo histórico. Quanto à especificidade da construção complexa de Bertrand, já falamos algo a respeito e retomaremos a questão no capítulo final de nossa pesquisa. Em seguida, veremos alguns exemplos dos caprichos e dos registros a que nos referimos e que contribuem, a nosso ver, para o entendimento da retórica realista complicada, e não apenas realista, dos *Sonâmbulos*.

A primeira interrupção da ilusão de realidade que não deixa dúvidas quanto à sua intervenção desenganadora está no final do livro de Pasenow. Este, à semelhança do livro de Esch, possui quatro seções, ou capítulos, mas apenas as três primeiras têm alguma extensão: dedicam-se ao desenvolvimento de uma ação narrativa durante páginas e dentro de um quadro ficcional composto de conflitos vivos e conduções construtivas que organizam tais conflitos, pois a quarta seção não passa de breve comentário que conclui o livro de Pasenow com um minissumário narrativo cuja constatação categórica vai desdobrada numa sugestão também rápida à imaginação do leitor:

> Não obstante, dezoito meses depois nasceu-lhes o primeiro filho. Aconteceu. As circunstâncias em que isso aconteceu já não é necessário narrá-las.

---

parágrafo impede a ilusão de realidade por meio de uma voz crítica da organizaçao do texto literário. "Dies ist bloß scheinbar eine komplizierte Geschichte: wir werden sie späterhin in ihre Bestandteile auflösen und über ihre Einfachheit vielleicht erstaunt sein. Oder wir werden vielmehr nicht erstaunt sein, denn wir wissen bereits, daß die Literatur von ganz wenigen, simpelsten Problemen lebt, die – Hamlet im Frack – immer nur in neuen Kostüm auftreten." (KW6 24)

130. *Os sonâmbulos* foi começado em 1928 com a história de Huguenau e resultou numa primeira versão desta, onde já reconhecemos traços do narrador irônico e desilusionista da versão definitiva da trilogia. "Wenn man also bedenkt, wie viel schlechte Literatur schon mit Hilfe lärmender und formidabler Ereignisse, besonders solcher historischer Natur und gar des Weltkrieges verfertigt worden ist, so wird man auch unser Bedenken gegenüber der Annahme verstehen, der Krieg habe dem Lebenslauf Huguenaus eine entscheidende Wendung gegeben, hätte ihn aus seiner Bahn vorgeschriebener Bürgerlichkeit geführt, in der er ungestört verblieben wäre, wenn er von den Begebenheiten der Jahre 1914-19 nicht erfaßt worden wäre. Wiewohl zuzugestehen ist, daß solche Annahme nicht zu fernab liegen würde." (KW6 38)

> Forneceram-se ao leitor elementos suficientes da construção dos personagens, para poder imaginá-las por si.[131] (1988b: 167)

Aí, a alusão à atividade narrativa (*erzählen*) e a elementos formais da construção dos personagens (*Materialien zum Charakteraufbau*) basta para o desnudamento da convenção literária ilusória. Porém, o trecho propõe outra complexidade. Parece condensar uma característica central da narrativa da trilogia: as duas frases iniciais, que completam a história do matrimônio delicado de Joachim e Elisabeth, constatam, em primeiro lugar, um evento (o nascimento do filho ou filha, *das Kind*); depois, desqualifica-se a "necessidade" de aprofundar em detalhes desse evento ou de construí-lo à semelhança da ação que compõe os três primeiros capítulos (*muß nicht mehr*); o trecho afirma que o fundamental já foi dito e agora é tarefa do leitor conceber ou simplesmente imaginar (*ausdenken*) o restante (a vida de casados até o nascimento da criança). Aqui, não há importância na efetiva contribuição do leitor para tal "imaginação". O leitor pode não imaginar coisa alguma. No entanto, não pode deixar de notar que a sugestão do narrador é justamente a de pensar algo. Mesmo que não leve a efeito a concepção adicional de qualquer linha ou imagem daquilo que se diz sobre a história do casal em pouquíssimas palavras, o leitor talvez admita, nesse momento, que as duas frases iniciais não são gratuitas, mas confirmam a especificidade do texto dos *Sonâmbulos*: ele apenas permite *a ilusão da manutenção da ilusão de realidade*, e assim recorre a dois gestos simultâneos e complementares, que equacionam os processos de ilusão e de desilusão de realidades ficcionais segundo dinâmica interdependente: a ilusão em razão da desilusão e a desilusão em razão da ilusão constituem o movimento narrativo dos *Sonâmbulos*, e o possível leitor da trilogia tem de assumir, mais ou menos consciente, a sobreposição de direções contrárias e legitimadoras de ambos os sentidos desse movimento.

O fim do livro de Pasenow é um exemplo sintético de registro discursivo que distancia *Os sonâmbulos* do realismo histórico e demonstra já algo de sua especificidade realista. Mas, visto que nele tudo se dá em poucas frases, o confronto com a ilusão de realidade é talvez demasiado evidente e a ilusão de sua manutenção não é evidente o bastante. Será produtivo, então, contrapô-lo a seu oposto, no que concerne à organização do romance, ou seja, ampliarmos sua análise a partir da observação do parágrafo inicial de *Pasenow ou o romantismo* – cuja extensão é típica dos parágrafos e períodos longos de Broch – e assim obtermos duas faces ou pontas de um mesmo problema retórico.

O livro de Pasenow abre com a apresentação do pai de Joachim, o Sr. von Pasenow. A citação apresenta cortes e talvez permaneça ainda demasiado longa, mas, dado que inaugura a trilogia e introduz aspectos básicos de seu enunciado, constitui exemplo irrecusável da peculiaridade narrativa dos *Sonâmbulos*:

131. "Nichtsdestoweniger hatten sie nach etwa achtzehn Monaten ihr erstes Kind. Es geschah eben. Wie sich dies zugetragen hat, muß nicht mehr erzählt werden. Nach den gelieferten Materialien zum Charakteraufbau kann sich der Leser dies auch allein ausdenken." (KW1 179)

Em 1888 tinha o Sr. von Pasenow setenta anos. Um estranho e inexplicável sentimento de antipatia se apoderava de certas pessoas, nas ruas de Berlim, quando o viam aproximar-se; essa antipatia levava-as mesmo a pensar que aquele velho devia ser mau. Pequeno mas bem proporcionado, não era um carga de ossos nem um pote de banha: tinha a estatura adequada e o chapéu alto que fazia questão de usar em Berlim estava longe de lhe dar um aspecto ridículo. Usava barba à Guilherme I, embora mais curta, e nas suas faces nada havia daquela lanugem branca a que o soberano devia o seu ar bonacheirão; mesmo no cabelo, apenas um tanto mais raro, poucos fios brancos se viam; conservava o louro da juventude, aquele louro arruivado que lembra palha a apodrecer e que destoa num velho em quem esperávamos ver uma cabeleira mais veneranda. Mas o Sr. von Pasenow sentia-se bem com a cor do seu cabelo e o monóculo também não lhe parecia demasiadamente juvenil. [...] não faltava quem considerasse desagradável o aspecto deste velho e achasse impensável existir uma mulher capaz de contemplar tal homem com olhos de desejo ou de abraçá-lo com paixão; admitiam, quando muito, que ele houvesse usado as criadas polacas em serviço nas suas propriedades, tendo, mesmo assim, de adotar para possuí-las aquela agressividade, misto de histeria e de despotismo, tão frequente nos homens pequenos. Fosse como fosse, os seus dois filhos eram desta opinião; [...] Aliás, as opiniões dos filhos são muitas vezes subjetivas e não seria difícil taxá-las de injustiça ou de parcialidade, apesar do mal-estar que nos invadiria talvez a nós próprios, ao vermos o Sr. von Pasenow, estranho mal-estar esse que aumentaria se, depois de ele ter passado, fosse seguido, por acaso, com a vista. [...] Entretanto, aquele continua o seu caminho, em passos muito rápidos, em linha reta, cabeça levantada, como gosta de fazer quem é pequeno, e, como segue muito empertigadamente, projeta um pouco para diante a barriguinha, dir-se-ia que a leva à sua frente, que leva assim para qualquer parte toda a sua pessoa, como um feio presente que ninguém quer. [...] a verdade é que todos estes ultrajes seriam gratuitos e talvez motivo de vergonha até que se avistasse a bengala ao lado das pernas. [...] E não menos horrível é a ideia de que este caminhar para um objetivo sobre três patas deve ser tão falso como a linearidade e a enérgica progressão do andar: dirigem-se para o nada! De fato uma pessoa com intenções sérias nunca caminharia assim e, ainda que se tenha de pensar por momentos num usurário a caminho da casa do pobre para fazer valer, sem piedade, os seus títulos de crédito, sabe-se logo que isso seria demasiado pouco e demasiado terreno em virtude do conhecimento de que é assim que costuma deambular o diabo, cachorro coxo de três patas, de que aquele é um caminhar em ziguezague retilíneo, de que... basta! Tudo isto se pode descobrir analisando com ódio afetuoso o andar do Sr. von Pasenow. Mas, ao fim e ao cabo, outro tanto se poderia fazer quanto à maior parte dos homens. Há sempre algo que bate certo.[132] (1988b: 13)

132. "Im Jahre 1888 war Herr v. Pasenow siebzig Jahre alt, und es gab Menschen, die ein merkwürdiges und unerklärliches Gefühl der Abneigung verspürten, wenn sie ihn über die Straßen Berlins daherkommen sahen, ja, die in ihrer Abneigung sogar behaupteten, daß dies ein böser alter Mann sein müsse. Klein, aber von richtigen Proportionen, kein hagerer Greis, aber auch kein Fettwanst: er war sehr richtig proportioniert, und der Zylinder,

Há muita coisa que destacar no texto acima e não esgotaremos os significados do parágrafo inicial do livro de Pasenow, apesar das mutilações. Aqui, notamos o desenvolvimento primeiro de uma voz cuja variedade e crescimento de significados se dão no tempo e justificam uma vez mais a extensão da citação. A voz é confusa, mas nem tudo é confuso. Os elementos do realismo construtivo estão lá: o discurso nos dá a conhecer um personagem pelo nome e por detalhes físicos (o chapéu, o cabelo, a barba, a barriga, a maneira de andar), um cidadão comum, ainda que não de todo ordinário, e temos notícia de indicações histórica e geográfica (1888, Berlim). No entanto, a nota dominante reside na perspectiva oscilante do narrador. Não se sabe, ainda, quem fala, mas não se trata de nenhuma espécie objetiva de fala à semelhança daquela que imputamos à moderação do realismo histórico, senão de um capricho perspectivístico: sentimos e sabemos, por meio do narrador, o que sentem e pensam terceiros, nomeados ou não; sentimos a estranheza e a ojeriza de anônimos perante o Sr. von Pasenow, conhecemos a opinião de seus filhos (sabemos que tem filhos) e a satisfação do personagem com a própria feição. Isto é, sentimos e sabemos aquilo que o narrador nos faz sentir e saber a partir de pontos de vista mais ou menos hipotéticos, e que seriam apenas hipotéticos não fossem também motivados. Pois – o leitor recém-chegado talvez desconfie – há no parágrafo muito elemento que introduz motivos da trilogia e instaura significados mais amplos: a atitude convicta e alguns aspectos físicos do Sr. von Pasenow prenunciam Huguenau, personagem-título

---

den er in Berlin aufzusetzen pflegte, wirkte durchaus nicht lächerlich. Er trug den Bart Kaiser Wilhelms I., doch kürzer geschoren, und an seinen Wangen war nichts von der weißen Wolle zu bemerken, die dem Herrscher das leutselige Aussehen verlieh; sogar das Haupthaar, kaum gelichtet, wies bloß einige weiße Fäden auf; trotz seiner siebzig Jahre hatte es sich die Blondheit seiner Jugend erhalten, jenes rötliche Blond, das an faulendes Stroh erinnert und einem alten Manne, den man sich lieber mit würdigerer Behaarung dächte, eigentlich nicht ansteht. Aber Herr v. Pasenow war an seine Haarfarbe gewöhnt, und auch das Einglas erschien ihm keineswegs zu jugendlich. [...] Und war Herr v. Pasenow solcherart mit sich nicht unzufrieden, so gibt es eben doch Menschen, denen das Äußere dieses alten Mannes mißfällt und die es auch nicht begreifen, daß je eine Frau sich gefunden hatte, die diesen Mann mit begehrenden Augen betrachtet haben sollte, ihn begehrend umfing, und sie werden ihm höchstens die polnischen Mägde auf seinem Gute zugestehen und daß er sich ihnen mit jener etwas hysterischen und doch herrischen Agression genähert haben dürfte, die kleinen Männern öfters eigentümlich ist. Mochte dies stimmen oder nicht, es war jedenfalls die Meinung seiner beiden Söhne, und es versteht sich, daß er diese Meinung nicht geteilt hätte. Auch ist die Meinung von Söhnen oft subjektiv, und es wäre leicht, ihnen Ungerechtigkeit und Befangenheit vorzuwerfen, trotz des etwas unbehaglichen Gefühles, das einen selber beim Anblick des Herrn v. Pasenow überkommen mag, merkwürdiges Unbehagen, das sich noch steigert, wenn Herr v. Pasenow vorbeigegangen ist und man ihm zufällig nachschaut. [...] Jener aber geht sehr raschen Schrittes und geradlinig, den Kopf trägt er hoch, wie kleine Leute es zu tun pflegen, und da er sich eben auch sehr gerade hält, streckt er seinen kleinen Bauch ein wenig vor, man könnte fast sagen, daß er ihn vor sich hertrage, ja daß er damit seine ganze Person irgendwohin trage, ein häßliches Geschenk, das niemand will. Allein da mit einem Gleichnis noch nichts erklärt ist, bleiben solche Beschimpfungen haltlos, und vielleicht schämt man sich ihrer, bis man den Spazierstock neben den Beinen entdeckt. [...] Und furchtbar der Gedanke, daß diese dreibeinige Zielgerichtetheit so falsch sein muß wie diese Geradlinigkeit und dieses Vorwärtsstreben: auf das Nichts gerichtet! Denn so geht keiner, der Ernsthaftes beabsichtigt, und wenn man auch einen Augenblick an einen Wucherer denken muß, der zur harten Schuldeintreibung in die Wohnung des Armen sich trägt, so weiß man doch sogleich, daß dies viel zu wenig und viel zu irdisch wäre, entsetzt von der Erkenntnis, daß so der Teufel schlendert, ein Hund, der auf drei Beinen hinkt, daß dies ein geradliniges Zickzackgehen ist, ...genug; dies alles kann man nämlich herausfinden, wenn man den Gang des Herrn v. Pasenow mit liebevollem Haß zergliedert. Aber schließlich kann man solches bei den meisten Menschen versuchen. Immer stimmt irgend etwas." (KW1 12-13)

do estágio final dos *Sonâmbulos*; a menção à barba do personagem introduz o motivo das barbas que inquietam Joachim, protagonista desse livro; surge também o motivo das bengalas (que, nos livros seguintes, se convertem em muletas); as "criadas polacas" e o caráter do personagem são confirmados mais tarde; o diabo inicia o intertexto faustiano do livro de Pasenow; o "usurário" (*Wucherer*) também prenuncia Huguenau; e aquele que vai "em direção ao nada" é a primeira imagem de um sonâmbulo.

O parágrafo semeia uma série de informações que mais cedo ou mais tarde colhem outra relevância e convida o leitor a ir e vir com as perspectivas do narrador que alicia mais de uma pessoa e a própria impessoalidade: fala-se na terceira pessoa do singular (o Sr. von Pasenow caminha), mas fala-se da perspectiva da terceira pessoa do plural (*eles* ou *aqueles* percebem o Sr. von Pasenow de tal modo), que, alterada em pronome impessoal (*man, ein selber*), transforma-se na perspectiva da primeira pessoa do plural (de tal modo se percebe o Sr. von Pasenow e assim também nós, o narrador e o leitor dos *Sonâmbulos*, o concebemos). No conjunto, o capricho e as sobredeterminações do narrador, que proliferam até que o próprio diga "basta" (*genug*) e assinale a própria arbitrariedade, demonstram aquilo que chamamos, de modo um pouco tartamudo, ilusão da manutenção da ilusão de realidade. Pois, se, de um lado, a leitura atenta do parágrafo torna evidente o artifício literário e ressalta a impossibilidade da ilusão de realidade, de outro, o personagem segue inabalado, e os volteios do narrador não chegam para estancar o passo do Sr. von Pasenow (*jener aber geht*): as passadas do personagem e a impressão de que vai a algum lugar instalam a ficção ao mesmo tempo que a sinuosidade do narrador a questiona. Daqui em diante, embora pontuada com suspensões, a ficção existe, e com ela algum realismo.

Os dois trechos comentados, o final e o início do livro de Pasenow, ainda que elucidem a concorrência da ilusão de realidade com a desilusão da mesma ilusão, ainda que deem uma ideia do realismo singular dos *Sonâmbulos*, não são os melhores exemplos do realismo construtivo da trilogia, que aí vão bastante abalados, como a preparar o livro de Huguenau, onde, no episódio dramático nomeado "O simpósio ou colóquio sobre a redenção", submete personagens à representação de suas próprias representações.[133] A bem da verdade, esse realismo construtivo constitui-se de articulações como as verificadas na continuidade mais ampla de uma ação, na permanência de conteúdos e personagens que amarram os três romances dos *Sonâmbulos*, nos momentos dialógicos (os personagens falam e encenam situações mais ou menos realistas) e descritivos (o narrador situa luga-

133. "[...] não constituirá dificuldade para ninguém e só poderá favorecer a concisão da narrativa se porventura consentirmos em representar o casal Esch num palco de teatro, na companhia do comandante e do Sr. Huguenau, metidos num número a que ninguém escapa: *agir como ator*." (1989b: 162) "Es wird [...] niemandem Schwierigkeiten bereiten und wird höchstens der Kürze der Erzählung dienen, wenn man sich vorstellen wollte, wie das Ehepaar Esch zusammen mit dem Major und Herrn Huguenau sich auf einer Theaterszene befindet, in eine Darbietung verstrickt, der kein Mensch entgeht: als Schauspieler zu agieren." (KW1 551)

res e paisagens mais ou menos realistas). Mesmo no livro de Huguenau, onde há várias histórias (a dos protagonistas-título, a dos judeus e da moça do Exército de Salvação, a de Hanna Wendling) e modalidades discursivas (prosa de ficção e teórica, versificação e dramatização), onde se revela a natureza de Bertrand e o leitor fica a par do artifício maior dos *Sonâmbulos*; onde se desconfia da própria razoabilidade, visto não ser completa loucura;[134] onde a matança bélica e um personagem como Huguenau se apresentam como realidades e percebe-se "a aliança do carrasco e da vítima num só indivíduo" (1989b: 42).[135] Mesmo no livro de Huguenau, quando a trilogia rigorosamente explode em romance excessivo, tais articulações, que respondem por um realismo construtivo, sobrevivem até o epílogo.[136] Pois, insistimos, o interesse da retórica realista, nos *Sonâmbulos*, não reside na permanência de uma ilusão de realidade, mas em sua intermitência e condição armada para a crítica da realidade histórica e das convenções literárias.

No livro de Pasenow, imita-se de certo modo a ambientação e atmosfera dos romances do realismo histórico (Broch fala de uma *Stimmung* fontaniana).[137] A ele, apesar de "abusos" como os que fizemos notar atrás e de outras espécies (as falas de Bertrand, por exemplo), não faltam passagens que se demoram em descrições poéticas, repletas de observações materiais, simbólicas e detalhes mais úteis que inúteis – como a do "quarto do caçador" que hospeda Bertrand na propriedade dos Pasenow (KW1 91-94) –, e não faltam paisagens "idílicas" que emolduram os conflitos do coração de Joachim e associam algum bom aborrecimento à mestria e encanto do estilo brochiano.[138] Trata-se de

134. "Sind wir wahnsinnig, weil wir nicht wahnsinnig geworden sind?" (KW1 418)

135. "[...] es ein einziges Individuum ist, in welchem Henker und Opfer vereint sich vorfinden [...]." (KW1 420)

136. Nos próximos capítulos, tais articulações estarão na base de nossas leituras – organizadas, sobretudo, segundo aspectos que dizem respeito aos personagens-título – das três partes dos *Sonâmbulos*.

137. Cf. carta de Broch ao editor Brody em junho de 1930 (KW13/1 90)

138. "Estavam sentados no jardim umbroso da pequena estalagem; o palafraneiro guardava os cavalos do lado detrás, no pátio. No ramalhar das folhas ouvia-se setembro. Já não era a clara e branda melodia da folhagem primaveril, nem tampouco a sonoridade do estio. No verão, as árvores sussurram pura e simplesmente, por assim dizer sem nuance, enquanto, logo nos primeiros dias de outono, se mistura a esse sussurro uma acuidade metálica e argentina, como se um largo, uniforme som tivesse de esfiar-se em filamentos. À entrada do outono as horas do meio-dia são muito calmas; o sol conserva ainda o ardor estival e se um sopro mais ligeiro e mais fresco perpassa pelas folhas é como um suave rasto de primavera no ar. As folhas que caem das árvores sobre a tosca mesa da estalagem ainda não tiveram tempo de amarelecer, mas são quebradiças e secas apesar da sua verdura, e a claridade estival do dia parece duplamente preciosa. De proa a montante, o barco do pescador flutua no rio, a água corre sem ondas, como que deslizando sobre grandes placas. Estes dias de outono nada têm já da sonolência do meio-dia de verão. Uma suave e vigilante quietude espalha-se por toda a parte." (1988: 113) "Sie saßen im schattigen Vorgarten des kleinen Wirtshauses; der Reitbursche war mit den Pferden rückwärts im Hof. Im Rauschen der Blätter über ihnen hörte man den September. Denn es war nicht mehr das klare, weiche Getön des Frühlingslaubes und auch nicht mehr der Klang des Sommers: rauschen im Sommer die Bäume schlechthin, sozusagen nuancenlos, so mischt sich an den frühen Herbsttagen bereits silbrig-metallische Schärfe hinein, als ob ein breiter, einheitlicher Ton in Geäder aufgelöst werden sollte. Wenn der Herbst beginnt, sind die Mittagsstunden ganz still: sommerlich glüht noch die Sonne, und wenn von irgendwo dann ein leichterer, kühlerer Wind durch das Geäst geht, so ist es wie ein schmaler Streifen Frühling in der Luft. Die Blätter, die von den Baumkronen auf den rohen Wirtshaustisch fallen, sind noch nicht vergilbt, aber brüchig und trocken trotz ihrer Grüne und die sommerliche Sonnigkeit des Tages erscheint dann doppelt wertvoll. Mit

uma classe de descrição e paisagem que não tem o mesmo lugar em *Esch ou a anarquia*, onde a retórica metafísica, por seu turno, adquire outra densidade. Quer dizer, no livro de Esch há também exemplos descritivos (o café da *Mutter* Hentjen ou o ambiente de trabalho de Oppenheimer) e "idílicos" (o passeio a St. Goar), mas nunca semelhantes à mansidão maior do modelo oitocentista do livro de Pasenow. Pois, no livro de Esch, a perturbação da superfície realista conta com o próprio temperamento do protagonista, que não privilegia as contenções, mas os estouros sentimentais, e tem a seu favor a própria confusão de seus hábitos cognitivos, que permitem articular uma incursão literária realista em território onírico e ensaiam a mais sutil mistura de vigília e sonho: ao sobrepor a representação da realidade à representação do sonho e a construção do sonho à construção da realidade, o episódio onírico do livro de Esch estabelece uma figuração única do realismo lato dos *Sonâmbulos*.

O episódio é algo expandido. Isto é, a preparação para o sonho é elemento constitutivo desse episódio cujas consequências vão espalhadas na trajetória posterior de Esch. Não se trata de um evento isolado, mas da culminância de um andamento narrativo que remete para o livro de Pasenow (a visita de Joachim e Elisabeth ao *Kaiserpanorama* é já permeada de elementos oníricos) e se percebe mais nitidamente quando o narrador do livro de Esch apresenta uma cena de despedida marítima e enceta um comentário sobre a natureza dos viajantes que abandonam o continente (KW1 252). Esch é um viajante, olha para o distante, para o futuro e, ainda que não vá muito longe (termina em Luxemburgo), pensa na América e na renovação da vida do Novo Mundo. Assim, a cena é um comentário a Esch e associa a temporalidade do sonho à da viagem. A América não é exatamente um fim, pois aquele que "vai sobre as ondas do mar não tem objetivo e não pode realizar-se: está encerrado em si mesmo" e "esquecido" das leis diárias (1989a: 83).[139] Ou seja, o viajante e o sonhador, no livro de Esch, e no próprio personagem Esch, coincidem: são iguais suspensões do batimento do tempo do relógio e a instauração da realidade do sonho; e o sonho de Esch, não por acaso personagem órfão, coincide com a viagem a Badenweiler, onde espera encontrar Bertrand, o empresário, e depara com o narrador dos *Sonâmbulos*. Mas, quanto a um possível encontro do personagem com o narrador, apenas a leitura do livro de Huguenau, que dilata o significado de Bertrand, permite afirmá-lo. Em verdade, o episódio tem uma respiração progressiva e o narrador parece querer dar a mão ao leitor e conduzi-lo sem muitos solavancos, e assim obtemos o melhor exemplo de retórica realista dos *Sonâmbulos*, que, como dissemos e queremos demonstrar, não é só realista.

---

stromaufwärts gerichteten Bug liegt das Boot des Fischers im Strome; wellenlos gleitet das Wasser, als würde es in großen Tafeln geschoben. Solche Herbsttage haben nichts von der Schläfrigkeit des Sommermittags; eine weiche, wachsame Ruhe lagert überall." (KW1 120)

139. "Wer auf dem Meere ist, hat kein Ziel und vermag nicht sich zu vollenden: er ist abgeschlossen in sich." (KW1 253)

Os primeiros sinais da mistura de sonho e vigília são motivações consequentes à maneira da quinta e última definição de realismo de Jakobson: trata-se de indícios do sono e do cansaço de Esch (KW1 324) e da verificação de que, no entanto, está desperto.[140] Pois o livro de Esch é também um livro de transição. A posição central, que atrela narrativas opostas e complementares como as dos livros de Pasenow e Huguenau, responde por parcela fundamental da já mencionada passagem do modelo realista burguês para o não modelo dos romances da crise do romance. E não o faz de modo abrupto, mas por meio de uma configuração realista da irrealidade, por meio da incorporação da realidade do sonho à realidade do livro de Esch. Aqui, o motor da efetividade onírica é a crescente interferência do discurso indireto livre. Aquele narrador do primeiro parágrafo do livro de Pasenow dá as caras novamente e agora se intromete, ao se aproximar do sonho, no pensamento de viajantes que são o próprio Esch. Quer dizer, o narrador é o mesmo durante toda a trilogia, mas uma vez mais vem, por assim dizer, para o primeiro plano da narrativa, toma a dianteira e pouco a pouco conduz os conteúdos narrados não em favor da ação romanesca, mas da reflexão e do esfumaçamento da ilusão de realidade por meio de investidas sobre elementos que compõem a própria realidade física de Esch. Nesse sentido, aparentemente paradoxal, o narrador põe sua natureza caprichosa a serviço da possibilidade realista do encontro de Esch com Bertrand: já no primeiro trecho da viagem que levará ao sonho, ainda a caminho de Mannheim, o narrador fala *a partir* do pensamento confuso de Esch e aglutina memórias mais ou menos recentes e imagens obsessivas do personagem até a visão de um castelo e um parque florido que será o ambiente do encontro com Bertrand (KW1 311). Assim, quando surge, o sonho não é nenhuma realidade nova, mas uma construção feita dos "vocábulos de realidade" do próprio Esch, uma "simbolização dos símbolos" de Esch (KW1 335), que já prefigurara, acordado, a paisagem onírica; quando surge, aliás, os caprichos reflexivos do narrador cedem lugar à descrição e ao diálogo entre Esch e Bertrand, que conversam como velhos conhecidos e de certo modo devolvem, em sonho, o texto ao andamento realista. Aquilo que antecede e sucede ao sonho, a moldura do sonho, e não o sonho de fato, apresenta, a nosso ver, a maior complexidade narrativa do livro de Esch. Mas, ainda que falemos de "moldura", não se trata de limites completamente definidos. De um lado, já afirmamos, o episódio é expandido; de outro, há balizas que assinalam uma faixa de atividade onírico-narrativa intensa e dimensionam o afastamento e a volta invariavelmente deficitária à ilusão de realidade: as três "epígrafes" localizadas a páginas entradas do terceiro capítulo e que abrangem a conversa de Esch com Bertrand, isto é, o núcleo do sonho, e a seção do "insone", que surpreende a "lucidez" do personagem de após-sonho.

A primeira epígrafe, que antecede o trecho final da viagem de Esch a Badenweiler, apresenta um movimento de alteração da realidade ao mencionar um adensamento dos desejos e objetivos que aproxima aquele que sonha daquele que morre e *vê* "escorregarem

140. "Esch stand auf, stand robust und fest auf seinen Beinen und streckte die Arme aus wie einer, der vom Schlafe aufwacht, oder wie ein Gekreuzigter. [...] er [...] war erwacht und hatte die Aufgabe auf sich genommen." (KW1 322-23)

adiante" (*vorübergleiten*) "tudo aquilo que foi" (*was gewesen ist*), mais as intenções e os desejos.[141] Agora, as divagações do narrador ocupam o enunciado até a segunda epígrafe: fala-se de Esch, mas não diretamente, senão por meio de considerações que inserem o personagem em comunidade mais ampla, o grupo dos viajantes que estranham a realidade e se tornam particularmente sensíveis à mesma realidade; prepara-se a visão do sonho, e o viajante deixa para trás as velhas certezas ao mesmo tempo que adquire outras novas; sugestivamente, à maneira de uma motivação consequente, mas não definitiva, o casaco cobre o rosto do passageiro que adormece (KW1 332) e adentra o sonambulismo, onde já não se sabe mais se dorme ou não, onde já não se sabe mais o próprio nome (KW1 333). Na segunda epígrafe, nomeiam-se os desejos de Esch (a vinda do redentor, o sacrifício da vida e a instalação da inocência), que "assomam" (*aufsteigen*) até a "clarividência" (*Hellsichtigkeit*).[142] Nesse momento, as portas do sonho estão abertas, e uma frase discreta, já em Badenweiler, talvez identifique, num fechar e abrir de olhos, o início do sonho: trata-se do momento em que o personagem senta num banco à sombra, com as mãos repousadas sobre os joelhos, e permanece durante um bom tempo "a contemplar a folhagem das árvores por detrás das suas pálpebras fechadas, e por tanto tempo que, surpreendido, se perguntou a si mesmo como ali chegara, quando se encontrou a vaguear pelas ruas descuidadas, onde os homens respiravam" (1989a: 167).[143] Aqui, sem alarde, apesar da surpresa de Esch, a observação de uma lacuna, quer dizer, o tempo indeterminado e o instante perdido, que encaminham Esch para o encontro com Bertrand sem que saiba como chegou às ruas "despreocupadas", são, enfim, passagens definitivas para o sonho.

A terceira epígrafe é posterior ao encontro com Bertrand. Nela, fala-se da "angústia" daquele que "desperta" sem "testemunha" (*Zeuge*) do sonho e permanece de certa maneira habitante do sonho, visto que adquiriu um "novo saber".[144] Porque, apesar da ambiguidade do episódio e do esquecimento que determina todo sonho, Esch já não é o mesmo depois de encontrar Bertrand, confirmando a realidade do sonho um pouco como o cavaleiro andante de Cervantes, que sonha enfrentar um gigante e acerta cutiladas em odres de vinho que se tornam incontestáveis rios de sangue.[145] Mas a certeza

141. "Wenn Wünsche und Ziele sich verdichten, wenn der Traum vorstößt zu den großen Wendungen und Erschütterungen des Lebens, dann verengt sich der Weg zu dunkleren Schächten und der Vortraum des Todes senkt sich auf den, der bisher im Traume gewandelt hat: was gewesen ist, Wünsche und Ziele, sie gleiten nochmals vorüber wie vor den Augen des Sterbenden, und beinahe kann man es Zufall nennen, wenn es nicht zum Tode führt." (KW1 328)

142. "Daß einer komme, der den Opfertod auf sich nimmt und die Welt zum Stande neuer Unschuld erlöst: aufsteigt solch ewiger Wunsch des Menschen bis zum Morde, aufsteigt solch ewiger Traum bis zur Hellsichtigkeit. Zwischen geträumtem Wunsch und ahnendem Traum schwebt das Wissen vom Opfer und vom Reich der Erlösung." (KW1 333)

143. "So saß er lange, schaute durch geschlossene Lider das Grün der Bäume, saß so lange, daß voll Verwunderung er nicht mehr wußte, wie er hierher geraten war, als er dann durch die sorglosen Straßen ging, in denen die Menschen atmeten." (KW1 334)

144. "Groß ist die Angst dessen, der erwacht. Er kehrt mit geringerer Berechtigung zurück und er fürchtet die Stärke seines Traumes, der vielleicht nicht zur Tat, wohl aber zu neuem Wissen geworden ist. Ein Ausgestoßener des Traumes, wandelt er im Traume. Und es nützt ihm nicht einmal, daß er eine Ansichtskarte in der Tasche trägt, die er betrachten kann; vor dem Gericht bleibt er ein falscher Zeuge." (KW1 340)

145. "[...] tão intensa foi a imaginação da aventura que ia levar a termo, que o fez sonhar que já chegara ao

de Esch é menos declarada que a de Quixote; e a retórica realista do livro de Esch, mais confusa: as considerações do narrador sobre a "terra prometida" que sobrevêm à terceira epígrafe anunciam a espécie de mudança por que passa Esch – que se decidirá agora pelo futuro peremptoriamente – e contribuem para o afastamento do núcleo do sonho e para o retorno aos conflitos diários dos meios que frequenta em Mannheim e Colônia. Mas, antes que chegue a Colônia, a última noite em Mannheim completa o episódio onírico com a contrapartida do "insone".

"O insone" é o único episódio propriamente intitulado do livro de Esch e uma estação conturbada do ponto de vista narrativo: o discurso indireto repassa a complicação dos sentidos de todas as relações de Esch e investe numa temporalidade que, associada à morte como no limiar do sonho, quer-se fora do tempo. Agora, "o passado e o futuro precipitam-se um no outro, precipitam-se no instante da morte que é o presente" (1989a: 186); e são páginas de inquietações muito vivas. Já no início desse episódio, justapõem-se dois elementos centrais: a aceleração do tempo até a sugestão de sua anulação, que permite o andamento denso da noite de Esch, e a imagem dos dedos que, úmidos, apagam a vela:

> O insone que, com um dedo mole, previamente umedecido, acaba de apagar a serena vela que tem junto à cabeceira e que, no quarto, de súbito mais fresco, aguarda a frescura do sono, caminha para a morte a cada pancada do seu coração, pois, com o mesmo movimento insólito por meio do qual o espaço em volta dele se dilata na sua frescura, o tempo na sua cabeça toma o freio nos dentes, corre até perder o fôlego, e eis que, princípio e fim, origem e morte, ontem e hoje, coincidem num só e solitário agora, enchendo-o até a borda, fazendo-o quase explodir.[146] (1989a: 182)

A "frescura do sono" (*die Kühle des Schlafes*) e do quarto não é "detalhe inessencial", mas desdobramento dos mesmos dedos umedecidos. Juntos, evidenciam um "sentimento de realidade" que define a ambiguidade e a crítica da retórica realista dos *Sonâmbulos*. No episódio, fala-se da "supervigilância" (*Überwachheit*) do insone, cujo "pensamento lógico" acaba com o habitual "estado crepuscular" (*Dämmerzustand*) em que se vive (KW1 351). Isto é, a retórica já é metafísica, uma vez que o insone, à diferença daquele que está simplesmente acordado, à diferença do sonhador e do sonâmbulo, não deseja nem cede a outras tentações do corpo (KW1 351); e, mais intensamente que os outros, o

---

reino de Micomicão e que já estava lidando com seu inimigo; e tinha dado tantas cutiladas nos odres, imaginando dá-las no gigante, que todo o aposento estava cheio de vinho." (Cervantes 2002: 502) Depois, não há dúvida quanto à realidade do sonho. "[...] tive com o gigante a mais descomunal e desmesurada batalha que penso ter em todos os dias da minha vida, e de um revés, zás!, fiz rolar sua cabeça pelo chão, e foi tanto o sangue que dela saiu, que os regatos corriam pela terra como se fossem de água" (2002: 528).

146. "Der Schlaflose, der mit angefeuchteter weicher Fingerspitze die stille Kerze neben seinem Bett verlöscht hat und in dem nun kühler gewordenen Raume auf die Kühle des Schlafes wartet, lebt mit jedem Herzschlag zum Tode hin, denn so sonderbar der Raum kühl sich um ihn geweitet hat, so atemlos, daß Anfang und Ende, Ursprung und Tod, Gestern und Morgen zusammenfallen in dem einzigen und einsamen Jetzt, es ausfüllen bis zum Rande, ja fast es sprengen." (KW1 349)

insone percebe a proximidade da morte e quer os significados últimos das coisas, "quer, por assim dizer, deixar agir sobre ele o conteúdo metafísico dos acontecimentos" (1989a: 185); a retórica já é metafísica quando o "saber" do insone é "clarividente antessonho da morte" (KW1 352) e repete a primeira epígrafe do núcleo do sonho. Mas, durante a insônia, a realidade não tem os mesmos revestimentos brumosos do sonho, senão uma transparência exasperante, e a retórica somente permanece realista, como no episódio do sonho, à medida que procura algo a que se agarrar e investiga, na própria realidade física, a passagem para a metafísica: as pontas dos dedos úmidos na vela são um primeiro exemplo de contato ainda despreocupado com a realidade, que desaparecerá durante a insônia.

Insone não é sonâmbulo, não é o mesmo funâmbulo da corda bamba do sonho de Esch (KW1 333), mas espécie de equilibrista (*jongleur*) mental: a noite começa com "pensamentos banais", "um pouco como um malabarista começa por apresentar exercícios banais e sem aparato, antes de se consagrar a outros mais difíceis, daqueles que nos fazem perder a respiração" (1989a: 182-83).[147] Quando insone, os recursos do pensamento de Esch são os símbolos do sacrifício e da redenção, que organizam sua matéria cotidiana. O número é contábil, uma vez que o personagem é um guarda-livros e assim equaciona a significação de seus símbolos. Apagar a vela é dar início à apresentação do pensamento de contabilista de Esch, que parte dos números mais simples e alcança os mais complexos, aqueles que darão a solução metafísica, que amarrarão com um "fio lógico" as obsessões do personagem. O dedo na vela, que inaugura o episódio, é imagem de significado: sugere uma rápida dor (ou uma insensibilidade), um momento tátil que deixa falar o estranhamento da realidade (ou ela própria). Pois no episódio, à semelhança dos momentos que antecedem o sonho, a retórica realista reside na tensão entre realidade e irrealidade, e por isso avança contra detalhes do mundo físico: o insone não sabe localizar a cama no tempo e no espaço, e o barulho de um bonde que passa – e passa como um elemento de realismo construtivo – é perturbador (KW1 352).

No livro de Esch, os viajantes que se tornam particularmente sensíveis à realidade e as investidas sobre os elementos da realidade física mostram registros de um realismo construtivo que não são apenas exemplos da face realista da retórica dos *Sonâmbulos*, mas os momentos realistas de uma retórica simultaneamente metafísica. Os dois aspectos vão misturados. A retórica realista e a metafísica são uma única, assim como não são unívocos os momentos de razão e loucura, vigília e sono. Os viajantes têm a realidade suspendida como os passageiros de um comboio têm os pés suspensos do chão: se percebem ou não uma realidade mais ampla, não se sabe, até que alguma realidade, algum detalhe da realidade que até ali permanecia indiscutível, hesita e demanda comprovação. Assim, o viajante estranha as janelas do trem e no corredor do vagão "toca uma extensão de frescura" (KW1 330), passa as mãos sobre uma superfície palpável como quem precisa verificar se aquilo existe ou se ele próprio dorme ou sonha; o insone, por sua vez, sem dormir,

147. "Eine schlaflose Nacht beginnt mit banalen Gedanken, etwa wie ein Jongleur erst banale und leichte Kunststücke zeigt, ehe er zu schwierigeren und atemraubenderen vorschreitet. (KW1 349)

"passa a mão pelos cabelos aparados em escova: fica-lhe na palma da mão um formigueiro de frescura; é uma espécie de experiência perigosa que não repetirá" (1989a: 185).[148]

A "frescura" e o tato, nessas cenas, são figurações de uma realidade em estado de dúvida e abertura, e de um momento arriscado: se a frescura for um excesso de realidade que paira, as mãos serão a tentativa de assegurar a realidade simples das coisas, a realidade, por assim dizer, de dia de semana, e que por vezes escapa. Daí que, antes de iniciar a viagem do sonho, Esch se apalpe à saída do presídio em que visitara Martin (KW 161) e veja, a caminho da estação de trens, "bruscamente, que as casas são feitas de tijolos empilhados, as portas, de pranchas serradas, as janelas, de vidros quadrangulares" (1989a: 162); daí que, já embarcado, "magoe as canelas nos estribos" e adquira uma consciência violenta do absurdo da obra humana, ainda que não esteja apto a formulá-lo com as mesmas palavras do narrador.[149] Este, afinal – dirá Bertrand no livro de Huguenau –, responde por "uma espécie de realidade irreal" e "irrealidade real".[150]

Os sonâmbulos é uma tentativa de representar essa realidade irreal e essa irrealidade real, que não estão apenas no sonho e na insônia de Esch, embora sejam momentos privilegiados para observá-las; não estão apenas no livro de Esch nem apenas nos *Sonâmbulos*, mas constituem elemento fundamental da obra literária de Broch. Às vezes, surgem do estranhamento de um hábito, como Elisabeth, no livro de Pasenow, que, após uma conversa decisiva com Bertrand, ao descalçar as botas e perceber o ar fresco nos pés, olha para o espelho a fim de verificar a própria imagem que foge;[151] às vezes, são as mãos que procuram segurar a vida, como Pasenow, no livro de Huguenau, que, atingido durante a revolta das páginas finais, no chão e à beira da morte, agita as mãos, que se enterram, agarram terra *úmida*, procuram torrões e os esfarelam;[152] outras vezes, as percebemos na mão do poeta Virgílio, que, morrendo, quer agarrar a folhagem vicejante das margens que limitam o fluxo das águas que levam seu corpo embarcado;[153] e nos pés desnudos de Hanna Wen-

148. "Der Schlaflose streicht mit seiner Hand über das kurz geschorene Haar, ein kühles und prickelndes Gefühl bleibt im Handteller; es ist wie ein gefährliches Experiment, das er nicht wiederholen wird." (KW1 352)

149. "Unschlüssigkeit und Atemlosigkeit genügen sicherlich, einen Menschen von zorniger Gemütsart zum Fluchen zu bringen, noch dazu, wenn er, gehetzt vom Abfahrtssignal, in Windeseile die unbequemen Stufen des Wagens hinaufklimmen muß und sich das Schienbein an das Trittbrett anschlägt. Er flucht, flucht auf die Stufen und auf ihre dämliche Konstruktion, flucht auf das Schicksal. Indes hinter solcher Ungehobenheit steckt eine richtigere, ja aufreizendere Erkenntnis, und wäre der Mensch helldenkend, er könnte es wohl aussprechen: bloßes Menschenwerk ist dies alles, ach, diese Stufen, angepaßt der Beugung und Streckung des menschlichen Knies, dieser unermeßlich lange Bahnsteig, diese Tafeln mit Worten darauf und die Pfiffe der Lokomotiven und die stählern glitzernden Gleise, Fülle von Menschenwerken, sie alle Kinder der Unfruchtbarkeit." (KW1 329)

150. "[...] eine Art unwirklicher Wirklichkeit, wirklicher Unwirklichkeit [...]." (KW1 635)

151. "[...] als das Mädchen vor sie hinkniete, ihr die Reitstiefel abzustreifen, als der gestreckte Fuß mit einem leichten, kühlen Gefühl aus der Lackröhre schlüpfte und schmal im schwarzen Seidenstrumpf auf des Mädchens Knie lag, suchte sie aufs neue im Spiegel das enteilende Bild, das gleichsam ein Wegeilen war zu irgend jemand, der irgendwo lebte, und der irgendwann vielleicht vor ihr niederknien wird." (KW1 114)

152. "[...] und bloß seine Hände waren ruhelos geworden, griffen in die feuchte Erde, gruben in der Erde, suchten nach Schollen, zerkrümelten sie." (KW1 674)

153. "O desejo vibrava nas mãos do poeta; em seus dedos palpitava esse anelo, movido pela irreprimível avidez de verdes folhagens, das flexíveis hastes de folhas, das orlas de folhas, agudas e todavia macias, da

dling, que, à beira da morte, experimentam as diferentes texturas do chão de sua residência (KW1 679); outras, ainda, nos dedos de Esch em folhas espinhosas (KW1 282), em sua mão sobre as nódoas da mesa do presídio ou sobre o balcão polido da tabacaria (KW1 212). Em todo caso, falamos da insistência num procedimento construtivo que demonstra um vínculo quebradiço com a realidade física, e por isso uma retórica realista (dos detalhes, das materialidades, das motivações) a um passo da metafísica, ou já invadida dela.

A metafísica.

Quem entender a maior irrealidade dará forma à maior realidade.
(Hofmannsthal 2002: 65)

Em 1942, ao escrever uma "Autobiografia psíquica", Broch relatou um acontecimento curioso de sua infância: certa vez, por volta dos nove anos de idade, foi brincar numa floresta na companhia de outras crianças e, separando-se do grupo e andando durante algum tempo por uma paisagem conhecida, tomou repentinamente consciência da própria solidão, não a solidão do corpo, mas a solidão da alma; soube, de repente, que a verdadeira realidade estava apenas em seu "eu pensante" (*denkendes Ich*), ao passo que todas as outras coisas, isto é, as outras pessoas, as árvores e os animais, permaneciam forçosamente no domínio onírico e eram apenas percebidas por meio de sua realidade "em estado de graça". Diz assim ter conhecido a "vivência platônica" que deveria influenciar todo o seu comportamento futuro, e agora se lhe apresentava uma tarefa absolutamente necessária: a de "dar vida a uma realidade a partir do domínio onírico", "discernir o real do irreal", e "conferir-lhe uma existência demonstrável" (*apud* Lützeler 1988: 29).

O relato compreende uma experiência religiosa cujo dado biográfico não se resume em mera curiosidade: trata-se de boa figuração do surgimento do escritor e "filósofo platônico". Pois *Os sonâmbulos* é uma das tentativas de cumprimento dessa tarefa brochiana de investigação da mistura de real e irreal, e uma das tentativas mais profícuas quanto à pesquisa de momentos por assim dizer híbridos de realidades e irrealidades, visto que recorre a esta articulação literária que denominamos retórica realista e metafísica, um procedimento construtivo dessa mistura de real e irreal, e que pressupõe uma continuidade entre tais (ir)realidades: porque o momento físico é já o início do metafísico, e a duração de ambos, às vezes, a mesma. Ao chamar a atenção para determinado detalhe, um detalhe do corpo e algo fora dele, por exemplo, as mãos de Esch na mesa – as mãos são as pontas, os limites, acabam o corpo –, o narrador dos *Sonâmbulos* não apenas dá forma a algo bastante concreto, mas já acentua a consciência de uma relação e existência precárias, e de sua integração problemática enquanto elementos de qualquer coisa mais ampla, já que põem em marcha um movimento passageiro e intenso, mas

matéria viva, rija de folhas. [...] Ó mão que sente, tateia, recebe, abrange, ó dedos e pontas de dedos, ásperos e tenros e macios, ó pele viva, superfície mais extrema das trevas da alma, descerrada pelas maos erguidas!" Tradução de Herbert Caro. (Broch 1982: 30-31)

nunca inteiramente desdobrado (mesmo que se desdobre na morte transitória ou definitiva de um personagem), de desintegração da evidência física. Maria Filomena Molder, autora de bons textos sobre Broch reunidos em *O absoluto que pertence à terra*, observou precisamente a continuidade da qual falamos entre a consciência do corpo e sua dissolução, entre a existência de algo material e a impregnação da matéria com metafísica, cujo conhecimento dura sempre novos instantes de vida e morte:

> Saber que se respira, sentir a transpiração que se espalha na pele, ser coberto por uma pele, saber dos inúmeros vasos sanguíneos, das artérias, dos ossos, sentir o sangue pulsar, a saliva na boca, ter náuseas, pôr a mão sobre o peito e acompanhar o seu erguer-se e o seu baixar, saber que se tem pulmões, saber que se nasceu de outro corpo, do corpo da mãe, ouvir o grito que se vai soltar. Transformar tudo isto em coisa que está a ser conhecida, em coisa que, a cada momento de pausa (como o colocar a mão sobre o peito), esteve a ser conhecida, é o movimento que vai do empírico ao metafísico, movimento nunca fixado, pois que o empírico irrompe sempre em cada nova transposição, e o metafísico é sempre de novo absorvido pelo empírico, contribuindo para a sua eclosão. (2005: 16)

Molder dirá que o empírico é "uma das dimensões da irracionalidade" (2005: 18), e assim pensava Broch quando dizia que aos Sonâmbulos interessa uma "região fronteiriça", onde o irracional é "fato" e "fenômeno possível de expressão" (KW1 719). Isto é, em Broch, interessa o fato, mas só o fato não basta, senão as dimensões do fato. Daí sua crítica ao mero realismo, e sua defesa de um "naturalismo expandido" (erweiterter Naturalismus), que enxergaria realizado nas obras de Kafka e Joyce, e para o qual contribuiria com a própria obra. "Naturalismo", no pensamento de Broch, é termo que comumente admite os mesmos significados conferidos aqui a "realismo". Ou seja, quando Broch diz "naturalismo" não pensa somente na escola naturalista (no "naturalismo histórico"), mas em elemento da construção ficcional e assim concebe também um "naturalismo construtivo", que tem por elemento necessário da arte, mas não por elemento principal. Em 1934, dizia, em carta a Egon Vietta, que havia procurado representar a "irrupção" (Durchbruch) do metafísico no cotidiano (o lugar do naturalismo) não apenas em forma dramática (referia-se à peça A expiação), mas em parcela mais ampla de sua obra, porque considerava tal processo de irrupção do metafísico o elemento central de toda arte.[154] Aliás, ao pensar na experiência dramática, em que, de 1932 a 1934, investiu, mais de uma vez, tanto na forma trágica quanto na cômica, afirma que o "mero naturalismo" não logra atingir o "problemático", e por isso seria – no que respeita ao método de criação do drama – procedimento "antiteatral", algo que dilui o teatro numa

154. "Was ich suchte – und nicht nur im Drama, das freilich eine starke Simplifizierung dieser Tendenz bedingte – war die Darstellung des Metaphysischen in seinen Durchbruch aus dem Alltag (und damit Naturalistischen), überzeugt, daß dieser Vorgang nicht nur das stärkste Element der Bühne, sondern der Kunst überhaupt ist." (Broch/Vietta 2012: 11)

sequência de cenas que se interrompe após determinado tempo a fim de que o público não perca o último bonde; afirma que o naturalismo não "conclui" nada e que aí reside o "aborrecimento" do "naturalismo burguês".[155]

A recusa a uma espécie de realismo simples ou a um mero naturalismo não é qualquer aspecto lateral do pensamento teórico de Broch, nem surge como preocupação menor de sua obra ficcional. As afirmações contra o puro naturalismo de certo método dramático complementam suas críticas de 1917 e 1933 à prosa de Zola[156] e repetem ideias já formuladas vinte anos antes, nas primeiras publicações de Broch de 1913. Essa recusa, em verdade, é o tema central de sua primeira publicação teórica, uma resposta à apreciação negativa do significado da literatura de Thomas Mann assinada por Carl Dallago, na revista *Der Brenner*. No texto, "idealismo" e "realismo" vêm contrapostos enquanto "visões de mundo", dado que pensa por meio de categorias filosóficas que devem encaminhar para a discussão do procedimento literário. Assim, segundo Broch, realismo é como que uma presença "automática" no ser das coisas e na história, ao passo que idealismo significa um "espírito filosófico", aquele que experimenta a "coisa em si" e a "ideia platônica" (menciona Kant e Platão por via do pensamento estético de Schopenhauer) e por isso é fundamental à construção artística, que, sempre realista, deve ser conjugada com um "núcleo idealista", e não modalidade "fotográfica" de representação.[157] Broch, via Schopenhauer, defende que a "visão artística" tem de "pressentir" (*ahnen*) a ideia platônica do objeto, e que a "criação artística" tem de manifestar esse pressentir no "material poético" (KW9/1 18-19), um argumento que vemos reformulado também na primeira publicação ficcional de Broch, um poema intitulado "Mistério matemático", em que alguns dos vocábulos decisivos da composição apontam justamente para a relação entre

155. "[...] der Nur-Naturalismus erlaubt nicht den Aufstieg zum Problematischen. Und eben dadurch ist er, so sonderbar es klingt, antitheatralisch. Er löst das Theater in Szenenfolgen auf, die nach einer gewissen Zeit abbrechen, weil sonst die letzte Straßenbahn nicht mehr erreicht werden kann. Er erledigt nichts, und das ist die Langeweile des bürgerlichen Naturalismus." (KW9/2 60)

156. As críticas a Zola de Broch dizem respeito sobretudo ao método, uma vez que reconhece e aprecia a atitude ética, política e antiburguesa do autor francês. Cf. "Zolas Vorurteil" (1917), "Das Weltbild des Romans" (1933), e "Hofmannsthal und seine Zeit" (1947/48).

157. "Der Realismus ist die erhaltende Geistesrichtung; er stellt sich im Wesen als das Gedächtnis der Generation dar, als das Gedächtnis der Fähigkeiten für den Kampf ums Dasein und die Erhaltung der Rasse, und damit hat er alles Bestehende geschaffen: Sympathie, Rassenhaß, die Instinkte des Einzelnen, des Volkes, Art und Leben, Institution und Schichtung der Gesellschaft. Dem Realismus ist die Gesellschaft, sowie der Krieg, der technische Fortschritt und alles menschliche äußere Geschehen gleich notwendig und gleich bedeutsam: er ist ein Automat fester Begriffe und bewegt sich (für uns) nach rein mechanischen Gesetzen. [...] Der Schopenhauersche ästhetische Grundgedanke: Künstlerisches Sehen ist die Fähigkeit, in den Objekten deren 'platonische Idee', das 'Ding an sich' zu ahnen; künstlerisches Schaffen heißt, dieses Ahnen im Materialen manifestieren zu können. [...] Es ist ohne weiteres ersichtlich, daß Schopenhauer damit dem Künstler ein realistisches Schaffen zuweist, das sich um einen idealistischen Kern ansetzt, im Grunde aber sogar rein naturalistische Züge aufweist. [...] Durch die Einführung der platonischen Ideen, [des] Dings an sich, scheidet sich der Naturalismus Schopenhauers von den Forderung nach einem rein photographischen Verfahren." (KW9/1 17-21)

idealismo e realismo: de um lado, o "infinito", o "juízo", o "conceito" e a "divindade"; de outro, a "forma", o "fenômeno" e o "mundo".[158]

À época dos *Sonâmbulos*, um problema como o da relação entre idealismo e realismo, do ponto de vista filosófico, é "problema de aparência".[159] A filosofia contemporânea de Broch já o tinha por questão falsa, ainda que não pudesse destituir essa relação do domínio artístico, onde ela repetidamente se impõe, sobretudo na tradição literária alemã. Broch, que reagiu ao cientificismo filosófico de sua época, fala, em comentário aos *Sonâmbulos*, da legitimidade do tratamento literário de problemas que "apenas continuam a levar uma vida fantasmática [*Scheinleben*] num folhetinismo filosófico moribundo" (KW1 719), e assim parece referir-se justamente ao debate entre idealismo e realismo. Literatura, mesmo que comprometida com o conhecimento, e assim com o idealismo, que, segundo Broch, responde pela "verdadeira" vocação da filosofia; literatura possui estatuto diferente do filosófico, significa a possibilidade do tratamento de questões cuja validade não depende apenas de sua razão demonstrável, a possibilidade de avançar sobre o conhecimento da própria irracionalidade mediante a investigação do acontecimento real e onírico, e assim mediante uma retórica realista e metafísica, visto que realidade e sonho são dois momentos de uma única experiência e por isso demandam um artifício apto a encenar a interpenetração de realidades e irrealidades, razões e desrazões, consciências e inconsciências; um artifício que não objetiva realidades unívocas, mas sabe da presença do equívoco "entre palavras e linhas" (KW1 719); um artifício cujas passagens do particular para o geral e do geral para o particular contam com a dificuldade de determinação dos momentos realistas e metafísicos, e por tal motivo insistem numa física do absurdo, até a instauração da completa objetividade de Huguenau, que coincide com a maior irracionalidade da trilogia, onde o narrador, convertido no filósofo Bertrand Müller (ou o filósofo Bertrand Müller convertido em narrador), pergunta, finalmente, se "esta vida desfigurada terá ainda realidade" (KW1 418).

Os aspectos de um realismo construtivo, que, nos *Sonâmbulos*, vão da organização mais ampla da ação narrativa em trajetórias de personagens metidos em quadros de alguma duração e objetividade referencial, da configuração de situações menos complicadas à observação de detalhes como as mãos que tocam qualquer coisa a fim de verificar a sobrevivência da matéria física, a permanência da vida no mundo e na consciência do homem, são a contraparte necessária da retórica do metafísico, que também poderíamos chamar de "metafísica construtiva". A retórica metafísica dos *Sonâmbulos* é a tentativa literária de dizer fenômenos flutuantes e inapreensíveis, e assim uma forma de mediação

158. "Gemessen tut sich Unbewußtes auf/ Und im Unendlichen entschwebt die Welt./ Ich fühle, wie sich Urteil fällt;/ Erstaunend folg' ich seinem Lauf.// Auf einsamen Begriff gestellt/ Ragt ein Gebäude steil hinauf:/ Und fügt sich an den Sternenhauf/ Von ferner Göttlichkeit durchhellt.// Gebunden muß das Ich erkennen,/ Daß es die Wahrheit in der Form nur hält/ Und mag an dieser kalten Flamme wohl verbrennen.// Doch sind der Form Erscheinungen auch ungezählt,/ Nichts kann sie von der Einheit trennen./ In tiefster Tief' erscheint: durchsonnt die Welt." (KW8 13)

159. Cf. Rudolf Carnap, *Scheinprobleme in der Philosophie* (1928).

poética, e não uma pesquisa como a das seções teóricas do livro de Huguenau, não uma abordagem principalmente abstrata e conceitual (outra forma de mediação), mas uma representação de realidades concretas que, em determinado momento, se desfazem em realidades impalpáveis, e os personagens, os protagonistas da ação romanesca, nem sempre acompanham, em pé de igualdade, narrador e leitor. Este, na companhia daquele, que frequentemente conduz conteúdos além de seus personagens, verá, repetidas vezes, os laços terrenos do realismo construtivo cederem espaço às construções do metafísico.

No geral, a retórica metafísica surge num instante de aquisição de conhecimento, e sugere um momento de transformação de um personagem ou a transformação dos sentimentos e da percepção de um ou mais personagens – transformações não sempre definitivas ou nítidas, mas invariavelmente decisivas. Às vezes, trata-se da figuração de uma ou mais linhas desatadas no espaço, um vínculo invisível, mas suficientemente pressentido, entre dois ou mais pontos, a significar um afastamento que logo se torna a própria abolição do tempo e das distâncias, que, em casos intensos, dá uma ideia mais ou menos precisa da coincidência da vida e da morte. Em casos amenos vemos os lencinhos rendados de Elisabeth e da baronesa sua mãe, enquanto acenam na plataforma e Joachim se afasta com o trem, atuarem como extremidade de "uma linha de branda saudade" ou "anseio" (*Sehnsucht*), que brota no coração do personagem e se estira e distende até os lenços das mulheres (1988b: 66);[160] e vemos um canário que "deixa pulular o feixe amarelo e fino de sua voz" e faz os convivas reunidos na residência dos Pasenow "esquecer de todo o resto", e é uma "tira vocal", fina e amarela, que os envolve e unifica numa "comunidade em que se fundamenta o bem-estar de suas vida e morte", tira que

> [...] saltava e os preenchia, depois retomava o seu curso e voltava à sua origem, os desobrigava de falar, talvez porque era na sala um delicado arabesco amarelo, talvez porque, por momentos, os tornou conscientes de que pertenciam ao mesmo grupo e os arrancou ao terrível silêncio cujo barulho e mutismo erguem entre homem e homem um ruído impenetrável, uma parede que não deixa passar a voz do homem de modo que este não pode deixar de estremecer.[161] (1988b: 81-82)

160. "[...] ließen die Damen ihre Spitzentücher flattern, so lange, bis schließlich nur mehr zwei weiße Punkte sichtbar waren und eine Linie sanfter Sehnsucht aus dem Herzen Joachims sich herauswagte, sich dehnte und zu dem weißen Pünktchen sich hinüberspann, noch rechtzeitig im letzten Augenblick, ehe es in der Ferne entschwand." (KW1 70)

161. "[...] und es wäre sicherlich zu einer kleinen Auseinandersetzung gekommen, wenn nicht der Harzer Kanarienvogel in seinem Käfig die dünne gelbe Garbe seiner Stimme hätte emporschießen lassen. Da aber saßen sie um ihn herum wie um einen Springbrunnen und vergaßen für ein paar Augenblicke alles andere: es war, als ob dieser schmale gelbe Stimmstreifen auf- und niedergleitend sich um sie schlänge und sie zu jener Gemeinsamkeit vereinte, in der die Behaglichkeit ihres Lebens und Sterbens begründet lag; es war, als ob dieser Streifen, der emporschnellte und sie erfüllte, und dennoch zum Ursprung sich wieder zurückbog und

Acima, a linha é o assobio do canário, como um estopim, já que o trinado da ave promove a um só tempo o espanto e a consolação da vida comum, responde pela "suspensão" do discurso dos convivas e os encaminha para a "consciência" de que, embora sozinhos e no mais das vezes separados por paredes de mudez, pertencem à mesma espécie. O trecho é delicado, mostra a fragilidade e o alívio do convívio social e surge após uma manifestação de fraqueza da saúde mental do Sr. von Pasenow. O estopim é lírico, e o narrador explora o silêncio da ação romanesca por meio dos volteios imaginários dessa tira de canto, cujo ondular possui a duração (algo atenuada na tradução) dos comentários do narrador, que, antes de devolver os personagens para a mesa do café, atenta para alguns instantes de vida incomum. Como no caso anterior da linha que une o coração de Joachim aos lenços das mulheres, trata-se de uma conquista espacial, de dar forma e significados espaciais a um sentimento, novamente um sentimento de realidade, agora observado em sua feição metafísica: os lenços e o canário são ainda elementos realistas, mas as linhas e os volteios narrativos que as alongam são já a dispersão do realismo e a construção sugestiva do metafísico.

Às vezes, o mesmo acontece sem qualquer menção a linhas imaginárias, como quando Joachim e Elisabeth, imóveis e assombrados por solidão repentina, em ambiente fechado, mas tomados da sensação de um ar cada vez mais frio e rarefeito (a frescura outra vez assinala a passagem para o metafísico), têm a impressão de que o espaço se alarga e as paredes recuam e levam consigo os móveis, o piano e o biombo de tecido de padrão chinês, todos absorvidos por paredes flácidas de cortinas pretas. À semelhança da passagem do canário e de outras tantas passagens, os recursos estilísticos são o "como se" (*als ob*) e os verbos no modo subjuntivo (*Konjunktiv*) – que, de certo modo, asseguram o realismo –, e a desintegração da realidade física e o alargamento do espaço vão sugeridos numa cena em que se instala primeiro a consciência da solidão; depois, surgem os detalhes realistas (o reflexo na superfície laqueada do piano e os desenhos na superfície do biombo ao contrastarem luz e escuridão) e por fim um afastamento ("como se" tudo se afastasse) em direção a panos negros e instáveis.[162] Aí, o sentimento dos dois personagens é de morte, isto é, dura um instante

rundete, sie des Redens enthöbe, vielleicht weil er ein dünnes, gelbes Ornament im Raum war, vielleicht weil er ihnen für ein paar Augenblicke zum Bewußtsein brachte, daß sie zusammengehörten und sie heraushob aus der fürchterlichen Stille, deren Getöse und deren Stummheit undurchdringlicher Schall zwischen Mensch und Mensch steht, eine Wand, durch die des Menschen Stimme nicht hinüber, nicht herüber mehr dringt, so daß er erbeben muß." (KW1 87)

162. "[...] die Einsamkeit, die über sie und Joachim verhängt war, war ja hereingebrochen, ließ das Gemach trotz seiner traulichen Vornehmheit zu immer größerer angstvoller Regungslosigkeit erstarren; regungslos sie beide, war es ihnen, als ob um sie der Raum sich weitete, und als ob mit den weichenden Wänden die Luft immer dünner und kälter würde, so dünn, daß sie die Stimme kaum mehr trug. Und obwohl alles in Regungslosigkeit erstarrt blieb, schienen die Möbel, schien das Piano, auf dessen schwarzer Lackfläche der Kreis der Gaslichter sich noch spiegelte, nicht mehr an der Stelle zu stehen, wo sie vordem gestanden, sondern weit draußen, und auch die goldenen Drachen und Schmetterlinge auf dem schwarzen chinesischen Paravent in der Ecke waren hinweggehuscht, aufgesaugt gleichsam von den weichenden Wänden, die wie mit schwarzen Tüchern verhängt waren." (KW1 160)

alongado de morte, até que os móveis voltem a seu lugar primitivo (KW1 161). Tal sentimento, mesmo que não seja a morte "de fato", mata qualquer coisa nos personagens e lhes revela igualmente algo, um conhecimento, uma consciência que resulta da ruptura com a realidade superficial (visto que notada na superfície das coisas), uma ruptura bastante parecida, nos termos e no efeito, com aquela já experimentada por Joachim diante do corpo do irmão morto, "em que *tudo o que existe* se alarga e desintegra, em que aquilo que era velho hábito se despedaça e congela na sua fragmentação, em que o ar se rarefaz" e assim por diante (1988b: 45).[163]

Na cena do casal, uma das últimas do livro de Pasenow, o caso é já mais intenso, uma vez que a ênfase recai no sentimento de solidão e morte. A solidão é fundamental à retórica do metafísico, o instante que aciona certo conhecimento da solidão e encaminha para a experiência da morte. Esch, cuja vivência metafísica já observamos no realismo vacilante do sonho e no realismo gritante da insônia, é personagem especialmente inclinado para a solidão (órfão) e se obstina na ideia de morte (mediada de preferência por sacrifício ou assassínio), contribuindo para outros momentos intensos de figuração metafísica. Em trecho breve, pouco antes da viagem e do sonho, quando, para surpreender com sua visita Lohberg, o dono da tabacaria, esconde-se num armário da casa dos Korn, a solidão é de tal modo exacerbada – uma solidão que não chega para a vontade de solidão de Esch – que o personagem paira, "em espírito", sobre a mesa de seus conhecidos (1989a: 148).[164]

No livro de Esch, solidão e morte são elementos constantes. Já nas primeiras páginas, a cena de arremesso de facas do teatro de variedades não apenas propõe os símbolos da fixação do personagem-título (a crucificação e a redenção), mas o faz por meio de uma passagem assaltada de solidão e morte. Nessa passagem, a preparação realista é mais uma vez notável. O narrador privilegia a descrição dos instrumentos do *jongleur*: as peças niqueladas, as esferas, as garrafas, as maçãs e as bandeirolas, e as facas; o maiô furta-cor da assistente de palco, as lantejoulas do maiô contra a prancha negra, a moça amarrada com fios metálicos, todos elementos que (como o biombo e o piano da cena do casal Joachim e Elisabeth), na noite das luzes apagadas do teatro, endossam um jogo de luz à maneira de uma pintura claro-escura, que só faz ressaltar a solidão, o silêncio e a imobilidade dos espectadores, entre eles Esch, que, sempre mais solitário que o restante, se prende à prancha em pensamento e, algo extasiado, aguarda a faca que arrancará a vida a seu corpo.[165]

---

163. "[...] in der alles Gegebene sich weitet und zerfällt, das Altgewohnte zerbricht und zerfallend erstarrt, die Luft dünn wird [...]." (KW1 47)

164. "[...] es kam ihm vor, als gleite er wieder in jene merkwürdige Einsamkeit, die irgendwie mit Mannheim zusammenhing und die es verbot, sich mit den andern hier gemein zu machen, fordernde Einsamkeit, welche ihm aber jetzt so wohlgefällig war, daß sie ihm nicht einsam genug sein konnte, und wenn er sich bloß immer weiter und weiter in seinen Winkel zurückgezogen hätte, so wäre er ein erlöster und erhabener Eremit geworden, abgeschlossen gegen die Welt in seiner Zelle, Geist er über dem Tische der Fleischgebundenen." (KW1 314)

165. "[...] und der Gedanke, daß er gegen die Finsternis des Brettes gekehrt wäre, nicht wissend, wann das tödliche Messer von hinten heranfliegt, das Herz ihm zu durchbohren und es an das Brett anzuheften, war von so außerordentlichem und geheimnisvollem Reiz, war Wunsch von so neuer Stärke und Reife, daß er wie aus Traum und Seligkeit auffuhr, als mit Trommelwirbel und Paukenschlag und Fanfarenruf das Orchester den

O número dura poucos instantes, breves como os voos das lâminas, o bastante para a "revelação" de Esch, que adquire a imagem e os termos, o conhecimento, a vivência e a necessidade da "salvação". A metáfora é religiosa, mas Esch não está, no momento, vinculado a qualquer confissão, e nem o narrador pretende vinculá-lo, mas encetar a consciência do personagem da limitação da realidade terrena, que, no final do livro, se transforma na consciência de que nada se poderia realizar no "real", nada poderia mudar no real, e por isso a realidade terrena nada mais será, para Esch, que reflexo (Spiegelbild), símbolo de uma realidade elevada, a contrapartida material e insuficiente de uma realidade ideal e platônica, desejada e pressentida, mas apenas vislumbrada na forma de imagem trêmula, insegura e espelhada em lago escuro.[166]

Na cena do arremesso de facas, as escolhas do narrador – o claro-escuro e o realce dos detalhes argênteos – tanto asseguram o realismo construtivo quanto contribuem para a promoção do enleio de Esch, que transporta, em pensamento e sentimento, o personagem para o palco e que, se não elimina o realismo do quadro – ao carregar no discurso indireto livre e mobilizar a mística confusa do personagem –, ao menos insufla nele boa dose de metafísica. A comparação com técnica pictórica é oportuna. A figuração é necessária à retórica realista e metafísica, que não se identifica a uma composição abstracionista. Trata-se de interferir na figuração. No livro de Pasenow, numa cena da mesma espécie (outra revelação), a técnica dominante assemelha-se à da esfumatura: Joachim, ao ouvir as vozes do coro da igreja, recorda a imagem religiosa recebida, na infância, de uma criada polaca, e absorve de tal modo a música que a lembrança da Sagrada Família sofre de uma vaporização gradativa, transforma-se em nuvem de prata, até a "liquefação das formas" (*Verfließen der Formen*) – uma recuperação das águas eróticas da tarde passada com Ruzena –, que resulta em nova configuração, a Virgem convertida em Elisabeth.[167] Tal dispersão dos contornos, que se poderia igualmente associar a técnicas impressionistas, nos termos do narrador, é antes uma forma de tornar mais nítida (*Verschärfung*) e clara (*Erhellung*) a imagem. E há também passagens que poderíamos vincular a uma deformação expressionista, não fosse a configuração de uma paisagem romântica, como quando, aos olhos de Joachim, o rosto de Elisabeth, sem traços de erotismo, vai transmudado em paisagem: o pescoço avança sobre o rosto da moça, o queixo é uma colina, a boca uma cratera e o nariz uma gruta;[168] ou, trinta anos depois,

---

Jongleur begrüßte, der siegreich das letzte Messer entsendet hatte [...]." (KW1 203)

166. "Denn er erkannte, daß im Realen niemals Erfüllung sein könne, erkannte immer deutlicher, daß auch die weiteste Ferne im Realen lag, [...] und ein Wissen, schwebend zwischen Wunsch und Ahnung, sagt ihm, daß der Weg nur mehr Symbol und Andeutung eines höheren Weges ist, den man in Wirklichkeit zu gehen hat und für den jener bloß das irdische Spiegelbild ist, schwankend und unsicher wie das Bild im dunklen Teich." (KW1 379-80)

167. "[...] war es, als höbe sich die versilberte Wolke ein wenig höher, ja als begänne sie nach oben zu verfließen, mit ihr die Gestalten, die auf ihr ruhten, sie schienen sich leicht aufzulösen, verschwimmend in der Melodie des Chorals, ein sanftes Verfließen, das aber keineswegs ein Erlöschen des Erinnerungsbildes war, vielmehr eine gewisse Erhellung und Verschärfung [...]" (KW1 129-30)

168. "[...] war es kein richtiges Gesicht mehr, sondern bloß ein Teil des Halses, sah aus dem Hals hervor, sehr entfernt an das Gesicht einer Schlange erinnernd. Joachim folgte der Linie des Halses; hügelartig sprang das

no livro de Huguenau, passagens que poderíamos simplesmente chamar de românticas, não lembrassem um quadro histórico nefasto: logo após o mesmo Pasenow ver o rosto de Esch derreter na sala de leituras bíblicas e constituir uma paisagem crepuscular, surge uma paisagem amena, luminosa de verão, "como se a sua doce quietude quisesse fazer parecer duplamente absurdo o período mais sangrento da guerra":

> Nesse instante – o Sol desaparecia por detrás da cadeia de colinas, o céu clareava para ganhar tons de um azul sempre mais delicado, a estrada estendia-se cada vez mais tranquila e a vida por toda a parte se desdobrava como o próprio sopro do sono – essa calma cada vez se tornava mais aparente, cada vez mais acolhedora da alma humana.[169] (1989b: 200)

Nos exemplos anteriores, a retórica metafísica, em seus deslocamentos e movimentos de expansão, em suas revelações e aquisições de conhecimento, ao construir passagens de uma realidade material para uma realidade imaterial, ao desfazer essas passagens, privilegiar afastamentos e convergências, não apenas promove e abole distâncias, sobrepõe, amplia e quer suprimir temporalidades, senão representa transições entre realidades e irrealidades, mudanças de tonalidade que exploram justamente a mistura de realidades objetivas e subjetivas dos personagens (e leitores). Mas e quando a objetividade reina isolada, quando não há mais distâncias a vencer, como em Huguenau, onde a coisa é nada mais que a coisa? Aqui, é possível pensar que um realismo puro tomaria as rédeas da narrativa (e o livro de Huguenau apresenta, de fato, trechos bastante objetivos). No entanto, nos *Sonâmbulos*, a maior objetividade corresponde à maior irracionalidade, e assim a porção final da trilogia não veta, mas unifica o realismo e a metafísica sob o regime da naturalidade e do maquinismo de Huguenau:

> Comia mecanicamente, sem reparar sequer ser dia de carne, bebia mecanicamente, e na realidade mais extrema, por assim dizer mais límpida, de que participava naquele momento, havia semanas já, as coisas desagregaram-se, afastaram-se umas das outras até os pólos, distanciaram-se até às fronteiras do mundo onde tudo que é separado reencontra a sua unidade e em que a distância de novo é suspensa [...].[170] (1989b: 31)

Kinn vor und dahinter lag die Landschaft des Gesichtes. Weich lagen die Ränder des Mundkraters, dunkel die Höhle der Nase, geteilt durch eine weiße Säule." (KW1 119)

169. "[...] als würden Eschs Züge, unkenntlich fast in dem Dämmerlicht, zu seltsam dämmeriger Landschaft mit dem ganzen Raum verschmolzen sein [...]. Es war damals, als würde der Sommer überhaupt kein Ende nehmen: Tage von vergoldeter zitternder Stille folgten einer dem andern in gleichem strahlendem Licht, als wollten sie vor ihrer süßen Ruhe die blutigste Periode des Krieges doppelt sinnlos erscheinen lassen. Wie nun die Sonne hinter der Bergkette verschwand, der Himmel zu immer zarterem Blau aufhellte, die Landstraße immer friedlicher sich dehnte und das Leben sich allenthalben in sich faltete wie das Atmen des Schlafes selber, da ward jene Ruhe immer offenkundiger und aufnahmsbereiter für die Seele des Menschen." (KW1 592)

170. "Mechanisch aß er, merkte nicht einmal, daß heute Fleichtag war, mechanisch trank er, und in der extremeren, sozusagen luzideren Realität, deren er nun schon seit Wochen teilhaftig war, zerfielen die Dinge,

O narrador diz que não se pode falar de Huguenau de modo mais preciso, pois as ações do personagem obedecem à "suspensão" (*Aufhebung*) da distância, sem tempo de reflexão, como em curto-circuito. Nesse sentido, não há passagens para a metafísica, não há sequer diferenciação entre metafísica e realismo, mas a problemática ausência de conflito que define o personagem e a frieza, não o sentimento de frescura que caracteriza a alteração da realidade nos exemplos anteriores, mas a frieza do assassino, que mata Esch e se pergunta se deveria pisar a *mão* dele a fim de verificar a morte, mas decide apenas dar uma "palmada benévola", "quase terna" no ombro do morto (1989b: 278). "Estava tudo bem." (KW1 678)

Em Huguenau, não há aquele tipo de alteração que vimos no Pasenow da Sagrada Família ou no Esch do arremesso de facas, e assim não há revelação de nada, mas somente algum momento de satisfação e leveza: ao ver um feixe de chamas amarelo-alaranjadas subir pelos ares da noite da revolta, Huguenau, que acabara de assassinar Esch, recorda a imagem do Altar de Isenheim, outrora vista em Colmar, uma pintura do século XVI, de Matthias Grünewald; recorda, especificamente, o quadro à direita da segunda face desse altar, uma representação da ressurreição de Cristo, onde uma espécie de sol, como bola de fogo destacada de um fundo escuro, brilha por detrás de um cristo flutuante e também fulgurante. Livre de Esch, Huguenau sente-se tão bem que, ao recordar essa imagem, teria dado a mão ao "homem do quadro de Colmar".[171]

Apesar da representação de Cristo, a experiência é nada religiosa. Trata-se de uma interpretação completamente dessacralizada da ascensão. No livro de Huguenau, visto que parte de sua complexidade reside na aproximação de realidades díspares, à semelhança da justaposição de teoria do conhecimento a experiências religiosas como a de Bertrand ao lado da moça do Exército de Salvação, à semelhança da justaposição contrastiva de conhecimentos místicos a outros de todo seculares, justapõe-se as experiências de Pasenow e Esch, agora unidos em espírito e leituras bíblicas, a transfigurações as mais deformadas do repertório religioso, como essa experiência de Huguenau, ou como a do pedreiro Gödicke. Este, ferido de guerra, morto-vivo, encontrado soterrado e com a boca aberta, cheia de terra, a sufocar o grito e a dor, é a tradução talvez mais inspirada de uma ideia religiosa em péssima realidade terrena. O personagem é simples, e suas ações algo diretas como as de Huguenau; não é exatamente religioso, mas a recuperação de sua vida estabelece, ironicamente, uma analogia com o ressurgimento de Cristo. De início, porque precisa aprender – enquanto convalesce lenta e dolorosamente – todos os proces-

---

rückten auseinander bis zu den Polen, rückten bis an die Grenzen der Welt, wo alles Getrennte wieder eins wird und die Entfernung wieder aufgehoben ist [...] Das läßt sich nicht viel präziser oder rationaler ausdrükken, denn auch die Handlungen Huguenaus erfolgten unter Aufhebung jeglicher Entfernung, gewissermaßen irrational wie unter Kurzschluß und ohne Überlegungszeit [...]." (KW1 408)

171. "Huguenau steht neben dem Gefallenen. Sein Fuß berührt die Hand, die über einer Radspur im fettigen Straßenschmutz liegt. Soll er drauftreten? kein Zweifel, der ist tot. [...] Es war alles gut. [...] eine letzte orangegelbe Garbe schoß aus dem Dach des Rathauses hervor – Huguenau mußte des Mannes auf dem Colmarer Bilde gedenken, der zu dem aufbrechenden Himmel emporschwebte, und am liebsten hätte er ihm die erhobene Rechte geschüttelt, so leicht und froh war ihm zumute [...]" (KW1 677-78)

sos necessários à vida, o narrador fala de um recém-nascido e associa sua movimentação débil aos movimentos de um bebê que só faz gemer (KW1 394). Depois, já algo melhor, mas ainda dono de uma vida que se restabelece precariamente, durante o enterro do irmão do relojoeiro Samwald suas primeiras palavras repetem os termos percebidos nas orações, que falam da "ressureição de entre os mortos" (1989b: 137). Nesse momento, ao seguir o cortejo fúnebre, como que flutua, arrastado pela procissão e pela ladainha, e a reposição de sua vida, a partir das palavras religiosas, adquire o sentido de um arremedo, uma cópia terrena e disforme do episódio evangélico. Pois, em Gödicke, um pouco como em Huguenau, a ideia metafísica nunca desmerece a realidade física mais chã, e assim a imagem da ascensão do personagem, ainda que seja reveladora, constrói-se de elementos elevados e baixos, como quando, ao ganhar forças, sente escalar andaimes e do alto, isolado e iluminado, sem dor e a cantar, soltar uma cusparada em direção ao solo.[172]

Mas, na terceira parte dos *Sonâmbulos*, a objetividade de Huguenau não é a única (ir)realidade, pois há momento de retórica metafísica do mesmo corte lírico daquele trecho do canário do livro de Pasenow, e com imagens e efeitos bastante semelhantes. Agora, porém, não tremula a tira do canto de um pássaro, mas as cordas do violoncelo do médico Kessel, que executa a sonata em mi menor, *opus* 38, de Johannes Brahms. Nessa passagem, a música propicia nova ocasião de suspensão temporal e conquista espacial, onde, sugestivamente, o corpo do músico se desfaz, mas ficam as mãos, como os vestígios finais de certo realismo ou como os instrumentos da metafísica, o limiar das realidades de uma ou outra esfera da existência:

> A sua boa cara estava estranhamente voltada para o interior, o seu bigode grisalho, estendido nos lábios, já não era um bigode, mas uma sombra cinzenta; as rugas das suas faces já não estavam dispostas da mesma maneira, já não tinha cara, a sua cara estava quase invisível, era talvez uma cinzenta paisagem de outono à espera da neve. E quando uma lágrima lhe rolou ao longo do nariz, já não era também uma lágrima. Só a sua mão ainda era uma mão. Dir-se-ia que a arcada captara toda a vida, o arco subia e baixava sob o impulso das moles e trigueiras ondulações de um rio de sons que cada vez se alargava mais, e ia cercando com as suas vagas aquele que tocava, a tal ponto que este parecia só e como que separado dos outros. Tocava. Era provável que não passasse de um simples dilettante, mas isso não podia deixar de ser indiferente a ele, indiferente ao comandante e também, com certeza, a Kuhlenbeck, pois, naquela altura, o mutismo ruidoso da época, o lampejo mudo e impenetrável desse alarido, interposto entre o homem e o homem – muro

172. "[...] da war es ihm, als würden ihm solcherart die Kräfte wachsen, als könnten die wachsenden Kräfte das Gerüst immer höher und immer lichter bauen, als wäre er selber allgegenwärtig auf jedem Stockwerk und auf jeder Ebene des Gerüstes und als würde er schließlich doch ganz allein im obersten Stockwerk, an des Gerüstes Spitze stehen, stehen können, stehen dürfen, schmerzlos und gelöst, singend, wie er immer droben gesungen hatte. Die Zimmerleute würden unter ihm arbeiten, hämmern, Klammern einschlagen, und er würde hinunterspucken, wie er immer hinuntergespuckt hat, im weiten Bogen über sie hinwegspucken, und wo es unten hintreffen und aufklatschen würde, dort würden Bäume wachsen, die, so hoch sie auch wüchsen, dennoch nicht bis zu ihm hinaufreichen werden." (KW1 487-88)

> que a voz do homem não pode atravessar nem de um lado nem do outro, de tal modo que o homem tem de estremecer –, o mutismo medonho da época fora abolido, o próprio tempo fora abolido e ganhara a forma do espaço que os encerrava a todos no momento em que o violoncelo de Kessel ressoava, fazia ecoar o som, edificando o espaço, enchendo o espaço, enchendo-os a eles próprios.[173] (1989b: 236-37)

Acima, a citação longa é outra vez necessária, pois demonstra bem em que tipo de materialidade está finalmente ancorada a metafísica do texto de Broch. Dado que falamos de uma retórica, a metafísica, como o realismo, é uma construção verbal, e sua materialidade primeira é a da linguagem. No exemplo da execução da sonata, que, quanto à construção, retoma e amplifica aspectos de exemplos anteriores (sobretudo se observados nos trechos citados em notas e no original alemão, onde há menos cortes e não se enfrentam problemas de tradução), percebemos a fraseologia típica de Broch: o período longo, ainda que composto de sintagmas nem sempre extensos; o fôlego expandido, os acréscimos e os desdobramentos, as progressões, mas a frase sempre aparada e apurada – Broch falava em "trabalho flaubertiano" (KW13/1 103) –, o andamento que tão mais evidencia a metafísica construtiva quanto mais se demora em subordinações e paralelismos, mais calcula suas pausas e distensões, como no período final desse exemplo, que sugere a suspensão do tempo mediante um encadeamento alongado de frases. A metafísica – tanto a configuração da metafísica quanto a sugestão metafísica – depende de um andamento frásico particular, e é apenas fortuito que o último exemplo seja um momento musical, pois a metafísica pode ser um momento de silêncio, como quando Esch vê aproximar-se Huguenau e não se surpreende,

> [...] a tal ponto tudo aquilo decorria em silêncio – em silêncio o andar de Huguenau, em silêncio os movimentos das pessoas diante da porta da prisão, em silêncio tudo aquilo, tal qual os movimentos dos acrobatas e dos funâmbulos quando a música se cala, tudo em silêncio, como a claridade vesperal do céu no momento em que empalidece.[174] (1989b: 214)

---

173. "Sein mildes Gesicht war seltsam nach innen gekehrt, der graue Schnurrbart über den eingezogenen Lippen war kein Schnurrbart mehr, sondern ein grauer Schatten, die Falten der Wangen hatten sich anders gelagert, es war kein Gesicht mehr, fast unsichtbar war es, vielleicht eine graue Herbstlandschaft in Erwartung des Schnees. Und auch als eine Träne längs der Nase heruntersikkerte, war es keine Träne mehr. Nur die Hand war noch Hand, und es war, als hätte der Bogenstrich alles Leben zu ihr hingezogen, gehoben und gesenkt von den Wellen des braunen weichen Stroms der Töne, der immer breiter wurde und ihn, der dort spielte, umfloß, so daß er sehr allein und abgetrennt war. Er spielte. Wahrscheinlich war er bloß ein Dilettant, aber das dürfte für ihn, das dürfte für den Major und wohl auch für Kuhlenbeck gleichgültig gewesen sein: denn die lärmende Stummheit dieser Zeit, ihres Getöses stummer und undurchdringlicher Schall, aufgerichtet zwischen Mensch und Mensch, eine Wand, durch die des Menschen Stimme nicht hinüber, nicht herüber mehr dringt, so daß er erbeben muß, – aufgehoben war die entsetzliche Stummheit der Zeit, es war die Zeit selber aufgehoben und sie hatte sich zum Raum geformt, der sie alle umschloß, da nun Kessels Cello erklang, aufsteigend der Ton, den Raum aufbauend, den Raum erfüllend, sie selber erfüllend." (KW1 631-32)

174. "[...] und er sah Huguenau im Geschwindschritt vorbeimarschieren, sah ihn und wunderte sich nicht, so lautlos war dies alles, lautlos der Schritt Huguenaus, lautlos die Bewegungen der Leute vor dem Gefängnistor,

Aí, as justaposições, outra vez, ao falarem de uma alteração no estado do personagem, no sentimento de realidade, falam de uma alteração temporal, visto que Esch tem a sensação de estar naquele mesmo local há dias e anos a fio; tem a sensação de uma "calma espiritual" e "enchumaçada"; e a retórica permanece igualmente realista, já que os recursos são mais uma vez um "como se" e o subjuntivo, isto é, o personagem "tem a sensação de que", mas a realidade é constituída de mais realidades, e a perspectiva de Esch é uma realidade do narrador, do discurso indireto livre (em que tomamos parte enquanto leitores), que constrói a vivência metafísica do personagem por meio de procedimento cumulativo: o silêncio, à medida que silencia todas as imagens de Esch, é cada vez mais silencioso, até a abóbada clara do céu. O acúmulo, ainda que, no exemplo acima, insista em multiplicar o silêncio por intermédio da fala, é um procedimento de intensificação e assim um procedimento-chave daquilo a que chamamos retórica metafísica:[175] não acentua apenas tonalidades – sejam de cor, escuridão e luminescência, como nos casos que associamos a técnicas pictóricas, sejam de som, como nos casos musicais ou de silêncio –, não acentua apenas mudanças de clima, alterações dos personagens, mas a dissolução de formas e realidades, a desintegração das coisas do mundo, os distanciamentos e as aproximações, pois é a tentativa de dizer os movimentos em direção àquela "liberdade" de que fala o narrador no epílogo dos Sonâmbulos, uma liberdade que aponta para um fim e para um recomeço, uma revolução (KW1 714), e cuja realização está mais próxima de Huguenau, onde se encontram racionalidade e irracionalidade, onde coexistem "a mais alta realidade" e "a mais profunda irrealidade", aproximando-se, assim, de uma ideia do "todo";[176] a tentativa de dizer uma "realidade lúcida em que as coisas se desagregam e se afastam até aos polos e aos confins do mundo, em que a separação se torna unidade, em que o afastamento é mais uma vez abolido e o irracional recebe a sua forma visível";[177] pois, finalmente, a retórica metafísica não é apenas uma incursão da prosa em outros domínios, na pintura, na música, na poesia, mas, sobretudo, investimentos na propriedade realista do romance, a mobilização, adequada à versatilidade e à complexidade do narra-

---

lautlos dies alles wie die Bewegungen der Artisten und Seiltänzer, wenn die Musik erschweigt, so lautlos wie der helle Abendhimmel in seinem Erblassen. [...] und es war Esch, als säße er tage- und jahrelang an dieser Stelle, umgeben von geisterhafter und wattierter Ruhe." (KW1 606-7)

175. O procedimento cumulativo é fundamental para a retórica metafísica, mas não é um procedimento exclusivo dessa retórica, senão uma especificidade estilística do texto brochiano, que adquire, além disso, configurações diversas. Aqui, não insistimos na análise estilística, mas apontamos para a relação desse procedimento com a sugestão do metafísico.

176. "Niemals könnte Irrationales zu Rationalem sich zusammenschließen, könnte das Rationale wieder sich auflösen in der Harmonie des lebendigen Gefühls, hätten sie nicht beide teil an einem übergeordneten ehrfurchtgebietenden Sein, das die höchste Wirklichkeit und gleichzeitig die tiefste Unwirklichkeit ist: erst in diesem Zusammenhalt von Wirklichkeit und Unwirklichkeit wir die Ganzheit der Welt und ihre Gestalt sich ergeben [...]." (KW1 710)

177. "[...] luzide Realität, in der die Dinge zerfallen und auseinanderrücken bis zu den Polen und bis an die Grenzen der Welt, wo alles Getrennte wieder eins wird, wo die Entfernung wieder aufgehoben ist und das Irrationale seine sichtbare Gestalt annimmt [...]." (KW1 712)

dor brochiano, de recursos narrativos diversos, que possibilitam, a um tempo, construir e destruir, adensar e esvaecer realidades.

O filósofo dos *Sonâmbulos*, no terceiro segmento teórico do livro de Huguenau, diz que o problema que legitima toda a filosofia é "a angústia perante o nada, a angústia perante o tempo, que conduz para a morte" (KW1 445). Broch, em sua conferência sobre a visão de mundo do romance, diz que tudo neste mundo "está a serviço da luta contra a angústia" (KW9/2 109), essa "angústia" (*Angst*) perante a "solidão da morte", que sobrevém ao reconhecimento dos limites da existência humana e da "infinidade do cosmos": a "angústia metafísica", que não deixa de ser uma questão psicológica (e ontológica), e assim observada em realidades da vida diária, vertida em inúmeras realidades cotidianas, e enfrentada, comumente, no sonho, um sonho sonhado durante o sono ou a vigília. Nessa conferência, diz que a poesia é "onírica" (*traumhaft*), e o romance, como boa oportunidade de poesia e sonho, apresenta um mundo que não é igual ao mundo da realidade histórica, mas "um mundo que se deseja ou se teme" (KW9/2 100), uma construção que, à semelhança do sonho, quer libertar da angústia da morte. O romance, no pensamento de Broch, comprometido com o conhecimento, avança sobre esses mundos desejados e temidos, sonhados e vividos, e por isso feitos de realidades metafísicas e realistas, articuladas em símbolos, aspectos líricos e sintaxe que vincula palavras e fatos, as frases e a retórica que, por fim, concorrem para a configuração de certa totalidade, a totalidade do romance poli-histórico. Nesse sentido, o romance, para Broch, não é apenas uma questão estética, mas existencial, e o compromisso com a totalidade do romance de Broch, do qual já falamos e afirmamos ser um compromisso com o conhecimento, não é apenas uma questão ética, mas um problema metafísico, que, segundo ele mesmo, no melhor romance (em Goethe, Joyce, Kafka e decerto no próprio romance), promete uma "redenção" e "religião", qualquer coisa distinta das confissões conhecidas e muito distante da realidade histórica atual e ruim, mas anunciada, justamente, na pior das condições ruins. Nesse mesmo sentido, o romance de Broch não apenas está em conformidade com aquela tradição religiosa de que fala Heinz Schlaffer e que talvez seja o traço distintivo da literatura de língua alemã,[178] não apenas apresenta outro momento de uma linhagem idealista que prevê reorganizações mitológicas e platônicas do mundo (Schelling ou Schlegel), mas também outro momento de um "realismo poético" – rótulo comum do realismo histórico alemão cuja noção surge em Otto Ludwig –, que sabe não copiar a realidade histórica nem reduzi-la a parcialidades de uma representação *kitsch*,

178. Cf. Heinz Schlaffer, *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*. "Keine andere geistige Haltung hat die Bildungsgeschichte der deutschen Intelligenz seit dem Mittelalter und in besonderem Maße seit der Reformation so nachhaltig bestimmt wie die Religiosität – also nicht die Aura der Höfe, das Stilideal der Aristokratie, die empirische Erkundung der Welt, die antikisierenden Formspiele und Sinnenfreuden, wie sie die Dichtung in anderen europäischen Ländern prägte." (2007: 20)

senão propô-la como artifício e conjunto complexo e acurado. O romance de Broch, por ser um "romance da crise", ou precisamente um dos mais completos romances da crise, é também um romance da continuidade das crises e das formas poéticas que não se substituem sem mais nem menos, mas se acumulam no tempo e no espaço, coincidem e são frequentemente transformadas em novas realidades.

Excurso. Aborrecimento e romance (segunda tentativa). A técnica cumulativa do enunciado brochiano, ao produzir períodos longos e de intensidade crescente, contribui, quanto aos significados do texto, para o efeito metafísico e não só isso: aparece como um traço estilístico central de sua obra tanto no que respeita à prosa de ficção quanto no tocante à reflexão teórica. E, quanto ao aspecto formal, adquire mais sentidos: é um investimento temporal e assim uma conquista espacial. Segundo Broch, já o comentamos, estilos são manifestações espaciais do pensamento e do espírito, e as artes, como, de resto, tudo que o homem faz, diz o filósofo do livro de Huguenau, aniquila (*vernichten*), suspende (*aufheben*) o tempo, e "tal suspensão chama espaço".[179] Daí que, na conferência sobre a mundivisão do romance, o autor dos *Sonâmbulos* pergunte se a tarefa do romance não é justamente abolir o tempo e banir o "tédio mortal" (*tödliche Langeweile*) (KW9/2 114). Não pensa, seguramente, no romance como simples passatempo, tampouco o concebe como algo aborrecido, ou ao menos não o faz enquanto se ocupa com a redação de romances, visto que, numa de suas constantes recusas da literatura, diria, em carta de 1948 ao editor, que romances, naquele momento, o entediavam "horrorosamente" (KW13/3 255). De todo modo, quanto ao aspecto formal, a técnica cumulativa não deixa de ser uma espécie de aborrecimento, uma vez que também o interpretamos como realidade formal, uma duração específica, que vinculamos à especificidade extensiva do romance (ainda que falemos de romances intensivos), e que não definimos – vale repetir – como qualquer coisa prejudicial ao gênero, mas como uma sua realidade constitutiva. A técnica cumulativa, característica do enunciado brochiano, é também uma espécie de aborrecimento, e não dizemos assim que romances são inevitavelmente experiências aborrecidas ou simplesmente aborrecidas, mas que, em proveito do próprio romance, há nele sempre, ou quase sempre, um elemento aborrecido, e que os próprios romances da crise do romance não escapam desse elemento, ainda que o apresentem sob outras configurações.

Entretanto, esses romances da crise do romance são também reações ao aborrecimento mais evidente e já então insuportável da vida meio burguesa, meio nobre, decadente e apaziguada, e do romance que de certo modo a representou durante o realismo histórico. E, repetimos, se *Os sonâmbulos* não é somente um romance da crise, mas um comentário à crise do romance de sua época, comenta igualmente, aqui e ali, o aborrecimento do romance oitocentista.

Nos *Sonâmbulos*, há dois momentos de comentário ao aborrecimento romanesco que vinculamos ao realismo histórico. O primeiro, no livro de Pasenow; o segundo, no de Huguenau. No livro de Esch, em virtude da natureza do personagem, de seus conflitos e ambientes, e do ritmo geral da narrativa, o aborrecimento não tem muita

179. "Denn was immer der Mensch tut, er tut es, um die Zeit zu vernichten, um sie aufzuheben, und diese Aufhebung heißt Raum." (KW1 445)

vez, mesmo que se fale, por exemplo, de uma expressão vazia e entediada percebida no rosto da *Mutter* Hentjen, cujo fastio a homens e lisonjas pertence à rotina de sua vida e trabalho.[180] Em *Pasenow ou o romantismo*, no entanto, a imitação de uma narrativa do realismo histórico incorpora o tédio dos hábitos e dos ambientes de que trata criticamente, e assim empresta do romance realista oitocentista aspectos centrais do aborrecimento: o domingo na *villa* da baronesa, o barão e o caramanchão, o azul do céu e o chá no terraço, a sineta a anunciar o horário disciplinado das refeições, e o criado a esperar o minuto certo para soar o gongo. Aliás, a família dos Baddensen – a família do barão e da baronesa, pais de Elisabeth – é emblemática do aborrecimento: a configuração de sua propriedade, dos espaços interiores e dos jardins meticulosamente ordenados e adornados, as coleções, a organização dos móveis e a proteção do imóvel e do âmbito familiar, um quadro aqui, um vaso ali, uma filha e quem sabe um genro acolá, todos algo mortos, visto que excessivamente abrigados do caos da vida; o cultivo das festas, que procuram de algum modo abafar o fato de que envelhecem (KW1 81); as notas dos pianos das moças que, no aconchego e serenidade de seus lares, estudam segundo as lições de Stephen Heller e Muzio Clementi, o "bom destino da segurança e da brandura", pleno de amizade, "enquanto o amor não a vem substituir e o amor, por sua vez, se extingue para se converter de novo em amizade" (1988b: 35).[181]

Música, agora, não tem que ver com aquela suspensão do tempo que observamos no momento em que o médico toca uma sonata de Brahms, mas com a distração e o tempo aborrecido: Bertrand, destacado do contexto do livro de Pasenow, ao se irritar com Elisabeth, irrita-se com a moça ao piano, que executa uma peça de Louis Spohr.[182] Amor, agora, é assunto delicado: ante a ameaça do corpo e do desejo de Ruzena, Joachim recorre à "reserva" e à "civilidade" do amor de Elisabeth, somente visível "sobre um prateado fundo de tédio" (1988b: 74-75).[183] Morte, finalmente, não exclui qualquer aborrecimento, como quando o jazigo familiar, ao receber Helmuth, "boceja entediado".[184] E, não por acaso, o final do livro de Pasenow demonstra mais de uma forma de cansaço: o do casamento de Joachim, o dos olhos fechados e da cabeça pendente de Elisabeth, e o do esgotamento do Bertrand ferido. Este, em verdade, sabe do cansaço e da preguiça do sentimento e das convenções, respondendo, no livro de Pasenow, pela

180. "[...] es war, als ekelte ihr vor etwas, denn sie schüttelte sich, daß ihre Brüste wackelten, und dann ging sie wieder an die Arbeit mit dem gelangweilten leeren Gesicht, das man an ihr gewohnt war." (KW1 187)

181. "Aus offenen Fenstern tönten Etüden von Stephen Heller und von Clementi: wohlgeborgen können die Töchter dieser Familien ihren Studien nachgehen; gutes Geschick der Sicherheit und der Sanftheit, von Freundschaft erfüllt, bis Liebe die Freundschaft ablöst und die Liebe wieder in Freundschaft verklingt." (KW1 36).

182. "Wenn sie nur nicht diesen grausam langweiligen Spohr spielen wollte!" (KW1 104)

183. "Es war eine fast freudige Beruhigung, daß das Gefühl, welches sie als Liebe bezeichnen wollte, so sehr behutsam und zivilisiert auftrat; man mußte geradezu nachdenken, um es zu bemerken, denn es war ein so leichtes und dünnes Gebilde, daß es erst auf einem Hintergrund von silberiger Langeweile sichtbar wurde." (KW1 79)

184. "[...] die Familiengruft, die, ein kleiner geöffneter Keller, gelangweilt dem Ankömmling entgegengähnte." (KW1 49)

crítica ao costume morto e romântico, que, por sua vez, aponta para a crítica ao romance *em* crise no romance *da* crise.[185]

Em *Huguenau ou a objetividade*, a realidade é bastante outra. Mas nessa realidade desgrenhada da guerra iniciada em 1914 e das manobras oportunas de Huguenau, apesar da dificuldade do tédio, há uma referência talvez não evidente, mas certamente sensível ao romance oitocentista de mulheres entediadas, aquele das "belas aborrecidas", que já fizemos notar no excurso anterior, e que entendemos, aqui, por um problema de gênero *literário*: trata-se da história de Hanna Wendling, esposa do advogado Heinrich Wendling.

Hanna está só, porque o marido, "engajado" no conflito bélico, se encontra, faz dois anos, em alguma parte da Romênia ou da Bessarábia. Quer dizer, não está completamente só, pois tem seu filho e conta com a ajuda dos criados que habitam a *villa* bem-decorada, mas o sentimento predominante é de solidão completa e aparecem abalados, de maneira irrecuperável, os fundamentos da vida e do casamento de Hanna. De certa maneira, ao casar, a moça, "uma burguesa a quem falta o instinto dos valores" (1989b: 52), teria confundido amor e decoração, isto é, educada nas revistas de decoração e moda da época, misturou à ideia do matrimônio ideias de arranjos harmônicos que, em razão de um "sentimento peculiar de estranhamento" (KW1 432), já não se sustentam, mesmo que, de quando em vez, possa ainda arrancar algum prazer às compras na cidade. O problema burguês da combinação dos quadros com os móveis já não é o principal, e a moça já não pode simplesmente reproduzir as fantasias de sua condição social e satisfazer-se com o próprio encanto. Pois, se permanece vivo algum encanto, este é o da mulher bonita que percebe, a mais e mais, o deslocamento da beleza. Intuitiva, não é desprovida de tino, e a atitude melancólica que a caracteriza está associada, mais de uma vez, à consciência dos tempos ruins. Contudo, o conflito anímico, do mundo "interior", e não de outros mundos, é a questão central da história de Hanna.

A solidão de Hanna Wendling adquire densidade por meio da indisposição para a vida. Pela manhã, deixar a cama e o sonho é tarefa complicada, durante o dia, predomina a paralisia da vida desinteressante de uma ociosa (*Nichtstuerin*), e assim os dias e "uma vida que, entre o levantar pela manhã e o deitar à noite, pende como um fio de seda dormente, que dorme e encrespa por falta de tensão", uma vida que vê desabar uma dimensão após outra.[186] Daí que, nesse contexto, as contingências aliviem, os acasos e alguma atrapalhação, como a poeira verificada nos sapatos, a pressão do anel sobre o dedo, ou uma batata mal cozida, embora importunem, sejam coisas ainda positivas, uma vez que livram, justamente, do sentimento de tédio diário (KW1 422). Em Hanna Wendling, a verdadeira paralisia reside nas profundezas do ser, onde se pressente a eternidade, as águas paradas e

185. "[...] bin indes auch überzeugt, daß überlebte Formen stets voller Trägheit sind und daß viel Müdigkeit dazu gehört, sich einer toten und romantischen Gefühlskonvention hinzugeben." (KW1 60-61)

186. "Es war ein Leben, das zwischen dem Aufstehen am Morgen und dem Niederlegen am Abend wie ein schlaffer Seidenfaden hing, schlaff und sich kräuselnd vor Spannungslosigkeit. Das Leben in seiner Vielfalt von Dimensionen, es verlor in diesem besonderen Fall eine Dimension nach der andern, ja, es füllte kaum mehr die drei Dimensionen des Raumes aus [...]." (KW1 421)

imperturbáveis do "fundo do mar" da alma. O aborrecimento adquire significado existencial: a distensão da vida, percebida na quietação superficial, nas horas passadas no jardim e no afastamento da libido, no esmorecimento do desejo, confirmado na visita do marido; essa distensão, percebida igualmente na distensão temporal do raciocínio,[187] é compensada com um conhecimento crescente de que o equívoco da vida é algo sempre maior, e por isso quer agora certa "ordem das coisas" de "equilíbrio flutuante", à semelhança de um poema, onde "o símile retorna para si";[188] não quer livrar-se da solidão, mas endossá-la, e assim experimentar o vazio até a morte no capítulo final do livro de Huguenau.

A história de Hanna Wendling é outro exemplo da relação de realidades com irrealidades em que tanto insistimos, é outro capítulo da retórica realista e metafísica e assim um episódio típico da literatura de Broch. No entanto, é também a crise e o comentário à crise do romance de mulheres indispostas e descontentes com a realidade de um mundo masculino mais ou menos opressor e de uma vida social mais ou menos insuportável, um romance comum do realismo histórico, onde a vontade desopressora feminina concorre com a resignação e a frustração do destino de muitos. Na história de Hanna, o aborrecimento, como na imitação da vida morna dos nobres do livro de Pasenow, é um aborrecimento *em* crise: trata-se de uma visão crítica do vazio diário que, nos *Sonâmbulos*, permite, quando não alguma transposição do comum, ao menos, a morte. Assim, não difere de outros romances oitocentistas que também representaram suas realidades de maneira crítica, mas, ao integrar realidades do realismo histórico a quadro mais amplo e difícil, logra adensar o aspecto problemático do convívio de continuidades e descontinuidades conflitantes, que não são apenas matéria social e filosófica, mas poética, e adquirem, nos *Sonâmbulos*, qualidade literária incomum.

187. "Es dauerte lange, bis sie diese Vorstellung klar zu erkennen vermochte, und noch länger, bis sie bemerkte, daß dieser Vorstellung irgendwo eine reale Wirklichkeit entsprechen könnte. Und dann dauerte es noch eine geraume Weile, bis sie sich entschloß, Dr. Kessel anzurufen." (KW1 638-39)

188. "Hanna Wendling wünschte eine Ordnung der Dinge, in deren schwebendem Gleichgewicht das Gleichnis zu sich selbst zurückkehrt wie in einem Gedicht." (KW1 596)

SEGUNDA PARTE

Quarto capítulo

Pasenow ou o romantismo

O caso Pasenow. No primeiro romance, Joachim von Pasenow é personagem inseguro, desconfiado e dividido, insatisfeito com o meio familiar e estrangeiro ao mundo civil e citadino, contra o qual procura se proteger por intermédio do uniforme militar prussiano já algo vincado e da fé já um tanto fragilizada, e nos ambientes menos ameaçadores da vida no campo (a propriedade e a origem) e do matrimônio (a fundação do lar cristão). À disparidade das tentações e assombros, próprios e alheios – a ideia de um pandemônio berlinense, o flagelo do pai, o irmão morto, os fantasmas de Bertrand, a sedução do amor de Ruzena e o compromisso com a pureza de Elisabeth –, responde com uma indecisão permanente e conflituosa dos sentimentos e com certa dificuldade de entendimento das relações reais e complexas. Assim, não raro, essa disparidade é traduzida em fios emaranhados, novelo ou rede, imagens daquilo que atrapalha os esforços de clareza e solidez do personagem, que apontam para os significados meândricos e as interpretações tumultuadas: daí a atenção do personagem às barbas de conhecidos e de estranhos, que escondem e sugerem qualquer coisa, e aos caracóis do cabelo de Bertrand, pois a tessitura dessa disparidade são as figurações sibilinas do mundo de Joachim, os fios que, atados a símbolos e eles próprios simbólicos, não apenas amarram o livro de Pasenow, mas sustentam – um pouco como as bengalas e as muletas – toda a trilogia de Broch. Além disso, romântico mais ou menos comum, há qualquer defasagem na correspondência dos anseios pessoais de Joachim com a realidade, uma desafinação que dá o tom desarmônico da luta do personagem contra um transtorno sem remédio e a cada momento maior, como quem, sobre águas convulsas, precisa alargar, a mais e mais, o rombo do próprio barco.[189]

Nas próximas quatro seções, trataremos de *Pasenow ou o romantismo*. Agora, isolamos e comentamos aspectos construtivos tanto no que respeita à singularidade da história de Joachim quanto no que concerne à leitura crítica do romance do realismo literário histórico, porque a trilogia organiza muitas camadas: no livro de Pasenow, há elementos estéticos e históricos diversos, como referências à tragédia de Fausto e Margarida, os motivos tradicionais do conflito entre pai e filho (caro ao contexto expressionista alemão), do homem entre duas mulheres, do retorno à pátria ou lar espiritual (*Heimkehr*), e constituintes comuns a muito romance do realismo histórico e próprios do período em apreço (a ação romanesca recua a 1888), como o problema familiar, a contenção e a ameaça do corpo e do desejo e o desfecho narrativo em forma de matrimônio.

Broch, a respeito desse livro, falou em narrativa "inocente", de "cadência temporal uniforme" e "tonalidade naturalista quase sem ruídos".[190] Os termos, que distanciam *Pa-*

189. "[...] es war Joachim, als habe sein Schiff ein Leck bekommen, das zu erweitern man ihn zwingen wolle." (KW1 68)

190. "Es ist eine möglichst harmlose Erzählung von gleichmäßigem Tempogefälle und fast ungebrochener

senow ou o romantismo dos demais livros da trilogia, ainda que procedentes, não são de todo justos nem diminuem sua complexidade: trata-se de uma imitação do romance do realismo histórico, e a imitação não tem nada de simples, senão evidencia a envergadura da competência crítica e literária de Broch.

O romance de família do neurótico. Em terceira pessoa, o livro de Pasenow abre com aquela apresentação da figura do pai do personagem-título, Sr. von Pasenow, que já expusemos no capítulo anterior: observa-se o caminhar do Sr. von Pasenow, o caráter indigesto, antipático, e uma abertura assim não constitui apenas acesso indireto ao protagonista, mas introdução do conflito familiar, que, de certo modo, insere a primeira etapa da trilogia de Broch na tradição dos romances de famílias debilitadas com a passagem dos tempos. O narrador, tão próximo quanto distanciado do ambiente oitocentista, pouco se compromete com a objetividade de alguma norma do realismo literário. A exposição inicial do Sr. von Pasenow recorre ao "ódio afetuoso" e carrega na mistura de traços ridículos e repulsivos até a violência,[191] constata a natureza contrária à atração física e aos afetos: difícil imaginar mulher que houvesse desejado o Sr. von Pasenow, diz o narrador, atribuindo aos dois filhos, Joachim e Helmuth, opinião semelhante.

A imagem inicial do Sr. von Pasenow é reveladora: o caminhar retilíneo e pressuroso dá a conhecer um homem objetivo, aparentemente atarefado e indiferente à antipatia suscitada e ao peso, um vulto indesejável à trajetória de Joachim, assegurando, ademais, a melhor porção cômica do romance. A mãe, por sua vez, é personagem mais apagado e significa a disciplina e a boa ordem das atividades diárias, contribuindo para a caracterização correta da atmosfera familiar. Os filhos, no entanto, não demonstram muito respeito às reprimendas maternas, senão reconhecem a repetida submissão e associação da mãe ao pai. De todo modo, Joachim herda qualidades da mãe que não se podem ignorar: a passividade teimosa e o vínculo pontual com os hábitos, a obediência e a constância, o regulamento e por fim o alheamento – este, de resto, pertence a muito personagem da trilogia –, atestado no maior ou menor reconhecimento da demência do marido.

No livro de Pasenow, como em toda a trilogia, a comunicação entre os personagens é sempre um tanto deficiente e o convívio familiar pouco entusiasmado. Se, por exemplo, há alguma expectativa na visita do filho, que ainda jovem, em razão do serviço militar, se afastou da propriedade rural, a esperança de compensação da ausência é desfeita depois de algumas horas e duas refeições, dado que o sentimento entediante prevalece e incentiva o silêncio que, entre outras coisas, colabora para a morte do irmão de Joachim, Helmuth. Este, entre outras coisas, traz consigo a insígnia da honra, e o duelo, não por acaso, é o remate nobre de sua vida.[192] Ao contrário de Joachim, admirou,

---

naturalistischer Färbung." (KW1 724)

191. "[...] man kann sich gut vorstellen, daß ein vom Haß verblendeter junger Mensch zurückeilen möchte, um dem, der so geht, einen Stock zwischen die Beine zu stecken, ihn irgendwie zu Fall zu bringen, ihm die Beine zu brechen, solche Gangart für immer zu vernichten." (KW1 12)

192. A tradição do duelo é também literária. O motivo é frequente em peças do século XVII, por exemplo, de

enquanto viveu, a linhagem militar da família. Sua carta de despedida, endereçada ao irmão, faz um elogio breve e cansado a um "código de honra", à sujeição do homem a normas superiores, qualquer coisa de mais valor. Assim, mantém, no documento final da vida, o respeito à instituição militar, embora peça que o irmão abandone a carreira das armas, pois prevê, com sua morte, a necessidade do retorno de Joachim à casa da família. Além disso, nessa carta, perpetua a inimizade ao pai.[193] Aí, o texto sugere que o desentendimento com o Sr. von Pasenow é decisivo para a morte de Helmuth. E, por certo, uma das razões desse desentendimento reside na atuação da personalidade repressora do pai sobre o controle da comunicação, visto que assume a organização do correio e assim o papel do censor, que seleciona as mensagens a serem transmitidas ou silenciadas.

Para Joachim, o Sr. von Pasenow é um estorvo: a presença do pai constrange o filho, e sua lembrança é inconveniente, porque atribula ainda mais, por exemplo, a já complicada vida sentimental de Joachim, negociando, primeiro, o prazer de Ruzena, depois o vínculo com a herdeira dos Baddensen, Elisabeth. Com efeito, é personagem abusado, impertinente e explosivo, e sua perturbação adquire mais relevância à proporção que desvanecem o juízo e a inteligência. Pois a loucura do personagem é um dos elementos mais intrigantes da narrativa.

O início do transtorno mental do Sr. von Pasenow coincide com a morte de Helmuth, mesmo que o narrador – misturado ao pensamento de Joachim – insista em motivação maior (KW1 118). Os sintomas são variados. Quando, repetidas vezes, diz que o filho "caíra pela honra", percebe-se, entre outras coisas, um abalo nas possibilidades da fala do personagem, que já denuncia a fraqueza de sua saúde psíquica. A fixação pelo serviço postal, "única clareira do cotidiano" (KW1 85), e a constante procura do clérigo, excessivas, são mais que sintomáticas, manifestam já o delírio. Aqui, o desespero e a impaciência apenas aumentam, uma vez que a escassez e a irrelevância predominam no correio e o pastor não demonstra nenhuma autoridade no que diz respeito à representação do além e dos mortos. Assim, se a continuidade da vida exige providências e alguns últimos resquícios de sanidade as permitem, se o vazio demanda reposições – do contrário, triunfariam o medo e o mutismo, e o incêndio consumiria de vez o estábulo –, o personagem procura impor meios à estabilidade como quem lança mão de recursos finais: destituído de Helmuth e frustrado com Joachim, o Sr. von Pasenow divisa no amigo deste, Bertrand, o filho substituto e um possível e necessário correspondente (a obsessão das cartas). Vê neste o filho imprescindível, pois a eternidade (o cemitério, os túmulos, Helmuth) cobra suas dívidas e as propriedades (sua permanência no mundo) reclamam um legatário. Mas, se a tentativa de substituição – quase desnecessário dizer – falha e a consciência do velho Pasenow desaba após a decepção com Bertrand, a pro-

Corneille e Calderón, e está presente em obras principais da literatura alemã moderna, do Fausto de Goethe à Effi Briest de Fontane, e em textos de Schnitzler, enquanto crítica das convenções.

193. "[...] ich schreibe es Dir, um Dich zu warnen, die militärische Laufbahn (sollte ich fallen) aufzugeben, um das Gut zu übernehmen. Früher oder später wird es ja nötig sein, aber solange Vater lebt, ist es wohl besser, Du bleibst vom Hause ferne [...]." (KW1 46)

vidência última será deserdar Joachim (e Bertrand) e redigir o testamento, sobrevivendo até a irreconhecibilidade completa.

Mas, nesse contexto, qual o significado da loucura paterna? De fato, Joachim privilegia outros problemas. Os conflitos com Bertrand, Ruzena e Elisabeth compõem o núcleo de suas preocupações. Desde o início, a distância entre pai e filho parece insuperável, e com o desatino paterno são eliminadas quaisquer possibilidades de reconciliação. A interpretação de Joachim é negativa. De acordo com a disposição romântica e religiosa, a loucura do pai e a recusa radical do filho são maus sinais, significam "maldição" e "provação" divinas (KW1 134). Contudo, se o pai responde igualmente por um meio familiar tenso, sua loucura também resulta em qualquer alívio das inquietações do filho e apresenta alguma esperança, pois corresponde a um desejo latente de Joachim: ver desmoronar o mundo aflitivo em que vive (KW1 36). Assim, a alienação do Sr. von Pasenow contribui para a organização da trilogia: demarca a passagem de uma geração a outra, porque o filho assume o lugar do pai (o próprio Joachim se torna pai), e concilia o desenraizamento de Joachim com o retorno à esfera familiar. Porém, não retorna exatamente para a família da infância, senão para a família da esposa, Elisabeth, porque a inadequação do personagem adulto ao ambiente civil coincide com a degradação da família da infância, e por isso o retorno às origens ocorre mediante sua integração na família dos Baddensen, decerto mais protetora e protegida contra o inferno dos outros, já que semelhante a um jardim ou coleção de pessoas e coisas mais ou menos inofensivas.[194]

O dilema de Joachim, aqui, é não lograr reconhecer no mundo social da fase adulta qualquer forma correspondente ao lar da infância, vinculado a ideias de segurança, estabilidade, identidade e honra não totalmente procedentes nem de fato atingíveis, e a introdução final do elemento alienado no interior da casa paterna participa da dialética entre o próprio e o alheio ou estranho que determina em todo caso a condição de Joachim, alemão e prussiano, mas ligado às criadas polacas na infância e agora seduzido por moça tcheca, confuso com as colônias, a Índia de Bertrand e uma raça de cor azeitona (KW1 120).

A ameaça do desejo. A tentativa do Sr. von Pasenow, no início do romance, de arranjar uma companhia feminina ao filho apresenta não só a natureza atrevida do pai, mas dá a conhecer o constrangimento e a turbação particulares de Joachim. A insinuação do pai, que oferta algum dinheiro a Ruzena, é uma afronta às ideias do filho a respeito do amor e da mulher. As ideias não são inteiramente complexas, visto que desconsideram, quase sempre, a dificuldade própria da mulher: se o leitor experimenta um pouco de Elisabeth e Ruzena – moças que habitam regiões desiguais da imaginação de Joachim –, experimenta personagens bastante limitados à perspectiva de Joachim (e Bertrand, personagem e narrador), isto é, personagens correspondentes, acima de tudo, à oposição entre o puro e o sujo. Mas não falamos somente do pensamento binário de Joachim,

194. "Würde man mit allen Menschen verwandt sein, so wäre die Welt wie ein gepflegter Park und einen neuen Verwandten bringen, hieße eine neue Rosensorte in der Garten setzen." (KW1 82-83)

senão da oscilação que move o personagem de um polo a outro em conformidade com a ondulação do narrador brochiano. Assombrado, Joachim nota, mais de uma vez, os cabelos encaracolados e louros de Bertrand, a disposição feminina e delicada do amigo.

Já identificamos, contudo, os opostos, que são a dama do amor cortês e da noite: Elisabeth e Ruzena. As duas compõem domínio semântico mais amplo: a primeira está vinculada ao campo e à luz do céu, ao sagrado, à inocência, ao angélico e virginal; a segunda pertence à cidade e à noite, ao profano, e compreende o gestual erótico, o desejo e a doçura do corpo.

Mencionamos, via Leo Bersani, a importância da contenção nas formas literárias do realismo histórico. No livro de Pasenow, o personagem reprimido depara a ameaça de Ruzena. A moça, inquietante, dita boêmia, assusta Joachim e significa a sedução e o ilícito. Na cena do Jägerkasino, surgem o desassossego de nome Ruzena e o desejo nas carícias das mãos que não abandonam a lembrança e permanecem vivas nos sentidos de Joachim, configurando verdadeiro temor, sentimento atraente e perigoso. Daí que, a fim de afugentar o embaraço erótico, Joachim incentive a imagem de Elisabeth, impossível de desejar, apesar da ousadia do pai.[195] Nas mãos de Elisabeth, não estão as carícias, mas as veias azuis (KW1 176). Ruzena é o anjo caído nas ruas de Berlim; Elisabeth, por sua vez, reside na ilha ordenada e aparentemente segura da família. E Joachim é sensível à harmonia dos Baddensen, a família de Elisabeth: admira a segurança, participa das convenções e confessa a saudade do campo quando visita a habitação dos pais de Elisabeth em Westend. A baronesa, ao apresentar a residência, conduz Joachim aos aposentos, e Joachim não admite que o ambiente de rendas brancas de Elisabeth seja exposto, ofendendo-se ainda mais com a exibição do quarto da própria baronesa: as camas no centro da residência a testemunhar a indecência dos lascivos, a depravação ali, próxima da casta Elisabeth. "Como pudera a baronesa ousar incluir a proximidade da igreja entre as vantagens daquela zona? Não deveria ela ser a última – e de pés descalços – a entrar na igreja?" (1988b: 37) A voz é do narrador,[196] mas a consciência perturbada é de Joachim, cuja missão será "defender" Elisabeth – da baronesa, do pai, de Bertrand –, vigiar sua inocência, deixar a moça intocada em eterno "sonho de renda branca" (KW1 39).

Entretanto, a tcheca "extravia" o casto Joachim, e numa das passagens mais inspiradas do romance (um almoço, um passeio e uma visita íntima), Ruzena, tão mais suavemente desejável quanto mais solúvel, ama e promove a confissão do amor de Joachim. O trecho, característico dos recursos poéticos de Broch, recorre, desta vez, a formas líquidas: o fiacre à beira do rio, o clima úmido e a chuva, os olhos e as lágrimas, o orvalho. A imagem do amor é toda fluida: as águas diluem e arrastam Joachim, encharcam a linguagem

195. [...] unvorstellbar war es, daß einer überhaupt wagen könnte, Elisabeth zu begehren, und noch weniger vorstellbar, daß jemand eine Heilige durch den eigenen Sohn vergewaltigen lassen wolle, weil er es selber nicht besorgen kann." (KW1 28).

196. "Wie hatte die Baronin es wagen können, da sie die Vorzüge der Gegend pries, die Nähe der Kirche in dieses Lob einzuschließen: müßte sie nicht als Letzte, sozusagen barfuß die Kirche betreten?" (KW1 38-39)

e a ação com o erotismo do encontro, confluindo alma e paisagem, relação bastante comum à ficção romântica e realista e proveitosa à sua imitação nas mãos de Broch:

> A chuva caía suavemente no rio, e escorria mansa pelas folhas dos salgueiros. Um barco, meio submerso, balouçava-se nas águas; debaixo de uma ponte de madeira, um ribeirinho de águas mais rápidas precipitava-se na corrente calma do rio e o próprio Joachim também se sentia fluir, como se a ânsia que o inundava mais não fosse que um suave deslizar do seu coração, uma água anelante possuída pela vertigem de perder-se no hálito da boca amada, de nele se desvanecer como num lago de serenidade imensa.[197] (1988b: 41)

O beijo trará, nessa passagem, a recorrente suspensão do tempo que distingue os momentos intensos e metafísicos da literatura de Broch. A intensidade da aproximação dos corpos desrespeita a contenção típica do realismo histórico e transforma os sentimentos de Joachim. O personagem descobre amar. No segundo capítulo, Joachim, no encalço de um estranho – um homem na multidão ou um substituto de Bertrand –, ao enfrentar a Alexanderplatz e os arredores da bolsa de valores, percebe que amar é possível apenas se o objeto do amor pertencer a universo diverso do seu (KW1 57). Assim, impossível amar Elisabeth, parte do mundo rural e nobre de Joachim, e necessário que Ruzena seja boêmia ou tcheca. Pois amar Ruzena, agora, é uma decisão de Joachim que atende à vontade do corpo e mais: a moça, na imaginação de Joachim, surge desnuda (KW1 62), mas significa também a intimidade desordenada, desconhecida, atraente e distante do mundo de Elisabeth, que espera, afinal, por Joachim. Elisabeth, por seu turno, em vez de despertar qualquer desejo em Joachim, assume traços da natureza: trata-se da maneira diversa, enviesada dos olhos de Joachim de correr com o despropósito do corpo. No rosto de Elisabeth, convergem beleza e paisagem. A observação da natureza, porém, subjuga radicalmente a mulher, complementando o pressentimento do amor apenas possível na diferença com a ideia do desejo apenas possível na distância da beleza.[198] Daí a transformação, já citada, da moça em paisagem romântica, que atesta a falta de libido:

> [...] o queixo sobressaía em colina atrás da qual se estendia a paisagem do rosto. Aqui estava a cratera da boca, de rebordos suaves, a caverna escura do nariz, dividida por uma coluna branca; a mata das sobrancelhas crescia como uma pequena barba e, por detrás da clareira da testa, atravessada de sulcos estreitos, era a orla da floresta. Que é que torna uma mulher desejável?[199] (1988b: 112)

---

197. "Sanft sank der Regen in den Fluß, rieselte leise in den Blättern der Weiden. Ein Kahn lag halb ertränkt im Uferwasser; unter einem kleinen Holzsteg mündete ein Rinnsal mit rascherem Gefälle in das ruhige Gewässer des Flusses und Joachim fühlte auch sich fortgeschwemmt, als wäre das Sehnen, das ihn erfüllte, ein weiches, lindes Fließen seines Herzens, ein atmendes Gewässer, bangend danach, im Atem geliebten Mundes aufzugehen und zu vergehen wie in einem See unermeßlicher Stille." (KW1 42-43)

198. "[...] machte er die Entdeckung, daß es nicht Schönheit ist, sondern viel mehr Unschönheit ist, die Begehren hervorruft [...]." (KW1 105)

199. "[...] hügelartig sprang das Kinn vor und dahinter lag die Landschaft des Gesichtes. Weich lagen die Rän-

No pensamento de Joachim opõem-se o calor das águas de Ruzena e o frio estelar do céu longínquo e ideal de Elisabeth. À tamanha desigualdade corresponde, a caminho do matrimônio com Elisabeth, a transição do verão para o outono. Os dias passam e com eles a vida de Joachim, que muda com as estações (correspondência e cadência bastante associáveis ao realismo histórico). O verão é do temperamento instável de Ruzena, o final do outono traz Elisabeth e o casamento já debaixo de neve. O outono é decisivo: trata-se do esfriamento paulatino, amarrando a passo e passo a despedida de Ruzena às decisões que levam à amizade conjugal de Elisabeth. Contudo, há mais nós e armadilhas no pensamento de Joachim. Este desconhece Ruzena e Elisabeth, mas sabe que a última é seu destino. A resolução do casamento, que procura amenizar o peso de sua consciência, exige, a fim de compensar o envolvimento com a tcheca – considerado impróprio e "criminoso" –, a indenização de Ruzena. Oferece, portanto, vantagens materiais à moça. Nesse passo, em que, afinada com a imitação do realismo oitocentista, a trilogia anuncia a proximidade das últimas páginas mediante a preparação do casamento, decide-se por Elisabeth: um Joachim resoluto, mas algo instintivo, à procura de salvação e verdade, dado que conhecedor do pensamento de Clausewitz segundo o qual ações pressentem a verdade.[200]

Se o vínculo com Ruzena é clandestino (o crime do qual Bertrand, com referência à tragédia faustiana, é cúmplice mefistofélico), o casamento com Elisabeth se lhe afigura como a solução do enlace legítimo. Joachim, contudo, ignora muita coisa, e assim desconhece, igualmente, o teor das conversas de Bertrand e Elisabeth. Mas as palavras de Bertrand contribuem para as afinidades do casal. Agora, não compartilham somente a origem no campo, mas conhecem também a dificuldade da manutenção diária da paz. Elisabeth, mais penetrante que Joachim, parece compreender muito das críticas de Bertrand às convenções. Joachim, ao casar com a moça, quer, no entanto, eliminar as ameaças e está praticamente convencido de que o matrimônio subtrai não apenas Ruzena, mas Bertrand e o então já alienado Sr. von Pasenow de sua vida (KW1 162), conferindo sentido redentor ao casamento, que o livraria, supostamente, dos "emaranhados" e "lodaçais" mundanos. A medida, assim, quer socorrer o futuro. Mas favorece o passado: significa o regresso do personagem à propriedade rural e ao meio do qual provém, e ele admite, por fim, não haver defendido Elisabeth – da baronesa, do pai, de Bertrand –, mas procurado redimir a própria alma, sacrificando a da moça.[201]

---

der des Mundkraters, dunkel die Höhle der Nase, geteilt durch eine weiße Säule. Wie ein kleiner Bart sproß der Hain der Augenbrauen und hinter der Lichtung der Stirne, die durch dünne Ackerfurchen geteilt war, war Waldesrand. Joachim mußte wieder an die Frage denken, warum eine Frau begehrenswert sein könne, aber nichts gab Antwort [...]." (KW1 119) A erosão do rosto, diz Doren Wohlleben, desconstrói a esperança comum ao século XIX de ler e solucionar, por meio da configuração de retratos, o enigma humano. "[...] unterliegen die dargestellten Gesichter, parallel zu dem im Roman fortschreitenden Zerfall der Werte, einem zunehmenden Erosionsprozess. Sie dekonstruieren das, wofür sie im 19. Jahrhundert einstanden, als die Hoffnung auf die Möglichkeit des Fremdverstehens durch die äußere Wahrnehmung eines Menschen noch überwog: den Glauben an die Les- und Lösbarkeit des Rätsels Mensch." (Wohlleben 2009: 39)

200. "[...] Clausewitz' Anspruch fiel ihm ein, daß es immer nur ein Ahnen und Herausfühlen der Wahrheit ist, nach dem gehandelt wird [...]." (KW1 177)

201. "Eine entsetzensvolle Reue brach auf: nicht sie war es, die er hatte schützen und retten wollen, seine eigene Seele wollte er durch ihr Opfer retten lassen." (KW1 174)

O passado por vir. Há mais conflitos no seio da família de Joachim. O legado dos antepassados próximos, isto é, a herança da tradição militar, é uma questão central de sua infância e um problema sério, de vez que anuncia o final dessa infância. Os irmãos divergem quanto ao espírito militar. Na casa paterna, a Cruz de Ferro emoldurada (1813, Batalha das Nações) não é exatamente motivo de orgulho, mas atesta o desinteresse de Joachim pela carreira das armas, reservada, em contexto convencional, ao filho mais novo. Helmuth, por sua vez, destinado à administração da propriedade, entusiasma-se com a Cruz de Ferro mais recente (1866, Batalha de Kissingen). Assim, mesmo que o ambiente familiar do pequeno Joachim não seja propriamente um ambiente edênico, ingressar na escola militar significa uma espécie de expulsão do paraíso, pois significa o rompimento com a infância que permanece boa recordação, misturada à antologia da mocidade de Joachim, onde estão a amizade do irmão, a ceifeira polaca, o pastor Jan, o pároco e a comparação da mãe à rainha Luise.

Em 1888, vinte anos afastam Joachim da casa do pai. Nesse meio-tempo, a vida militar e a segurança do uniforme se tornam essenciais: a relação de Joachim com o alinhamento rígido do uniforme, espécie de escudo voltado contra os perigos do mundo – não apenas defensivo, mas identitário e ordenador –, torna menos penosa a vida em sociedade. O desconforto e o embaraço das ocasiões em que o fato militar cede lugar à "indecência" do trajo civil são dignos de nota. Joachim não suporta as roupas civis. A farda é impessoal e as roupas civis sempre muito curtas, e aqui paira a ameaça do vírus do desencanto, cuja proliferação se deve a Bertrand, que ensaia explicação mais abrangente do assunto. A influência de Bertrand é decisiva e evidencia a fragilidade da representação militar (KW1 127). Porém, não ameniza assim os conflitos de Joachim. Estes, em verdade, não têm remédio: a dissolução paulatina da solidez do uniforme não diminui a insatisfação com a previsão do retorno à propriedade familiar, e o presente é como o passado, instâncias dilemáticas do personagem romântico.

Mas, que significa um personagem romântico no livro de Pasenow? O personagem não corresponde decerto à complexidade de todo o romantismo, mas apenas compartilha elementos com determinada ideia romântica, e insistir no passado não é exclusivamente romântico, tampouco a relação com o passado delimita a intuição e a pesquisa românticas. Joachim, no entanto, cultiva a ambiguidade e o flerte com o desconhecido e o estranho (não da natureza, mas da cidade), o flerte com a morte – tendências bastante românticas –, e teima, acima de tudo, no passado, e assim o lugar romântico por excelência, aqui, será a inocência perdida, um tema religioso e associado à infância, rosa-dos-ventos difusa do personagem.[202]

---

202. A relação do romantismo com a infância é complexa e implica uma temporalidade que reúne passado e futuro, implica conflitos de geração, políticos, sociais e religiosos, e do homem e poeta românticos. "Insbesondere Stürmer und Dränger und schließlich die Romantiker entdecken das Kind, die Kindheit und Kindlichkeit als Ort einer vergangenen Zukunft. 'Kindheit' verstanden als Verlust eines Naturzustandes, den es künftig in veredelter Form wiederzugewinnen gilt, wird zum Mythos. Mit Berufung auf die Natürlichkeit, Spontaneität, Unschuld oder Kreativität des Kindes lassen sich Generationskonflikte austragen, politisch-soziale Hierar-

Na infância descobre o sentimento e a estima à morte. A morte, de certa maneira, responde por uma transformação romântica da realidade histórica em ser metafísico,[203] e sua experiência transforma também Joachim. No livro, o final da infância, associada ao ingresso na carreira militar, vincula-se igualmente à morte do pônei dos irmãos von Pasenow, que não é evento menor nem corriqueiro – não há morte trivial na literatura de Broch –, já que a responsabilidade da morte do pônei é do sempre algo devedor Joachim, que insistira em passeio arriscado, ignorando a proibição paterna. O animal, irrecuperável depois do acidente, é morto com um tiro do Sr. von Pasenow, o primeiro disparo de uma sequência de três tiros importantes para o primeiro romance da trilogia, e poucas frases resumem o abalo dos sentidos que atinam com o golpe de misericórdia: vê o pai tirar a pistola do estojo e começa a vomitar; depois, "soube pelo médico que teria sofrido uma comoção cerebral", e a comoção motiva o orgulho de Joachim (1988b: 17).[204]

O episódio assinala a sensibilidade do jovem Joachim e inaugura a experiência da morte. O sacrifício do pônei prepara o assassinato do irmão em duelo. E, no enterro do irmão, Joachim vivencia a própria morte, que, afinal, talvez convenha ao deslocamento existencial. Aqui, a morte sugere uma libertação momentânea e é sedutora, visto que capaz de livrar do estado confuso e sempre transitório da vida. Mas tudo retorna para Joachim, que desconfia por isso haver exigido a morte de Helmuth (KW1 46), já que o irmão é principalmente o da infância comum. Assim, a morte do irmão atenta contra a infância perdida de Joachim, e o sentimento predominante é o da própria morte. Joachim, que desejou morrer numa tarde chuvosa, "numa dessas macias tardes de chuva em que o próprio céu desce à terra para receber a alma, para que a alma se dissolva nele como nos braços de Ruzena" (1988b: 47),[205] não entende por que a bala mortal atingira Helmuth e não ele (KW1 50).

As imagens fluidas de Ruzena não são apenas signos do amor e do sexo, mas promovem a associação da moça à morte. Os tiros, já dissemos, são três, mas as mortes

---

chien angreifen und religiös-rationale Regeln in Frage stellen. Schließlich wird das Menschenbild um seinen genetischen Ursprung zentriert, denn das Kind ist der vollkommene Mensch, 'le genie enfant', dem sich der romantische Dichter anzunähern sucht." (Schindler 1994: 10)

203. "Zum vorrangigen Anliegen der literarischen Romantik gehört die schöpferische Umgestaltung historischen Werdens in geistig-metaphysisches Sein. Vor allem in ihrer Lyrik gerät der ästhetisierte Tod Bezugspunkt. Für den romantischen Dichter ist das Sterben eine programmatisch sinn- und identitätsverleihende Grundvoraussetzung künstlerischen Schaffens überhaupt." Cf. Manfred Jurgensen, *Die fabelhafteste Sache von der Welt*. *Der Tod in der deutschen Literatur* (2010: 311). Novalis, sobretudo, foi o poeta romântico alemão da morte. "Novalis spricht in seinen Hymnen an die Nacht von einer 'süßen Sehnsucht', die zu einem heilenden 'Tode' zu führen vermag. In solchem Sinn feiert sein Werk eine Todesästhetik anhaltender Umbestimmung. Ihre Grundidee verkündet, daß Liebe und Tod die Welt in korrelativer Identifizierung zusammenhalten. In sechs antithetisch strukturierten Hymnen gestaltet sich die Sehnsucht nach einer in christlicher Angleichung poetisierten Erlösung vom Tode im Tode, einer Aufhebung 'vorzeitlicher' Geschichte, einem raum- und zeitlosen Reich sinnlich-geistiger Existenz [...]." (2010: 315)

204. "Dann sah er noch, wie der Vater die Pistole aus dem Kasten nahm. Ja, und dann erbrach er sich. Am nächsten Tag erfuhr er von dem Arzte, daß er eine Gehirnerschütterung erlitten hätte, und er war stolz darauf." (KW1 17)

205. "Da wünschte sich Joachim für sein eigenes Sterben einen weichen Regentag, an dem der Himmel selbst sich herabsenkt, um die Seele aufzunehmen, damit sie in ihn verfließe wie in den Armen Ruzenas." (KW1 49)

apenas duas: a do pônei e a do irmão. Pois o terceiro disparo é o tiro estabanado de Ruzena, que, apesar de debilitar Bertrand, não é fatal. A bala que fere Bertrand dispõe o início do fim da relação de Joachim e Ruzena. Esta, depois do acidente, desaparece e assim dá azo às especulações de Joachim, que não a incrimina, mas procura compreender o significado do sumiço de acordo com sua inclinação típica e por isso insiste na ideia romântica de que a moça teria se atirado às águas do Havel quando apenas retornara à anterior profissão noturna cansada e sem muita esperança.

A tendência à imaginação da morte, em Joachim, é dominante e obedece à peculiaridade de uma vontade trágica ou de solução última dos conflitos pessoais, apesar de alguns moldes ingênuos: o crescimento das tensões que animam e melindram a conduta romântica de Joachim conduz ao ensaio pouco sóbrio do suicídio (KW1 141) e à precipitação de após a decisão do casamento, isto é, a vontade de que Elisabeth morresse ou ambos morressem morte delicada e branda (KW1 159). Mas o problema do sentimento romântico não se limita às demonstrações patéticas e fantasias de morte, senão sugere a importância da má consciência para a configuração do personagem. Notadamente, o conflito com a realidade depende do deslocamento de base de um personagem cujo senso analógico produz uma rede de associações perturbadoras. Em parte, a consciência perturbada é sinal de um conservadorismo agônico: os verdadeiros sentimentos e virtudes estariam no campo (KW1 59), e por isso é impossível que Bertrand, um "desencaminhado", citadino, viajante e desertor, reconheça, por exemplo, o valor da decisão de Helmuth pelo duelo. Porém, a corrupção do código nobre e do sentimento autêntico não é apanágio da cidade, e o personagem a percebe também na paisagem rural. No enterro, desgosta a fé hipócrita, "quebradiça" e "poeirenta" dos que ali estão e critica a crença frágil dos outros, que varia com o sol e a chuva.[206] Contudo, reconhece a própria distância de Deus e se empenha nos termos do pai-nosso que o remetem, outra vez, para a infância, quando soubera perdoar àquele que o ofendia, isto é, ao pai.

Quanto mais distante e irreal, mais desejado o passado de Joachim, e suas formas retornam de maneiras diversas, desde a lembrança de uma criada polaca a chorar (KW1 62) até a rememoração dos domingos na igreja a rezar e vivenciar qualquer coisa de santo na presença do "próprio rosto de Deus" (1988b: 50).[207] Além disso, o passado dificulta o futuro: Joachim, após a decisão do casamento, rejeita imaginar a vida conjugal futura (KW1 149) e renuncia à figuração do envelhecimento de Elisabeth. Diz recordar muito bem o aspecto da filha da baronesa ainda criança, mas não está apto a imaginá-la velha.

Admira que Joachim, ao negociar o sentimento de culpa que resulta de seu envolvimento com Ruzena, considere a sugestão do advogado de quitar a dívida com a moça de um único lance (KW1 147) e eliminar assim o passado, uma vez que preserva tantos ves-

206. "[...] denn ihrer aller Glaube war heuchlerisch, war brüchig und staubig und war abhängig vom Sonnenschein und Regen." (KW1 49).

207. "Er trat ein und suchte nach der Stimmung seiner Kindheit und ihrer Kirchenbesuche, da er, Joachim v. Pasenow, stets aufs neue überwältigt, jeden Sonntag vor Gottes eigenem Antlitz hier gestanden hätte. [...] da stellte sich das weiche, ängstliche und doch vertrauende Gefühl der Kindheit wieder ein [...]." (KW1 52)

tígios dele. Mas, no final do livro, há mais esforços de renovação e abandono do passado, como as próprias núpcias que devem afastar o pai e Bertrand, esforços decerto insuficientes e que demonstram apenas o passado por vir, já que os valores maiores da origem não são descartáveis e o casamento, que é um retorno ao ambiente familiar, quer restituir, de alguma maneira, o personagem à província dos sentimentos perdidos e reproduzir a constatação de que "sempre o homem aspira a voltar ao seu ponto de partida" (1988b: 73).[208]

A linguagem do substituto. O comentário ao realismo histórico do livro de Pasenow adquire mais complexidade ao propor uma questão identitária e de linguagem: a construção da consciência do personagem-título e sua relação com os elementos da realidade, a construção da rede associativa de Joachim, que movimenta o jogo das representações e atribuições de sentido do romance, uma rede composta de perguntas e respostas confusas, identidades complicadas e noções misturadas que promovem o jogo de atração e repulsa do personagem. Joachim, que vê qualquer mecanismo difícil e inflexível, mobiliza forças e impõe distinções. Às vezes, resultam em grupos bastante coerentes de oposições e semelhanças. Aqui, há um maniqueísmo de base, como quando o homem de uniforme, isto é, Joachim, é referido como alguém desvinculado das coisas, a quem as coisas já não dizem muito e que por isso pode dividi-las entre boas e más, "pois a segurança da vida funda-se na intolerância e incompreensão", diz o narrador (1988b: 24).[209] Mas, a partir da oposição menos complexa entre o bom e o ruim, acumulam-se frentes adversárias complexas que dificultam a distinção do bom e do mau. Trata-se de luta contínua e necessária, como se a vida fosse possível somente após separar o verdadeiro do falso e a luz da escuridão – o sol da cidade brilha raios de empréstimo, dado que o autêntico incide sobre o campo (KW1 70).

As coisas se dividem a pouca distância da oposição de base: primeiro, o bem e o mal, no sentido mais amplo dos conceitos, depois, o bom e o mau na ação narrativa, a coisa boa e a má segundo a apreensão dos fenômenos do personagem, e já mencionamos um primeiro desdobramento no verdadeiro e no falso (os sóis da cidade e do campo). Se, acompanhados de Joachim, procuramos circunscrever o partido do mal e do falso, que já associamos à cidade, deparamos com Bertrand, o amigo perigoso. Com efeito, Eduard von Bertrand está no centro em redor do qual os elementos maus da visão de mundo de Joachim orbitam: o traje civil, vinculado ao constrangimento da nudez, a vida mundana, o lodaçal, as trevas do abismo da cidade, os operários, a sujeira das fábricas, da Alexanderplatz, do comércio, dos valores negociados, da especulação, o componente anárquico, aventureiro, desenraizado e transitório do viajante, o distante, estranho e exótico, a Índia, a África e a América dos "filhos desencaminhados". Quer dizer, elementos diversos

208. "[...] denn der Mensch strebt immer zu seinem Ausgangspunkt zurück." (KW1 78)

209. "[...] er ist noch immer ein Mensch wie du und ich, denkt an Essen und Beischlaf, liest auch seine Zeitung beim Frühstück; aber er ist mit den Dingen nicht mehr verbunden, und da sie ihn kaum mehr etwas angehen, vermag er jetzt, sie nach gut und böse zu unterscheiden, denn auf Unduldsamkeit und Unverständnis ist die Sicherheit des Lebens gegründet." (KW1 24-25)

que compõem um tecido complexo, uma rede indestrinçável, diria a imagem recorrente do livro de Pasenow. Neste, as máculas do caráter de Bertrand aumentam à medida que suspeitas diversas pregam peças embaraçosas a Joachim, os atributos censuráveis de Bertrand se dilatam à proporção que intimidam a procura de chão estável de Joachim. Bertrand, aos olhos costumeiros do protagonista, representa a desfaçatez e o sarcasmo, quando não o papel do manipulador, como se agisse por detrás das cortinas do palco da vida de Joachim ou assinasse as manobras que, irônicas e fingidas, lhe arranjam o destino (ironia excelente, pois corresponde à situação do personagem também narrador e autor).

A contrapartida feminina do partido das coisas simultaneamente más e atraentes é Ruzena, outro agente decisivo quanto à promoção da instabilidade interpretativa de Joachim. Pois, ainda que possuam personalidades e inteligência distintas, o raciocínio analógico de Joachim aproxima Bertrand e Ruzena: são o mundo civil e a irregularidade, pertencem a estabelecimentos noturnos e demais lugares sombrios. Joachim, ao ver Ruzena pela primeira vez, imagina o vínculo da moça com Bertrand, pensa que mantêm relação sigilosa (KW1 19). Gravitam, em torno de Ruzena, a leviandade e a baixeza, o selvagem, o inexplicável e a sedução do estrangeiro conhecida das criadas polacas e católicas de sua infância. Somados, Bertrand e Ruzena são espécies de núcleos ou catalisadores do mal, promovem desordens e divulgam as impurezas e as inconsistências que agitam o pensamento de Joachim.

A respeito das semelhanças e diferenças, identidades e oposições, questões de familiaridade e estranheza, o lado ímpio dos indecentes Bertrand e Ruzena é compensado por uma suposta preservação dos valores justos, de Helmuth e Elisabeth. A permanência, a retidão e a correção do mundo sólido e agrário de Helmuth fazem frente contra o desarraigamento e o mundo transitório e mercantil de Bertrand;[210] a santidade e a pureza, a inocência da imaculada, monástica, angélica e familiar Elisabeth, uma Branca de Neve (KW1 175), contra a licenciosidade e o exótico dos significados de Ruzena, e assim por diante: a hierarquia, disciplina e pontualidade do militar contra a desorganização do civil; o consolo e refúgio cristão do campo e dos camponeses contra a hostilidade leiga da cidade e dos citadinos (KW1 34). Daí que amar Ruzena, por exemplo, não signifique apenas rebaixar-se, mas trair Elisabeth, desconsiderar Helmuth e o conjunto reputado legítimo das noções relacionadas à infância e à religião.

Mas, se é possível isolar duas classes de conteúdos adversários, mais complicado é mantê-las a salvo das misturas, e aqui desponta a complicação do livro de Pasenow. O Sr. von Pasenow, por exemplo, é figura ambígua: não pertence ao mundo de Bertrand e Ruzena, mas também não representa qualquer consolação, senão a presença do distúrbio no meio familiar. Bertrand, por sua vez, constitui um misto de segurança e perigo, como Ruzena, mistura de atração e horror. Trata-se da condição ambígua de Joachim – atraí-

210. O ambiente das fábricas, dos negócios e da bolsa de valores, o ambiente de Bertrand, diz Lützeler, apresenta-se como "antimundo" em face do ambiente agrário da origem de Joachim e Helmuth. "Das Borsigsche Fabrikgelände ist für den Leutnant Pasenow die Antiwelt zum ostelbischen Agrariertum, ist ihm Teil von jenem 'unfaßbaren Netz des Zivilistischen', das ihm mit dem 'Pfuhl', also quasi der Hölle, identisch ist." (Lützeler 2011: 45-46)

do por aquilo que o repele – e da condição crítica do livro de Pasenow, que não cultiva identidades simples, mas aproxima e baralha elementos semelhantes e opostos.

No início do segundo capítulo, quando Joachim, no rastro de um desconhecido, produz muita associação e considera – um início de capítulo que de certa maneira repete as caracterizações extravagantes do caminhar paterno que abre o livro de Pasenow –, entre receoso e interessado, o estranho mundo de Bertrand, pois imagina que o homem na multidão seja um *representante* dos negócios do amigo, nesse início de capítulo, Joachim, ao pressentir a ofensa de uma trama difícil e enovelada, procura o fio comum das relações de Bertrand com o homem flácido, barbudo e desconhecido, mas decerto mal-intencionado, pois espelha aquele que representa. Quando, em plena cena de perseguição, o desconhecido desaparece no prédio da bolsa de valores, Joachim, abrigado na igreja, supõe a transformação do anônimo em Bertrand (1988b: 55).[211] É o começo de mais confusões. Depois, em cena que introduz Bertrand a Ruzena, Joachim experimenta o transtorno da própria indistinção: os rostos do amigo e da amada se afastam e distantes finalmente se convertem em coisa única, logo após perceber mais confusões como a semelhança dos cabelos loiros de Bertrand e Helmuth, a homofonia das palavras "escravo" (*Sklaven*) e "eslavo" (*Slaven*), os traços fugidios do irmão imaginário e italiano de Ruzena (um Valentin, segundo a referência à tragédia de Margarida), e a indistinção da legião de negros africanos religiosos. Aqui, configura-se um problema central da narrativa do livro de Pasenow, um problema de linguagem que diz respeito ao entendimento típico do protagonista do primeiro romance da trilogia: o problema do substituto, do representante, e por isso do lugar-tenente Pasenow (*Vertreter*, *Stellvertreter*).[212] Assim, Joachim experimenta o

> [...] horror de reconhecer que qualquer pessoa pode substituir outra, que Bertrand tinha um representante flácido e barbudo e que, a partir daí, até os pontos de vista do pai se tornavam perdoáveis: por que precisamente Ruzena? E precisamente ele por quê? Por que não Elisabeth? Tudo era afinal indiferente, e compreendeu o cansaço que arrastara Helmuth para a morte.[213] (1988b: 60)

211. "[...] war dies der Ort der Verwandlung? Würde nun Bertrand selbst herauskommen?" (KW1 58)

212. A representação é mais ampla, pois o deslocamento e a angústia de Joachim também substituem a figura principal da história alemã de 1888, Guilherme II. "Pasenow steht mit seiner Realitätsferne, mit seinen Ängsten und Verdrängungen auch noch stellvertretend für seinen obersten Herrn, für Wilhelm II. Broch hat eine Reihe von Charaktermerkmalen des Kaisers auf Pasenow übertragen. Allerdings besteht ein entscheidender Unterschied: während Pasenow seine Ängste vor der Zeit ins Innere, in Träume und Wunschbilder, verdrängt, projizierte Wilhelm II. sie nach außen, in die Restauration längst überholter Konventionen und Privilegien, in leere Rhetorik [...]." (Steinecke 1975: 81) O estudo mais completo sobre a configuração no romance de Broch de características guilherminas é de Gisela Brude-Firnau, *Die literarische Deutung Kaiser Wilhelms II. zwischen 1889 und 1989* (1996).

213. "Joachim muß an den Gleichklang von Sklaven und Slaven denken und daran, daß alle Neger einander gleichen, so daß man sie kaum auseinanderhalten kann, und es war wieder, als wollte ihn Bertrand in Hirngespinste treiben, ihn erinnern, daß Ruzena von ihrem italienisch-slavischen Bruder nicht zu unterscheiden war! Hatte jener die schwarzen Heerscharen deshalb heraufbeschworen? Aber Bertrand lächelte ihn bloß freundlich an und war blond, so blond fast wie Helmuth, wenn auch ohne Vollbart, und sein Haar war gewellt, allzu gewellt, anstatt straff aufgebürstet; und für einen Augenblick war wieder alles verworren und man wußte

Ser representante do irmão, imaginar um representante de Bertrand, conhecer outro (o advogado, *Rechtsvertreter*), inventar o irmão de Ruzena, considerar-se, por fim, substituto de Bertrand, como faz na visita aos Baddensen (KW1 100), são procedimentos que sugerem a ambiguidade específica do confronto com a realidade do lugar-tenente Pasenow. Além disso, a mania do suplente tem que ver com a identidade ameaçada dos valores militares e religiosos, com o agravamento da alienação familiar e com o afastamento da infância, suas principais questões; trata-se, de um lado, de reação ao deslocamento do personagem e efeito da mente fantasiosa de Joachim, de outro, são indícios da aparência e da fluidez que determinam as ideias de bem e mal, da indistinção moral e da perda de singularidade. Nesse sentido, o suplente mais inquietante é a figura agregadora do amante posterior de Ruzena, gorducho (como o pai), flácido (como o representante anônimo de Bertrand) e barbudo (como as tantas barbas mais ou menos encobridoras), tão mais inquietante e exasperador quanto mais dessemelhante do próprio substituído, porque o substituto não supõe apenas a semelhança, mas a diferença, não troca apenas de identidade, mas arranja uma coisa no lugar da outra e assim também sugere a coexistência das coisas, o simultâneo e a própria mediação.

---

nicht, wem Ruzena rechtmäßig zugehörte. Hätte die Kugel ihn getroffen, so wäre Helmuth an seiner Stelle hier und der hätte auch die Kraft gehabt, Elisabeth zu schützen. Ruzena wäre vielleicht für Helmuth zu gering gewesen; dennoch war er selber nichts als der Stellvertreter des Bruders. Joachim graute es, als ihm dies klar wurde, es graute ihn, weil einer durch den andern zu vertreten war, weil Bertrand einen kleinen weichen bärtigen Vertreter hatte, und weil von hier aus sogar des Vaters Ansichten verzeihlich wurden: warum gerade Ruzena, warum gerade er? Warum also nicht wirklich Elisabeth? es war alles irgendwie gleichgültig und er begriff die Müdigkeit, die Helmuth in den Tod getrieben hatte." (KW1 63-64)

Quinto capítulo

Esch ou a anarquia

O caso Esch. A segunda parte da trilogia apresenta August Esch, um luxemburguês de trinta anos, guarda-livros, temperamento impetuoso, orgulhoso, irritadiço. Agora são avançados quinze anos de história alemã (1903) e os problemas do protagonista se distanciam quilômetros da esfera comum àqueles da classe nobre de Joachim. Desta vez, o ambiente é o da pequena burguesia e operariado residentes e atuantes nas margens do Reno. O problema familiar não há, visto que o personagem é estrangeiro e órfão. O passado desencontra qualquer lar da infância, não há confissão religiosa determinada e o impulso erótico desconhece freios convencionais. No entanto, há uma disparidade similar, associada, aqui, a estado anárquico que aflige o personagem obstinado na ordem, na decência e na correção das equações da vida. Um tanto colérico, o personagem dedica indelicadezas a todos e a torto e a direito, desqualifica conhecidos e desconhecidos, irrita-se com a inflexão da Sra. Hentjen, com a fragilidade de Fritz Lohberg, vegetariano do clube das limonadas (KW1 226), com a grosseria do alfandegário Balthasar Korn, com a insinuação da solteira envelhecida Erna Korn, e detesta o arremessador de facas Teltscher, repudia a desarrumação geral do meio artístico, o escritório bagunçado de Oppenheimer e a mesa repleta de nódoas de tinta (salpicada tal qual a mesa do presídio onde está Martin Geyring, social-democrata ou anarquista, segundo Esch), pressentindo, por fim, o pior: mais que o estelionatário Nentwig, o presidente de uma empresa de navegação, Bertrand, já conhecido do leitor. Mantém, contudo, relação dúbia com todos: admira a probidade da viúva Hentjen e absorve os termos místicos de Lohberg, aproveita da companhia de Korn e cede à instigação de Erna, associa-se a Teltscher e defende a honestidade de Martin, reage constrangido à presença de Nentwig e sensível à superioridade supostamente inatingível de Bertrand, pois, em face da incontornabilidade do caos dos homens e dos valores dispersos, o personagem sofredor e impaciente quer os fins maiores e mais elevados e assim "triunfar", "ascender" (*hinaufkommen*) (KW1 186).

No livro de Esch, a complexidade das relações atira o protagonista a movimento desamparado e o encaminha para o apoio nas muletas[214] das ideias absolutas, concentradas principalmente nas palavras "sacrifício" (*Opfer*) e "redenção" (*Erlösung*). O arranjo extravagante das ideias do personagem e a impossibilidade de organizar o mundo resultam em desfecho bastante resignado: não a desistência (suas obstinações reaparecem no terceiro volume da trilogia), mas o cansaço e a desilusão – como no livro de Pasenow – dominam as últimas páginas.

214. As muletas (*Krücken*) são constantes no livro de Esch como as bengalas no romance de Pasenow. São necessárias à deficiência física de Martin, mas surgem também no jardim do castelo do sonho de Esch (KW1 340) e são mencionadas na última frase do livro. "Aber er wußte trotzdem, daß wir hier auf Erden alle auf Krücken unsern Pfad zu gehen haben." (KW1 380) No livro de Huguenau, retornam como membros complementares aos tantos debilitados nos campos de batalha.

Isolaremos, nas próximas seções, aspectos importantes da trilogia com respeito à singularidade do estágio central, *Esch ou a anarquia*, assinalando igualmente como ele se distancia dos problemas da primeira parte: em vez do problema familiar, a orfandade; a relação com o passado transforma-se em relação com o futuro, "a saudade da terra natal transformou-se inopinadamente em saudade da terra prometida" (1989a: 174);[215] em vez da ameaça do erotismo, a libertinagem e o "misticismo erótico" (KW1 724) do "livre-pensador".[216] Nesse estágio, o isolamento é maior e as identidades mais confusas, "todos condenados a percorrer seu próprio caminho solitário, alienados de qualquer comunidade".[217] Assim, deparamos com o heroísmo quixotesco do personagem e com a continuação da crítica aos moldes realistas e psicológicos oitocentistas já abalados no romance de Pasenow: agora, há um investimento simbólico nada moderado e aquela extraordinária sequência, já comentada no terceiro capítulo de nossa pesquisa, da preparação para o sonho, da viagem e do sonho, do sonambulismo e da insônia. Difícil, após a viagem a Badenweiler, retornar à realidade e reconhecer as ruas de Colônia (KW1 355).

Trata-se, afinal, de conflitos de uma narrativa apurada e cuidadosa com situação ampla, pois a realidade do livro de Esch é também a realidade dos privilégios e da pobreza, das greves, movimentos trabalhistas – a luta por uma jornada de trabalho de oito horas (KW1 207) – e da mercadoria humana barata.

A justiça engasgada. Sob determinados aspectos, Esch é uma espécie quixotesca de personagem, já o notou Lützeler.[218] Assim, reporia, a seu modo, o personagem de Cervantes como protetor dos indefesos, viúvas e órfãos, e como idealista à procura da restituição (ou instituição) da justiça no mundo. Em *Huguenau ou a objetividade*, cita-se o livro de Cervantes: o narrador fala de Esch, o contabilista (e depois redator), "como um cavaleiro esgalgado que, de lança em riste, tem de conduzir o seu corcel em repetidos recontros travados em honra da fatura exata" (1989b: 37).[219] Além disso, outra boa

215. "[...] die Sehnsucht nach der Heimat sich ihm unversehens in die Sehnsucht nach dem gelobten Lande verwandelt hat [...]." (KW1 340)

216. Esch simpatiza com a ideia de ser "livre-pensador", embora desconheça o significado histórico da expressão (KW1 194). No final do romance, o narrador atribui ao personagem, ironicamente, a qualidade de "espírito livre" (*Freigeist*) (KW1 380).

217. "[...] ein jeder dazu verdammt, seinen eigenen einsamen Weg zu gehen, entfremdet aller Gemeinschaft [...]." (KW1 345)

218. Lützeler aponta para a possibilidade da relação dos três livros dos *Sonâmbulos* com as modalidades romanescas da *Teoria do romance* de Lukács. O livro de Esch corresponderia ao tipo "idealista abstrato" do romance de Cervantes (e aos heróis da liberdade da dramaturgia schilleriana). Lützeler menciona algumas parecenças: as idealizações de Ilona e Dulcineia ou as excursões oníricas dos personagens (Esch ao castelo de Bertrand, Dom Quixote à cavidade de Montesinos); também fala do contraponto "realista" da Sra. Hentjen como versão feminina de Sancho Pança; e recorda, por fim, a presença do nome de Schiller, "cantor da liberdade", no livro de Esch (1993: 282-83).

219. "[...] vergleichbar dem Kreuzzug Don Quichottens gegen eine Welt, die sich den Forderungen des ordnungsetzenden Geistes nicht fügen will. [...] sobald er das Unrecht und die Gesetzwidrigkeit erkannt und registriert hat, unnachgiebig und zornig wird er auf seinem Platze stehen, ein hagerer Ritter, der mit seiner eingelegten

indicação do caráter combativo de Esch advém da recorrência dos acordes da "Marcha dos Gladiadores".[220] Trata-se de elementos importantes e que propõem, ademais, um comentário à narrativa cômico-heroica. A primeira aparição da "marcha cromática" – como é conhecida – é no café da Sra. Hentjen, quando Martin aciona o realejo (KW1 185); depois, visto que a marcha é comum a espetáculos circenses, saúda a entrada no palco das lutadoras da empresa teatral de Esch (KW1 274); acompanha, ainda, a imaginação de espetáculo semelhante do músico Alfons (KW1 365). A música, aqui, endossa a mistura de elementos cômicos e heroicos do livro de Esch. Contudo, substitui-se a predominância da tonalidade cômica do *Quixote* por domínio aflito, substitui-se a feição muito simpática do personagem de Cervantes por careta menos aprazível; o inimigo é um inimigo absoluto e a cruzada resulta tão mais imprópria quanto mais imprecisas são as ideias de correção e ordem, suas obsessões mais comuns e perigosas.

O livro inicia com a demissão do funcionário Esch. A demissão é a primeira afronta à ordem e uma primeira forma de injustiça. Agora, o conhecimento das trapaças do colega de trabalho Nentwig motiva a inquietação de Esch. Este, no entanto, não denuncia o colega e apenas mastiga as possibilidades perdidas de respostas *a posteriori* (o narrador recorre ao subjuntivo).[221] Daqui para a frente, as denúncias serão o gesto insistente do personagem justiceiro e amigo da ordem. O encarceramento de Nentwig é o objetivo primeiro. Porém, em conformidade com a economia conflitante do livro, o presídio não abrigará Nentwig, mas Martin Geyring, representante do movimento operário e da social-democracia. Esch quer reparar a injustiça e procura dar testemunho da inocência do amigo não por compartilhar das ideias políticas de Martin – para Esch e para a Sra. Hentjen, Martin é "anarquista" –, não por questionar a legalidade ou a ilegalidade da prisão segundo os termos da jurisdição corrente, mas por acreditar na honestidade e na decência do amigo, conceber justiça mais ampla e ser partidário dos homens bons e da boa arrumação geral.

As ações do protagonista são confusas como são variáveis os critérios de ordem, justiça, solidez, retidão e noções afins. Trata-se da luta contra a anarquia: admira o alinhamento impecável das vistosas dependências da sede empresarial de Bertrand; anseia por clareza, estados definidos, preto e branco apartados, separadas a direita e a esquerda, diferenciados os burgueses e os proletários;[222] anseia por reconhecer as coisas autênticas, os verdadeiros nomes. Daí a insatisfação com a atribuição de nomes falsos às lutadoras internacionais após o empenho em arranjar mulheres realmente estrangeiras, "mais um sintoma do estado anárquico do mundo, onde ninguém sabia se estava à direita ou à esquerda, numa

---

Lanze Angriff um Angriff reiten muß zu Ehren der Rechnung, die in der Welt glatt aufgehen soll." (KW1 414-15)

220. Broch nomeia a marcha *Gladiatorenmarsch*; refere-se, propriamente, à marcha de Julius Fučik, *Einzug der Gladiatoren* (1897).

221. "Was hätte er dem Mann nicht alles ins Gesicht sagen können [...] ja, 'Herr', hätte er sagen müssen und auf die Fußspitzen hätte er ihm dabei schauen müssen [...] ja so hätte er sprechen müssen, aber jetzt war es zu spät." (KW1 183)

222. "Im Grunde war die Haltung des sozialistischen Blattes lobenswert; da gab's wenigstens ein Links und ein Rechts, gab's eine reinliche Scheidung zwischen bürgerlicher und proletarischer Weltanschauung." (KW1 298)

margem ou na outra" (1989a: 91).[223] Pois, segundo a matemática simples de Esch, é necessário corrigir o caos. No entanto, em que pesem os nomes fictícios, gosta da propaganda impressa das lutas femininas: o mundo é sua invenção e há um sentimento de futuro.[224] No conjunto, são elementos da ingenuidade e da inocência bronca de Esch (a inclinação para o futuro e para a ordem prenuncia elementos do vocabulário político nacional-socialista).

De início, a mudança de Colônia para Mannheim é positiva, apesar da dívida com a justiça, ou seja, com a denúncia de Nentwig. Mas Esch não esquece o colega trapaceiro. Nentwig significa a desordem; Bertrand, por seu turno, "algo melhor" (KW1 211). Quer dizer, em Mannheim, Esch é empregado de Bertrand. A princípio, ao pensar em Bertrand, pressente qualquer coisa melhor. Mas, outra vez, a relação do protagonista com Bertrand é ambígua. Aqui, Bertrand reside nas nuvens e no sonho de Esch, e a ausência de uma relação real influi sobre a imaginação das possíveis qualidades boas e ruins de Bertrand.

O significado negativo de Bertrand resulta, sobretudo, do episódio da prisão de Martin. O narrador diz que presenciar a detenção de Martin obscurece a vida de Esch (KW1 231). A prisão, no pensamento de Esch, representa uma forma de sacrifício, pois Martin "padece em nome de uma convicção qualquer" e adquire, portanto, *status* de mártir (1989a: 95).[225] Assim, o "obscurantismo" de Esch, em vez de compreender relações objetivas, reduz o organismo político e social à atuação malévola de uma entidade vaga, escondida e caprichosa, e imputa a responsabilidade da prisão de Martin a Bertrand, supostamente conluiado com a polícia de Mannheim, uma polícia corrupta, ignorante da ordem e da inocência, e por isso distante da polícia estadunidense, que, segundo entendimento depreendido da leitura do livro *América hoje e amanhã*, está "a serviço da liberdade democrática" (KW1 288).[226] Ou seja, o encarceramento de Martin,

---

223. "Er nahm es als neuerliches Zeichen für den anarchischen Zustand der Welt, in der keiner weiß, ob er rechts oder links, ob er hüben oder drüben steht, und in der es schließlich gleichgültig ist, ob Herr Oppenheimer einem den oder jenen Namen zulegt [...]" (KW1 260-61).

224. "Dennoch sah er das Plakat mit den internationalen Namen nicht ungern: Land reihte sich an Land und die weite Welt war ihm hier gleichsam sein eigenes Werk, wurde ihm zur Zuversicht und zum Versprechen für den künftigen Weg." (KW1 261)

225. "Martin war ein Märtyrer und betrachtete dieses Märtyrertum doch bloß wie einen teils fröhlichen, teils ärgerlichen Beruf [...] Vielleicht hielt Martin etwas geheim, was niemand außer ihm wußte; ein Märtyrer hat immer für irgendeine Überzeugung zu leiden, für ein Wissen, das er besitzt und das ihm sein Handeln vorschreibt. Märtyrer sind anständig." (KW1 265)

226. O livro comprado por Esch existe. Broch empresta o título de um relato de viagem do autor húngaro Arthur Holitscher (1869-1941), *Amerika heute und morgen*. O relato contém muitas imagens (como o livro de Esch) e uma seção dedicada ao Exército de Salvação. No entanto, o livro de Holitscher data de 1912, e a ação do romance de Esch de 1903. (Esse relato serviu também a Kafka, que o utilizou como fonte para a redação – entre 1911 e 1914 – do romance *O desaparecido*, intitulado *Amerika*.) Curiosamente, no livro de Holitscher, há uma seção sobre uma espécie de microssociedade (George Junior Republic) dedicada ao cuidado de jovens "desafortunados" e regida por condições e leis semelhantes às da sociedade estadunidense. Holitscher presencia os julgamentos do tribunal desses jovens, suas formas de justiça, acusações e aplicações de penas, e reage desconfiado. "Herrscht unter den Kindern ein System der Angeberei, des Denunziantentums? Alle sagen mir: nein. Die Kinder fühlen sich glücklich hier, frei und stark in der Gleichheit vor dem Gesetze; Desertion kommt nur selten vor, öfter kommen schon entlassene Jungen in die Republik zurück, weil sie's da besser haben als draußen. Sie halten gute Freundschaft miteinander, es herrscht nur Achtung über alles andere,

de certa maneira, é incompreensível. Mas a luta de Esch é inequívoca: deve atacar o mal e o "veneno" (o termo é de Lohberg), algo ainda pior que Nentwig:

> Pois se o mundo precisava ser resgatado, havia, como dizia Lohberg, que atacar a raiz do mal. Ora, a raiz do mal era Nentwig, talvez, até, qualquer coisa escondida por detrás de Nentwig, qualquer coisa maior, talvez, tão grande e tão oculta como um presidente na sua inacessível altitude, qualquer coisa de que se não fazia ideia.[227] (1989a: 66)

Esch não admite compactuar com semelhante estado de coisas. Decide, então, desligar-se da empresa de Bertrand, voltar a Colônia e investir suas forças em novo empreendimento: os combates femininos (espetáculos de nudez e mulheres atracadas). Agora, experimenta qualquer esperança de tocar para a América, lugar de seus sonhos de futuro. O teatro dos passeios solitários de Esch constitui uma "promessa" e uma "alusão" à terra longínqua por detrás do amplo oceano (1989a: 86-87).[228] Mas não está inteiramente bem. A instabilidade da empresa teatral permite horas ociosas e a moral do trabalho de Esch dita sentenças pouco amenas como quando afirma que "um homem desocupado deveria morrer".[229] A perseguição da morte, constante no livro de Esch, encaminha para a conclusão da justiça. Esch, como bom gladiador, depara com alternativa radical: "ou ele ou eu". A justiça de Esch é simples: vingar a detenção de Martin assassinando Bertrand. A equação da ordem também: Martin é inocente e está preso, Bertrand é culpado e deve morrer.[230]

O costume dos anúncios e delações de Esch parece colaborar finalmente para o suicídio de Bertrand. Trata-se de uma atrapalhação típica do personagem. Suas ações são constantemente guiadas por pretextos e objetivos maiores e semiconscientes, como quando vai à redação da folha socialista para anunciar as lutas de mulheres, mas retoma a discussão sobre a liberdade de Martin e procura meios de acusar Bertrand (KW1 298); ou quando diz à Sra. Hentjen que viaja a Mannheim para a devolução de parte do dinheiro de Lohberg e Erna, mas objetiva encontrar-se com Bertrand (KW1 310). No entanto, a paragem onírica do encontro com Bertrand não permite o assassinato (a conversa é calmíssima), e assim Esch recorre à última das denúncias: vale-se do conhecimento de segunda mão da intimidade de Bertrand e denuncia a homossexualidade do presidente

---

absoluter Respekt vor dem Gesetz! Das will mir nicht in den Kopf hinein." (1912: 80)

227. "Denn soll die Welt erlöst werden, so muß man, wie Lohberg sagt, den Sitz des Giftes packen; der Sitz des Giftes jedoch war Nentwig, vielleicht sogar irgend etwas, das sich hinter Nentwig versteckt hielt, etwas Größeres – vielleicht so groß und so versteckt wie ein Präsident in seiner Unzugänglichkeit – etwas, das man nicht kannte." (KW1 237)

228. "[...] war Versprechen und Hinweis auf das, was hinter dem großen grauen Meer fremd und verheißungsvoll lag." (KW1 256)

229. "Ein Mensch ohne richtigen Erwerb gehört umgebracht." (KW1 268)

230. "Ordnung muß gemacht werden. Der eine sitzt unschuldig und der andere läuft frei herum; umbringen müßte man ihn, oder sich selber müßte man umbringen." (KW1 239)

da empresa de navegação, suas "relações torpes com pessoas do gênero masculino" (KW1 357). A história de um moralista. Esch não é homofóbico – não admite a própria homossexualidade, mas solidariza-se com a mágoa do amor de Harry Köhler, um amante de Bertrand –, mas a desorientação estulta das misturas do personagem é inconsequente até a fatalidade, e "o homem que quer o bem e a justiça quer o absoluto" (1989a: 117),[231] o absoluto e a liberdade fantasiada de futuro americano. E tem seus meios. As lutas femininas, que devem afastar as facas de Ilona, são outros meios para a libertação futura da América e de Martin (KW1 263), como as denúncias. Aqui, os fins justificam os meios, como quando pensa em exportar mulheres em nome da redenção. O crime é legítimo e legítima seria a morte de Bertrand. Nas páginas finais, a notícia do suicídio de Bertrand não surpreende (está presumida como a admissão do sonho na experiência), e a reação à trapaça de Gernerth, que desaparece com o dinheiro da empresa teatral, não é de personagem irritadiço: os ares indulgentes predominam no fim do livro de Esch e talvez sejam a compreensão tardia (posterior à união com a viúva e à frustração da viagem aos Estados Unidos) da complicação da liberdade de Esch. A liberdade não resiste à lei.[232]

A redenção do futuro. "– Sou órfão, quase não conheci minha mãe." A frase é de Esch (1989a: 37).[233] Encontra-se à mesa, acompanhado dos irmãos Balthasar e Erna Korn e dos amigos mais recentes conhecidos durante a apresentação de um teatro de variedades em Mannheim: o diretor Gernerth, o prestidigitador Teltscher e sua ajudante Ilona. A frase é resposta comovida ao "bom coração" do diretor Gernerth, que acabara de elogiar o valor da propriedade e da família, resultando, igualmente, do sentimento de solidão de Esch, recorrente e especialmente ligado à cidade de Mannheim e suas ruas numeradas (KW1 198).[234] A solidão está associada à orfandade, delineia a escassez do passado de Esch e a impossibilidade de recorrer ao lar da infância. Nesse sentido, justificam-se a inclinação do personagem para o desprendimento e sua disponibilidade para a renovação, pois um "homem deve correr mundo e quanto mais longe for melhor" (1989a: 16).[235] Assim, o emprego na companhia de Bertrand – o trabalho nos entrepostos e a proximidade da navegação, que sugere lugares distantes e carrega o "ar das fronteiras" (KW1 196) – é sugestivo e apropriado ao desenvolvimento da fixação do protagonista por um complexo conceitual que reúne de maneira irregular ideias

231. "Denn der Mensch, der das Gute und das Gerechte will, will das Absolute [...]" (KW1 287)

232. "Ja, so war wohl das Gesetz, wenn auch nicht die Gerechtigkeit: wer sich opfert, der muß eben zuerst seine Freiheit hergeben." (KW1 371)

233. "Ich bin Waise, ich habe meine Mutter kaum gekannt." (KW1 209)

234. O vínculo da solidão com Mannheim retorna com a visita aos irmãos Korn por ocasião da viagem a Badenweiler (KW1 314).

235. "Man mußte hinaus, je weiter desto besser. Und man mußte sich umtun; so hatte er es auch stets gehalten." (KW1 187)

vagas por detrás das palavras "redenção" e "liberdade", viabilizadas, supostamente, pela imigração para a América.[236]

Na cena à mesa – um dos momentos privilegiados para a observação do desencontro geral dos personagens –, a primeira menção à América desponta na fala de Teltscher e traz à tona o lugar-comum da terra das oportunidades e do trabalho compensador, a terra distante e distinta das agruras e coroada por citação de Goethe.[237] Aí, ainda que não diga nada, Esch não despercebe o assunto. Ao contrário, pouco a pouco, à proporção que avançam o estreitamento das paredes da angústia e a convicção da necessidade de ordem, insistirá mais e mais na panaceia americana. Mas não pensa exatamente na América histórica. A ideia permanece imprecisa e apenas ganha formas concretas nas reproduções fotográficas do livro adquirido por Esch, intitulado, não por acaso, *América hoje e amanhã*, e encadernado em verde-esperança (KW1 287). As imagens, aos olhos de Esch, correspondem a um futuro claro, iluminado e correto, substituem as sombras das paisagens reais e conferem tonalidade cinza-sépia à natureza americana do personagem, que logo adquire um manual de conversação da língua inglesa e introduz a palavra "liberdade" no invólucro de todas as outras palavras do guia (KW1 289). América, aqui, é promessa de bem-aventurança vinculada ao desconhecido e longe (diferente da relação de Pasenow com as colônias), é ideia, finalmente, que recebe acento místico a partir da proximidade de Esch com Lohberg.

Fritz Lohberg é o proprietário da tabacaria em Mannheim cujo ambiente organizado, asseado e ensolarado estimula as visitas de Esch. Lohberg, no íntimo, sabe dos efeitos dos cigarros e apregoa a vida pura e saudável e vegetariana, elogia a simplicidade e a natureza, participa das ideias calvinistas dos jornais suíços que assina e das fileiras do Exército de Salvação, considera o mundo "envenenado" não apenas por devorar carne (e entornar álcool e tragar nicotina), mas por algo maior e desconhecido (KW1 234), pois concebe, por intermédio do vocabulário religioso, inimigo nebuloso, mas suficientemente real e vivo até o dia da "redenção". O personagem tem algo de cômico: em cena breve e estapafúrdia, Lohberg, acompanhado de Esch e Korn, que o arrastaram até um bar, levanta-se da mesa e após algum silêncio diz em alto e bom som, mas sem mais nem menos, a palavra "redenção".[238] Esch, impressionado, apanha o termo que flutua descolado

236. América é símbolo de inocência (paraíso frutífero e dos homens nus desde o século XVI), "terra do futuro", "terra sem passado", "terra da liberdade individual", atributos promovidos, principalmente, na literatura europeia do século XIX, e qualidades que interessam a Esch, possível imigrante. O tratamento do problema americano nos *Sonâmbulos* associa a trilogia de Broch à perspectiva crítica da configuração literária da imigração para os Estados Unidos de outros romances seus contemporâneos como *Hiob* (1930), de Joseph Roth, ou *Der Verschollene* (publicado em 1927), de Kafka.

237. Trata-se do primeiro verso do célebre poema de Goethe "Den Vereinigten Staaten" (1827), que também se refere à "terra sem passado", sem "basalto" nem "castelos". "[...] drüben, fein, da könnte man hochkommen, da brauche man sich nicht wie hier umsonst zu schinden. Und er zitiert: 'Amerika, du hast es besser.'" (KW1 211)

238. "Als jedoch die Heilsarmeeleute auf ihrem Rundgang zwischen den Tischen wieder in die Nähe kamen, stand er auf und es schien, als wollte er ihnen etwas zurufen. Wider Erwarten tat er es nicht, sondern blieb einfach stehen. Plötzlich sagte er unvermittelt, sinnlos, unbegreiflich für jeden, der es hörte, ein einziges Wort; er sagte laut und deutlich das Wort 'Erlösung', und dann setzte er sich wieder hin." (KW1 219)

do emissor e o integra a seu léxico pessoal. Na cena, próximo da aspereza de Korn, surge a convicção de Esch de que é possível e necessária, na "liberdade das lonjuras", a existência do "Reino da Redenção" (KW1 219). O episódio é um trecho daquela retórica metafísica já comentada: sucede à passagem que revela a consciência da morte solitária durante as atividades dos militantes do Exército de Salvação (KW1 217). Daí a confluência dos sentimentos de solidão e morte com as ideias de liberdade e redenção, daí que o próprio Lohberg, em dado momento, ensaie breve excursão à América de Esch (KW1 235).

No livro de Esch, à diferença do anseio por um paraíso perdido da infância (Pasenow), vemos o anseio por uma terra prometida, um "mundo novo" (KW1 241). O sentimento, muitas vezes febril, justifica, em parte, o abandono do emprego em Mannheim, os investimentos nas lutas de mulheres nuas e o regresso a Colônia (algum tanto mais perto do mar e da América do que Mannheim). No entanto, ao voltar a Colônia, percebe o isolamento e a alienação inalienáveis, a distância sempre maior da liberdade e as formas predominantes do aprisionamento, uma das constantes mais notáveis do livro: em Mannheim, há a gaiola envidraçada onde trabalha (KW1 230), em Colônia, o espartilho a espremer a carne generosa da viúva Hentjen, e há o cárcere de Martin, retido em Mannheim. Juntos, contrapõem-se à premência da liberdade, substituída igualmente por símbolos e vinculada por fim à morte do próprio Esch ou do inimigo maior, Bertrand. Na viagem a Badenweiler, anuncia-se a morte com frequência: o assassino, o condenado e a forca, a última refeição, o desastre nos trilhos (KW1 330-31). O mundo novo depende, pois, da morte ou do assassinato (de Bertrand, preferencialmente). As palavras de Bertrand, contudo, lembram que o nascimento, e não a morte, dá início à contagem do tempo.[239] Insinua-se, aqui, a ideia do filho redentor, carregada para o livro de Huguenau.[240] A liberdade, propriamente, mantém-se adiada. Ademais, a liberdade e a claridade não têm vez perante os limites de sua relação impaciente com a imperfeição do mundo. O último aprisionamento de Esch é a união com a viúva Hentjen, a "gaiola" do casamento (KW1 374). E a liberdade pertence à noite, não ao dia, diz novamente Bertrand (o narrador) (KW1 320). Assim, o lugar de alguma liberdade será a viagem do sonho, o momento sem fim da viagem, quando o viajante não chega a lugar algum, mas permanece viajante e sonhador.[241] Nesse passo, é possível vislumbrar a terra prometida do personagem:

> O país está sem homens e os raros colonos são estrangeiros. Não mantêm entre si qualquer comunidade, vivem solitários, cada um no seu castelo. Tratam dos seus negócios, lavram os seus campos, semeiam e mondam. O braço da justiça já não os atinge, pois não precisam nem de direito nem de

239. "Niemals noch ist die Zeit nach dem Tode gerechnet worden: immer stand die Geburt an ihrem Beginn." (KW1 338)

240. Cf. "Das Symposion oder Gespräch über die Erlösung" (KW1 553). A vontade messiânica é iniciada no livro de Esch, e a epígrafe que antecede o sonho do personagem o demonstra primeiro (KW1 333). Depois, instauram-se perturbadoras a dúvida acerca do filho de Erna (seria o redentor? seu filho ou do "casto José", Lohberg?) (KW1 350-51) e a dúvida acerca da esterilidade da viúva Hentjen, o "ventre morto", o "aborto" (*Mißgeburt*), duas frentes que abrasam a consciência de Esch.

241. "Ein ausgestoßener des Traumes, wandelt er im Traume." (KW1 340)

> leis. Nos seus automóveis, percorrem as estepes, a terra virgem que estrada alguma ainda sulcou [...].[242] (1989a: 174)

A bússola, nessa viagem, é o anseio e a distância, e o futuro iluminado dos imigrantes é espantoso, "visto serem homens do Ocidente, isto é, homens cujo olhar se volta para o poente como se lá estivessem as portas da luz e não a noite" (1989a: 174-75).[243]

O sonambulismo de Esch, já o vimos, mistura as realidades do sonho e da vigília e mistura ideias a fatos, as ideias maiores, absolutas, que auxiliam na interpretação da realidade. Esch, que recupera a concepção de amor do Bertrand do livro de Pasenow por meio do amante de Bertrand, Harry Köhler; Esch, que, mais que Joachim, deseja o estrangeiro, a vida e o mundo novos, associa ao amor a aniquilação do passado e a abolição do tempo. Esta, afinal, não é somente a condição necessária ao amor, mas à verdade, que, segundo o personagem, "não tem mais nada que ver nem com o mundo nem com Mannheim [...] nada que ver com este velho mundo" (1989a: 138).[244] A verdade, aqui, está na América, e a América é a abolição do tempo, o futuro destacado do tempo (KW1 307).

Escolherá, enfim, uma companheira para os dias futuros: a viúva Gertrud Hentjen. Por ser viúva, conservar o nome e o retrato do antigo esposo, por estar incluída nos planos de Esch, a Sra. Hentjen estimula a tensão entre o passado e o porvir. Para Esch, despendurar o retrato do esposo falecido não é o bastante: é preciso queimá-lo (KW1 358), pois é insuportável a constatação de que o passado está, visível ou invisivelmente, por toda parte,[245] insuportável a ideia do Sr. Hentjen e da imutabilidade do passado (o passado não se salva), e desesperadora a situação estabilizada após a união com a viúva, o passo frustrado a caminho da vida nova. Para Esch, "seria preciso deitar o fogo aos quatro cantos de Colônia, arrasar aquela cidade" (1989a: 208),[246] acabar com os vestígios do passado e assim "participar da liberdade", diria Bertrand, mediante "um sonho a um só tempo santo e diabólico".[247] Nas últimas páginas do livro de Esch, assistimos, de certo modo, à calmaria de após a passagem do sopro do futuro. O pressentimento de que a viagem para

---

242. "Das Land ist menschenleer und die wenigen Kolonisten sind Fremdlinge. Sie halten keinerlei Gemeinschaft untereinander, einsam ein jeder leben sie auf ihren Schlössern. Sie gehen ihrem Geschäfte nach und beackern die Felder, säen und jäten. Der Arm der Gerechtigkeit vermag ihnen nichts anzuhaben, den sie brauchen weder Recht noch Gesetz. Mit ihrem Automobilen fahren sie über die Steppe und über das jungfräuliche Land, das von Straßen noch nie durchzogen worden ist [...]." (KW1 341)

243. "Und das ist eigentlich verwunderlich, denn es sind ja westliche Menschen, d. h. solche, deren Blick gegen den Abend gewendet ist, als ob dort nicht die Nacht stünde, sondern die Pforte des Lichtes." (KW1 341)

244. "Die Wahrheit hat mit der Welt nichts mehr zu tun, nichts mit Mannheim [...] nichts mit dieser alten Welt hat sie zu tun." (KW1 306)

245. "[...] sei es nun sichtbarlich oder unsichtbar, wo immer ein Mann hinträte, er fände stets seine besudelte Vergangenheit." (KW1 280)

246. "Und eigentlich wäre es notwendig, Köln an allen vier Enden anzuzünden, es dem Erdboden gleichzumachen, damit kein Stein auf dem andern bliebe, die Vergangenheit und die Erinnerungen Mutter Hentjens wachzurufen." (KW1 374)

247. "Jeder muß seinen Traum erfüllen, böse und heilig zugleich. Sonst wird er der Freiheit nicht teilhaftig." (KW1 338)

a América nunca se realizaria existira sempre (KW1 369). No entanto, as tentativas de imigração permanecem vivas no mínimo até o esgotamento do capital da viúva Hentjen.

A contabilidade do amor. O percurso amoroso e erótico do protagonista do segundo romance da trilogia apresenta de algum modo uma passagem da simplicidade para a complicação dos sentimentos. Quer dizer, apresenta, em verdade, uma alternância irregular entre simplicidade e complicação. No início – zangado após o desligamento da colocação no comércio de vinhos –, o personagem demonstra a rapidez e o desembaraço da solução das cólicas ao se embebedar e procurar a companhia de uma prostituta (KW1 183, 189). Esch, nada pudico, conhece os bares, os bordéis e as garotas (será por isso encarregado de arranjá-las para as lutas femininas), e não reprime a mão que apalpa a garçonete do café da viúva Hentjen (KW1 193), mas respeita apenas a proprietária do estabelecimento (KW1 187). Quando, durante a greve dos operários de Mannheim, está desocupado, tenta recordar as mulheres com que dormira nos últimos anos e reduzi-las a listagem ordenadora, procura, de acordo com a inclinação para os números e dados precisos, submeter o sexo à exatidão, mas a tentativa é vã, apesar da conquista provisória de qualquer satisfação (KW1 233). Depois, resolvido a levar a efeito a dispensa da empresa de navegação, depara com um nome feminino afixado numa das portas do prédio que sedia a administração dos negócios de Bertrand e projeta o amor e o desejo na suposta correção da funcionária e calculadora, "uma forma nova, simples e magistral do amor, de um amor por assim dizer em estilo de negócios, que seria tão macio, tão fresco e mesmo tão vasto e espaçoso como aqueles corredores forrados de oleado muito liso" (1989a: 74).[248] A passagem é esclarecedora. Pois, no livro de Esch, o amor e as aventuras do corpo do personagem dinamizam-se a partir do conflito com sua alma de guarda-livros, isto é, com sua vontade de ordem e clareza e com a imprecisão das contas que determina e abespinha a maioria das situações.

Indispensável ao desenvolvimento da matemática amorosa de Esch é a cena do teatro de variedades de Mannheim, já comentada em capítulo anterior. Nesse momento, conhece Ilona, a moça voltada contra as facas de Teltscher, uma espécie de ornamento de palco. Esch está fascinado. O abalo é estrutural. Aí, descobre a necessidade do sacrifício, complementar à ideia da redenção:

> Por pouco, Esch não ergueu os braços ao céu, também crucificado, por pouco não desejou ver-se diante daquela rapariga delicada, pronto a interceptar com o seu próprio corpo as facas ameaçadoras, e se porventura o malabarista tivesse perguntado, como às vezes acontece, se havia entre a assistência

248. "Er begehrte plötzlich nach dieser unbekannten Frau hinter der Türe, und die Vorstellung einer neuen, einfachen, sozusagen geschäftsmäßigen und magistralen Form der Liebe stieg in ihm auf, einer Liebe, die so glatt, so kühl und doch so ausgedehnt und weiträumig sein müßte wie diese Gänge mit ihrem glatten Linoleumbelag." (KW1 244)

> algum espectador disposto a vir ao palco e a colocar-se diante da prancha negra, Esch teria sido o primeiro a oferecer-se![249] (1989a: 32)

Ilona é bela, húngara e desconhece a língua alemã. É muda, e assim bastante adequada à formação do ideal de Esch. Segundo o narrador, é vazia e indiferente.[250] Aos olhos de Esch, significa qualquer coisa nobre e elevada (como Bertrand), e a beleza da moça colabora para a conversão da atração física em sublimação: dissipam-se os encantos da mulher e surgem as formas do etéreo. De resto, a cena do teatro de variedades, a imagem da moça crucificada, importante para a economia do livro de Esch, desperta não apenas a ideia do sacrifício, mas também a necessidade do vínculo e dedicação a qualquer causa justa (1989a: 33);[251] desperta, assim, os conflitos com a natureza simples do protagonista: o amor significa agora a libertação do homem solitário e a salvação de Ilona, e a extinção da ameaça das facas corresponde à remição de muito mais, corresponde à salvação do estado anárquico do mundo. Daí o parentesco da cena do teatro de variedades com a cena da pregação do Exército de Salvação: o mesmo rufar de tambores, a mesma oposição de luz e sombra, a mesma presença do sentimento de morte.[252] E, de certo modo, esmorecem a libido e a espontaneidade do personagem, como quando, diante da menina curvada do movimento salvacionista, "Esch, que noutra ocasião não teria deixado de saudar tal postura com uma palmada na parte do corpo que assim lhe era oferecida, surpreendeu-se um tanto por não sentir o menor desejo de fazê-lo" (1989a: 47).[253]

Ilona é ideal. Longe do palco, perde boa parte da graça.[254] Além disso, a moça vincula-se ao grosseiro Balthasar Korn, e a associação irrita Esch profundamente. Korn, por sua vez, quer casar o protagonista com a irmã, Erna. A Srta. Erna Korn, solteirona envelhecida e maliciosa, amanha todos os jogos de sedução a fim de obter o casamento. Contudo, as artimanhas são insuficientes para o matrimônio de Esch. Assim, constitui-se a tensão entre o desejo sexual do personagem e a recusa do casório necessário para o acesso ao corpo da Srta. Korn; trava-se, propriamente, uma batalha entre os dois (KW1 222), em parte amenizada pela chegada de Lohberg, que assume a comunhão com Erna.

---

249. "Fast hätte Esch die Arme selber gegen den Himmel erhoben, selber gekreuzigt, hätte er gewünscht, vor der Zarten zu stehen, mit eigenem Körper die drohenden Messer aufzufangen, und hätte der Jongleur, wie dies zu geschehen pflegt, gefragt, ob ein Herr aus dem Publikum den Wunsch hege, auf die Bühne zu kommen, um sich vor das schwarze Brett zu stellen, wahrlich, Esch hätte sich gemeldet." (KW1 203)

250. Ilona é personagem sem medo (das facas) e ignora a angústia (da morte), além de não sustentar qualquer tipo de esperança, como diz a pequena incursão do narrador à intimidade e personalidade de Ilona (KW1 366-67).

251. "[...] und er fühlte, daß er jemandem treu zu bleiben habe, wußte er auch nicht wem." (KW1 205)

252. "[...] die beiden Mädchen hatten Tamburin geschlagen, während ihr Kommandant auf der Bank stand und ihnen das Zeichen zum Eisatz gab, und das hatte merkwürdig an die Befehle erinnert, die Teltscher auf der Bühne Ilona erteilte." (KW1 217)

253. "[...] und Esch, der bei anderer Gelegenheit eine solche Positur mit einem Klaps auf den vorgestreckten Körperteil quittiert hätte, war ein wenig erschrocken, als sich keine Lust hiezu einstellte [...]." (KW1 218)

254. "Jetzt in der Nähe war sie lange nicht so lieblich und zart wie auf der Bühne, vielleicht sogar ein wenig behäbig; ihr Gesicht war ein wenig schwammig, sie hatte schwere Tränensäcke, die voll Sommersprossen waren [...]." (KW1 209)

Lohberg, o dono da tabacaria e membro do Exército de Salvação, é também a figura casta e frágil cujo entendimento do amor e a atitude de bom filho são propícios ao enredamento de Erna. Mas, ainda que interessado na união do casal, o protagonista custa a abrir mão dos jogos de sedução e, em determinado momento, para restabelecer o orgulho recentemente ferido, considera procurar a Srta. Korn e assim botar termo à situação já insuportável. Porém, ao controlar o desejo, pensa aceitar o sacrifício, e apenas se irrita quando reconhece a insuficiência e o preço barato da renúncia, pois sacrifício verdadeiro seria deitar-se com a moça e comprometer-se com o casamento (KW1 243). Depois, disposto com a viagem à liberdade da América ou da morte em Badenweiler, Esch recorre a justificativas confusas (a parecença da viúva Hentjen com Lohberg, a feminilidade deste) e reputa legítimas as duas noites passadas com Erna (KW1 318-23). Rompe, finalmente, com a repressão do desejo e desqualifica igualmente a parolagem da Srta. Korn, adepta dos termos bonitos de Lohberg que afirmam existir amor apenas uma vez na vida. Esch, apoquentado, concorda com a exclusividade do amor: as viúvas (sempre a viúva Hentjen), por exemplo, deveriam ser queimadas e assim redimidas (KW1 238).

A viúva Hentjen é a oposição necessária ao atrevimento de Erna Korn e à sublimidade de Ilona, pois significa a decência e a inteireza moral de todo terrenas (KW1 247). É uma espécie de armadura dos bons modos, edifício de retidão e integridade exemplarmente erigido na verticalidade aprumada do pão de açúcar de seu penteado (KW1 185). Conserva, desde os vinte e poucos anos, a fidelidade ao marido falecido. Objetiva, não admite desordens e repudia a realidade de homens e mulheres que negociam bolinagens a olhos vistos (exceção feita à honestidade das prostitutas). Avessa a qualquer manifestação de intimidade, tem o amor por algo clandestino (KW1 291) e compreende o mundo como "conspiração masculina" contra as mulheres (KW1 206). Ante tal personalidade, sobressai a impudência de Esch, que, segundo a viúva, se torna especialmente censurável com o desligamento do emprego em Mannheim e o início do projeto das lutas femininas. Agora, ela imagina que Esch, sempre indecente, seja amante de alguma negra ou tcheca (Ruzena!) (KW1 284).[255] Às vezes, a viúva verifica algo de ruim no protagonista (KW1 261). No entanto, darão as mãos para selar o compromisso da vida comum.

Esch, partidário da ordem, aprecia a personalidade insuspeita da viúva e pouco a pouco investe na união que deve realizar o sacrifício e redimir a anarquia. Os dois são personagens difíceis. A aproximação é conflituosa, e somente a viagem aos "encantos da natureza" – ecoam outra vez as ideias de Lohberg – de St. Goar os livrará das resistências do cotidiano, isto é, após a resistência do começo da viagem, o afastamento de Colônia, o entusiasmo do desconhecido e o vislumbre do ideal atenuam as relutâncias de ambos: primeiro se deixam levar deslumbrados sobre as águas; depois iniciam o passeio na mata e, ao enfrentar um pedaço de trilha, os ânimos cansados e os sentidos alterados pesam as consciências entorpecidas de calor e silêncio, anunciando uma transformação do estado habitual dos dois.

255. No livro de Esch, Ruzena é o segundo personagem vindo do livro de Pasenow (o primeiro é Bertrand).

Por fim, embora a Sra. Hentjen procure manter a inacessibilidade da vida íntima, tolera fatigada a mão de Esch e o consentimento modesto conduz à primeira fase da associação dos personagens. Aqui, importam as circunstâncias. Por um lado, o apelo da paisagem envolve um e outro, por outro, são fundamentais as ideias fixas de Esch: apesar da lembrança incômoda do passado da viúva, ele aprecia a diferenciação nítida entre direita e esquerda, bem e mal, percebida na Sra. Hentjen (KW1 281) e, após notar moças jovens, admite apropriadas a condição e a idade da viúva à sua vontade de sacrifício.[256] Durante a volta, a viúva combalida e embriagada de sono concede o beijo decisivo "como um animal que comprime a tromba contra uma vidraça" (1989a: 113).[257]

A tendência para o sacrifício não significa necessidade de sofrimento ou compaixão do protagonista, mas corrobora sua necessidade de ordem e clareza, correção e justiça.[258] Unir-se à Sra. Hentjen é uma forma de sacrifício complementar aos sacrifícios de Ilona e do encarceramento político de Martin, formas de tratamento dos males do mundo e pedidos de redenção, enfrentamentos do inimigo e dedicações à solidão. No pensamento de Esch, Ilona e Martin são mártires: uma entregue à massa gordurosa da carne de Balthasar Korn, outro, à massa imperturbável dos trabalhadores que representa. Esch, por seu turno, entrega-se à massa surda e inerte do corpo da viúva Hentjen.[259] Quanto à experiência sexual, à diferença da suavidade das metáforas líquidas que deságuam no amor de Ruzena e Joaquim, a iniciativa de Esch é bruta: impaciente e decidido, invade as dependências do café, reduz as possibilidades de fuga da viúva e sujeita o consentimento, que, metódico, "sem voz e sem prazer", horroriza. A Sra. Hentjen cede à violência de Esch "como se cumprisse um dever antiquíssimo, parecendo apenas retomar um ofício imemorial e muito familiar" (1989a: 117).[260] Aí, a violência e a dificuldade do sexo são elementos da solidão de personagens de certa maneira encerrados em casca rígida como as nozes espalhadas sobre o piso do aposento da Sra. Hentjen, e o sexo é uma possibilidade de rompimento com a solidão, mas resulta, ao invés disso, numa exacerbação da solidão (a orfandade é maior durante o sexo, diz o narrador, embora o órfão esteja nos braços da *Mutter* Hentjen), e essa exacerbação se desdobra na "extinção" de si e do outro, no desejo

256. "Nichtsdestoweniger war ihm dies alles irgendwo recht; man hatte ja ein Gewissen [...] Und wie er jetzt mit Frau Hentjen im Staub der Landstraße watete, statt mit einem der schönen Mädchen im Grase zu liegen, da war es ihm sogar auch recht, daß diese Frau ihm für das Opfer keinen Dank wissen würde. Wer sich opfert ist anständig." (KW1 278-79)

257. "Sie erwiderte den Kuß mit trockenen dicken Lippen, etwa wie ein Tier, das seine Rüsselschnauze gegen eine Glasscheibe drückt." (KW1 283)

258. "Aber man stelle sich ja nicht vor, daß Esch ein leidensseliger Mensch gewesen sei. Oh, keineswegs!" (KW1 267)

259. "[...] und sein Mund folgte den unschönen schweren Flächen der feinsten Wangen und der niederen Stirn, die stumpf und unbeweglich blieben, so unbeweglich und stumpf wie die Masse, für die Martin sich opferte und die unerlöst doch blieb. Vielleicht mochte Ilona die feiste Massigkeit Korns so empfinden, und für einen Augenblick war es beglückend, daß er ihr es gleich tat und daß es gerecht war und daß es für sie und für die Erlösung zur Gerechtigkeit geschehe." (KW1 286)

260. "Und es erfüllte ihn mit noch tieferem Grauen, daß sie, unbeweglich und erstarrt, als käme sie einer alten Pflicht nach, als setzte sie bloß alte und gewohnte Pflicht fort, tonlos und lustlos es geschehen ließ." (KW1 286)

de "aniquilar a injustiça" e o passado da viúva, e assim aniquila o próprio tempo, preparando, talvez, a redenção e o renascimento que motivam as ações de Esch (KW1 286).

O amor de Esch é uma variação deformada das ideias do Bertrand do livro de Pasenow (espécie de telefone sem fio): requer o estrangeiro, a vida nova, o fim do passado e do tempo.[261] A relação com a Sra. Hentjen é uma esperança, já que associada a um sacrifício. No entanto, as contas de Esch não batem, e a vida nova não chega assim tão facilmente: apenas chegaria "se, de súbito, ela se metamorfoseasse numa mulher muito velha, que se não lembrasse de nada, irreconhecível aos olhos de todos, uma estranha que ninguém relacionasse com o seu meio" (1989a: 208). Se, repentinamente, fossem eliminados o marido falecido e todo o passado, viria, então, a "vida nova".[262] Mas, embora o consórcio siga, temperado com sopapos e tentativas de salvação, nada comunica a Sra. Hentjen com o mundo novo de Esch.

A linguagem do símbolo. "Onde está nossa verdadeira realidade?", pergunta Broch no excelente estudo sobre Hofmannsthal, em que diz vivermos em meio a "bastidores simbólicos" e que seu conhecimento demanda a contínua "reprodução", contínuas "simbolizações dos símbolos" (*Symbol-Symbolisierungen*), verificadas nos incessantes espelhamentos da "reflexão visual" de Hofmannsthal, escritor que, já o notamos, seria, segundo Broch, e sob determinados aspectos, um precursor de Joyce.[263] Joyce, comprometido com a "tarefa ética do conhecimento", está igualmente comprometido com a "simbolização" e as "cadeias de símbolos": ao "perceber as forças do tempo", a poesia da totalidade de Joyce deve "convertê-las em símbolo".[264] Da mesma forma, num comentário aos *Sonâmbulos*, Broch fala da "condução consequente das séries de associações e símbolos".[265] Mas o simbolismo notável dos *Sonâmbulos* e as observações sobre o problema simbólico em Hofmannsthal e Joyce não dizem respeito apenas à especificidade da construção literária,

261. "Liebe ist nur in der Fremde möglich. Wenn man lieben will, muß man ein neues Leben beginnen und alles Alte vernichten. Erst in einem neuen, ganz fremden Leben, in dem alles Vergangene so tot ist, daß man es nicht einmal mehr zu vergessen braucht, können zwei Menschen so eins werden, daß es keine vergangene und überhaupt keine Zeit mehr für sie gibt." (KW1 306)

262. "Ja, würden ihre Haare über Nacht erbleichen, würde sie mit einem Schlage zu einer ganz alten Frau werden, die sich an nichts erinnert, unkenntlich jedem, eine Fremde, der gewohnten Umgebung durch nichts mehr verknüpft, – ja, das wäre das neue Leben!" (KW1 374)

263. "Wo ist unsere wahre Wirklichkeit? Wir wandeln zwischen Symbolkulissen, und auf daß wir sie erkennen können, müssen wir sie in stets neuen abbilden [...]. Hofmannsthal greift diese Aufgabe der fortgesetzten Symbol-Symbolisierung auf, und gemäß seiner visuellen Reflexion, wenn man sie so nennen darf, erfüllt er sie durch das Heraufbeschwören stets neuer (und eben vor allem landschaftlicher) Errinerungsbilder, die einander spiegeln und in solcher unaufhörlicher Spiegelung und Aber-Spiegelung einander sinngebend, sinnverschärfend werden. In gewissem Sinn ist er damit ein Vorläufer, allerdings ein antipodischer Vorläufer Joyces, der entsprechend seiner auditiven Veranlagung jene Spiegelungen ins Gebiet des Sprach- und Wortklangs übertragen hat, um – mit einer kaum je überbietbaren Radikalität – die Wirklichkeit mehr und mehr im Echohaften einer traum-murmelnden Urzeit aufzulösen." (KW9/1 287)

264. "[...] ist es der Dichtung verwehrt, sich ihrer Aufgabe zu entziehen, die Kräfte der Zeit zu erschauen und sie zu versinnbildlichen, ethische Aufgabe der Erkenntnis [...]." (KW9/1 91)

265. "[...] die konsequente Durchführung der Assoziations- und Symbolreihen." (KW1 725)

senão correspondem à importância mais abrangente conferida à significação simbólica no pensamento de Broch.[266] Pois símbolos, em Broch, têm que ver com a constituição e com o conhecimento da realidade. O assunto é complexo, e deparamos com a dificuldade de circunscrever aplicações tão amplas, variadas e recorrentes como são os usos simbólicos de Broch.[267] No entanto, ao observarmos não apenas a ambivalência, mas a "ambiência" do texto brochiano, nota-se que apresenta – tanto no que respeita à obra poética quanto no que tange à obra teórica – articulações e atualizações de muita noção idealista, cujos significados dependem, portanto, de certo contexto discursivo onde autores clássicos e românticos não distam de Broch. Quanto à noção simbólica, em Broch, como em Goethe, admite-se a passagem do "geral" (*Allgemeine*) para o "específico" (*Besondere*) mediante uma redução imagética, a transição do fenômeno para a ideia e da ideia para uma "imagem" (*Bild*) que, de certo modo, mantém a "indizibilidade" da ideia;[268] como em Schiller, admite-se, em Broch, a "sensibilidade" (*Sinnlichkeit*) da expressão poética, que, à diferença do conceito filosófico, compreenderia "a imagem ampla e viva da fantasia":[269] trata-se, ao que tudo indica, de apelo aos "sentidos" e à "cognição" da construção poética e simbólica que retrocede às normalizações fundadoras da disciplina estética do século XVIII, à possibilidade, por exemplo, do "conhecimento sensível" de Baumgarten (*scientia cognitionis sensitivae*). No léxico de Broch, "simbolizar" (*symbolisieren*) coincide com "dar forma sensível" (*versinnlichen*), donde a sua constante utilização indiferenciada dos termos *Symbol* e *Sinnbild*.[270]

---

266. Em sua *Teoria da loucura das massas*, quando se refere à produção de "modelos" necessária à efetivação do conhecimento, esses modelos são "símbolos (cognitivos)", "combinações de símbolos", "agregados de símbolos", "sistemas de símbolos". "Alle Erkenntnis vollzieht sich in Errichtung von Modellen, d. h. von (kognitiven) Symbolen, Symbolkombinationen, Symbolaggregaten, Symbolsystemen." (KW12 231)

267. Richard Brinkmann sugere a possibilidade de ler os termos "signo" ou "sintoma" quando Broch diz "símbolo"; nota, ainda, que Broch não se preocupa com diferenciar símbolo de alegoria ou pensar a noção historicamente, mas corresponde às suas necessidades epistemológicas, teórico-ontológicas e histórico-filosóficas. "[...] zwischen Symbol und Allegorie macht Broch keinen dezidierten Unterschied; das ist ihm kein wichtiges Thema, wie ihn überhaupt die Symboldiskussion in der Ästhetik und der Geschichte der Ästhetik nicht sonderlich interessiert. Vielmehr sind es [...] logisch-erkenntnistheoretische, ontisch-anthropologische, geschichtsphilosophische Kategorien und Definitionsbedürfnisse, die Broch in dem immer wiederholten Umkreisen des Symbolbegriffs motivieren." (1988: 39)

268. "Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe." (Goethe 1982: 206)

269. "*Sinnlich* wird die Darstellung, wenn sie das Allgemeine in das Besondere versteckt, und der Phantasie das lebendige Bild (die *ganze* Vorstellung) hingibt, wo es bloß um den Begriff (die Teilvorstellung) zu tun ist." (Schiller 1992: 683)

270. *Sinnbild*, em língua alemã, significa também "emblema", composição alegórica típica dos séculos XVI e XVII, integradora de palavra e imagem, formada por três instâncias complementares: *Lemma* ou *Inscriptio*, espécie de título ou mote (podem ser citações de autoridades); *Pictura* ou *Imago*, imagem, "corpo" do emblema, espécie de ilustração; e *Subscriptio*, a "explicação" do emblema. Os emblemas legitimam usualmente generalizações e servem, por exemplo, à manutenção de normas de conduta. Os usos de Broch, no entanto, desconsideram o gênero antigo e referem-se exclusivamente ao significado simbólico (associado à ideia de uma imagem) adquirido pelo substantivo *Sinnbild* e pelo verbo *versinnbildlichen* (e *versinnlichen*) a partir a segunda metade do século XVIII.

Contudo, não aprofundamos na discussão do símbolo em Broch, mas pensamos na relação de Esch com o símbolo. Além disso, antes dos símbolos, como afirmou Mark Roche, a questão central dos *Sonâmbulos* reside na "ausência de universais".[271] Esta, com efeito, determina a flutuação simbólica de Esch. Pois os símbolos são a linguagem de suas confusões. A faculdade interpretativa atordoada de Esch resulta do desencontro de sua vontade de universais com as restrições simbólicas que organizam seu entendimento da realidade. Esch possui uma simbologia mais ou menos privada, mistura de cismas pessoais e conteúdos culturais, uma simbologia anárquica, visto que resulta da vontade sempre frustrada do personagem de perceber realidades unívocas. Assim, outra vez, falam os problemas de identidade, e Esch confunde, reiteradamente, uma coisa e outra, como quando vê Ilona com o uniforme do Exército de Salvação (KW1 217), ou mistura Bertrand com o Sr. Hentjen (KW1 301), Lohberg com o Sr. Hentjen (KW1 272), Ilona com a Sra. Hentjen (KW1 354-55) e o castelo de Bertrand com a Torre Eiffel (KW1 319). Por conseguinte, à diferença do problema do substituto de Pasenow, do conflito do representante e de uma coisa no lugar da outra, em *Esch ou a anarquia*, a par com o enfraquecimento progressivo dos contornos identitários e a elevação das noções atrapalhadas do protagonista a planos absolutos, surgem confusões de uma profundidade mais obscura e intrincada.

Os substitutos e os símbolos não são questões opostas, nem consistem em realidades tão diversas. Mas, à situação do livro anterior, somam-se a postura drástica do personagem-título e a sugestão do anarquismo. No livro de Esch, pessoas e coisas aparecem mais e mais fracionadas e sujeitas à fusão violenta do pensamento do personagem, surgem como pedaços de realidade percebidos uns sobre os outros, uns nos outros, e assim diminui, com a dissolução da gente circundante, a importância da substituição:

> [...] tanto se lhe dava que Teltscher ocupasse o lugar de Martin como Martin o lugar do Nentwig! Já não havia maneira de uma pessoa saber com quem lidava, e em determinado sentido, no entanto, estava certo. Em determinado sentido o que conta já não são os homens. Todos iguais, tanto faz que este se funda com aquele, que este tome o lugar daquele. Não, o mundo não se ordenava já em bons ou maus, mas de acordo com certas forças boas ou más.[272] (1989a: 101)

O trecho aponta para a necessidade do símbolo enquanto procedimento cognitivo. Pois a necessidade – persistente, apesar da indiferenciação generalizada – de situar as "forças" com que se debate impulsiona a produção simbólica de Esch, que nada mais

271. "The core problem of *The Sleepwalkers* is not symbols but the lack of universals, though it is not without interest that in periods of romanticism or counter-enlightenment, when figures fail to reflect on universals, formalism, in terms of both the ideological use of symbols and the valorization of secondary virtues, predominates." (Roche 1988: 248)

272. "[...] mochte Teltscher auf Martins Platz sitzen und Martin auf dem Platze Nentwigs: man kannte sich nicht aus, und trotzdem war es irgendwo in Ordnung. Irgendwo kam es eben nicht mehr auf die Menschen an, die waren alle gleich und es verschlug nichts, wenn einer im andern verfloß und der eine auf dem Platz des andern saß, – nein, nicht mehr nach guten und bösen Menschen, sondern nach irgendwelchen guten und bösen Kräften war die Welt zu ordnen." (KW1 270)

é que uma forma de interpretação da experiência e espécie nova de substituição. Mas, substituem o quê, os símbolos de Esch? Que significa compreender simbolicamente determinadas forças? Em primeiro lugar, significa um afastamento maior da realidade dos homens, um mundo de ideias dispersas e tentativas retorcidas de comunicação e comunidade; significa, da mesma forma, a insistência heroica do personagem quixotesco que não combate exatamente homens, mas ideias: os homens podem misturar-se uns com os outros, diluir-se uns nos outros, no entanto, se a injustiça e a iniquidade subsistem, conserva-se a razão da luta.[273] Nesse sentido, os personagens do livro de Esch, na visão deste, têm significados simbólicos: a desordem, a injustiça, o assassínio e o mal são de Nentwig, Teltscher e Bertrand; a ordem, a justiça e o sacrifício são da Sra. Hentjen, Martin e Ilona; a redenção é de Ilona; o passado é do Sr. Hentjen, o futuro da América e assim por diante. Ademais, há símbolos convencionais como os da liberdade: a miniatura da Torre Eiffel no estabelecimento da viúva;[274] o Monumento a Schiller trazido de Mannheim;[275] e a Estátua da Liberdade, ofertada também à viúva Hentjen. Os três decoram o café, onde, em determinado momento, "ficaram reunidos o cantor da liberdade, a estátua americana e a torre francesa, símbolos de um sentimento que a Sra. Hentjen estava longe de compartilhar, e a estátua estendia o braço, brandindo o facho mesmo nas barbas do Sr. Hentjen" (1989a: 133).[276]

Os símbolos têm força apenas enquanto símbolos de Esch. Quer dizer, em presença do verdadeiro Monumento a Schiller, em Mannheim, Esch nada percebe (KW1 343), e também Ilona sentada à mesa da residência dos Korn nada representa. O episódio do sonho, consequentemente, é também a oportunidade dos símbolos de Esch, que funda torres no vento e castelos no ar como o castelo de Bertrand, "substituição simbólica" (*sinnbildliche Stellvertretung*) de uma paisagem duplicante, "sonho no sonho" (*Traum im Traume*) (KW1 334), paisagem "simbolizadora do símbolo".[277] O Bertrand sonhado é símbolo, reflexo de outro mais próprio.[278] Depois do sonho, o personagem quer responder às figurações simbólicas e acentua as confusões (associa-se à Sra. Hentjen para

273. "[...] wenn es auch nicht auf die Person ankam, und wenn auch einer in den andern verfließt und die Burschen nicht mehr voneinander zu kennen und zu unterscheiden sind; losgelöst vom Täter besteht das Unrecht und das Unrecht allein ist es, das gesühnt werden muß." (KW1 270-71).

274. A Torre Eiffel, inaugurada durante a Exposição Universal de Paris de 1889, participa da celebração do centenário da Revolução Francesa. Daí o simbolismo da libertação.

275. Schiller detém o título de "poeta da liberdade" em virtude de inúmeros aspectos de sua obra (dos *Bandoleiros* ao fragmento dramático *Demetrius*, dos poemas aos escritos teóricos) e recepção histórica. A miniatura de Esch reproduz a estátua do poeta à época localizada junto do Teatro Nacional de Mannheim, cujo palco sediou a estreia, em janeiro de 1782, dos *Bandoleiros* (*Die Räuber*), primeira peça de Schiller. O teatro foi bombardeado em setembro de 1943. Hoje, encontram-se apartados o antigo monumento e o edifício do novo teatro.

276. "Da standen nun der Freiheitssänger, die amerikanische Statue und der französische Turm als Symbole einer Gesinnung, die Frau Hentjen nicht zu eigen war, und die Statue reckte den Arm, reckte die Fackel zu Herrn Hentjens hinauf." (KW1 301)

277. "[...] als sollte das Sinnbild nochmals versinnbildlicht werden [...]." (KW1 335)

278. "[...] obwohl Esch wußte, daß es Bertrand war [...] da wollte ihn bedünken, es sei dieser bloß das Sinnbild eines andern, Spiegelbild eines eigentlicheren und vielleicht größeren, der im Verborgenen blieb [...]." (KW1 335-36)

salvar Ilona, por exemplo); depois do sonho, Esch quer o futuro e ensaia a despedida do passado e da sociedade terrena (principalmente dos Korn). Pois, obedecendo à contabilidade atarantada do guarda-livros, o personagem classifica as pessoas segundo suas naturezas "baixas" ou "elevadas". Assim, a matemática simbólica é também sua forma de platonismo:[279] abandonar Martin, sacrificá-lo de vez, constituiria, nesse sentido, somente "repetição terrena de um sacrifício mais elevado".[280] Isto é, a realidade diária nada mais é que "alusão" (*Andeutung*) e símbolo de um "caminho elevado", "reflexo trêmulo" e "incerto", "imagem em lago escuro".[281] O narrador fala de um reconhecimento, o de "que nunca pode haver realização no real, [...] que o distante mais distante está ainda no real, que toda a fuga é absurda, vã toda a esperança de encontrar aí um asilo de salvação perante a morte, e a realização e a liberdade" (1989a: 212-13).[282] Mas reconhecimentos não bastam para a transformação definitiva de uma pessoa ou personagem, tampouco acabam com a "indecifrabilidade do mundo", e ao futuro de Esch pertencem, agora como sempre, "estações a caminho do símbolo".[283]

---

279. O platonismo, aspecto central da obra ficcional e teórica de Broch, diz respeito também ao problema simbólico: seria responsável por "ensinar aos antigos apreender a irrealidade do real" e "sobrepor imagem elevada e imagem primeva" (*Urbild*). Segundo Broch, o desenvolvimento histórico do platonismo e suas transformações "conduzem a amplo sistema de símbolos disposto a assumir o possível e o impossível como símbolo material ou imaterial de uma verdade mais distante e inexprimível". "Und hier zeigt sich nochmals die Macht des Platonismus. Er hatte – und nicht zuletzt im Wege der Religion – den antiken Menschen gelehrt, die Irrealität des Wirklichen zu erfassen und ein höhergeordnetes Abbild und Urbild darüber zu setzen. Die mannigfachen Wandlungen und teilweise Vergröberungen, welche die platonische Erkenntnislehre im Laufe der Zeit erfahren hatte, führt zu einem weitausgedehnten System von Symbolen – wie es etwa im 12. und 13. Jahrhundert wieder zu finden ist –, das stets bereit und fähig war, alles Mögliche und Unmögliche als immateriales oder aber auch materialles Symbol für eine fernere und unausdrückbare Wahrheit zu nehmen." (KW10/1 152)

280. "Martins Drohung war merkwürdig wesenlos geworden, war wie ein bescheidener irdischer Abklatsch eines höheren Sachverhaltes, an dem man schon längst teilhatte. Und wenn man Martin zurückließ, wenn man ihn sozusagen opferte, so war auch dies wie eine irdische Wiederholung einer höheren Opferung, notwendig auch sie, um das Vergangene endgültig zu vernichten." (KW1 345)

281. "[...] ein Wissen, schwebend zwischen Wunsch und Ahnung, sagt ihm, daß der Weg nur mehr Symbol und Andeutung eines höheren Weges ist, den man in Wirklichkeit zu gehen hat und für den jener bloß das irdische Spiegelbild ist, schwankend und unsicher wie das Bild im dunklen Teich." (KW1 379-80)

282. "Denn er erkannte, daß im Realen niemals Erfüllung sein könne, erkannte immer deutlicher, daß auch die weiteste Ferne im Realen lag, sinnlos jede Flucht, dort die Rettung vor dem Tod und die Erfüllung und die Freiheit zu suchen [...]." (KW1 379)

283. "Als sie dann geheiratet hatten, und die Wirtschaft um einen viel zu billigen Preis verschleudert worden war, da waren es Stationen auf dem Wege des Sinnbilds, dennoch Stationen auf dem Wege der Annäherung an das Höhere und Ewige [...]." (KW1 380)

Sexto capítulo

Huguenau ou a objetividade

O caso Huguenau. A parte final da trilogia de Broch apresenta planos textuais simultâneos e concorrentes, como as disputas do personagem-título: Wilhelm Huguenau, profissional dos negócios e corretor (*representante*) sempre disposto, apesar da corpulência. Chamado às armas em 1917, desertor em 1918 (quinze anos após o livro de Esch), desliga-se das trincheiras como quem se desobriga dos homens. É amigo das vantagens, aproveitador, cínico, espantosamente simples, mas ardiloso, "sonambulicamente seguro" (KW1 438), tem a naturalidade da mentira, a convicção da legalidade das transações fraudulentas e o faro das oportunidades.[284]

De um lado, diferente dos protagonistas anteriores, a subjetividade de Huguenau é descomplicada, de outro, complicam-se o momento histórico e a composição narrativa: tensões das realidades conhecidas dos livros antecedentes excedem até a explosão desumana do conflito militar, rebentando as forças desarmônicas do livro de Esch e despedindo de vez o mundo da família e do paisagismo dos jardins da propriedade da baronesa do livro de Pasenow. Nesse sentido, difícil manter as linhas de análise dos capítulos precedentes: no lugar da família de um e da orfandade do outro, apenas o nome do pai constante do nome comercial (André Huguenau, Textilien, Colmar/Els.); no lugar da contenção do desejo de um e da licenciosidade do outro, o amor pela máquina;[285] no lugar do passado perdido de um e do futuro esperado do outro, o presente apenas; no lugar do substituto de um e do símbolo do outro, a imaginação deserta e a linguagem da coisa; no lugar do romance comprometido com a centralização de uma trajetória individual, a coexistência de histórias (retornam Pasenow, Esch, Bertrand e surgem outros tantos personagens), quadros mais ou menos curtos, discursos de todo gênero.

Nas próximas seções, falaremos dos traços típicos de Huguenau e de suas "férias", "odisseia bélica" (KW1 687) de um "espírito livre" (KW1 697) numa pequena cidade às margens do Mosela em 1918, onde, em pouco tempo, se infiltra na sociedade local, conquista alguma posição, pilha o patrimônio alheio (o patrimônio dos Esch) e suja as mãos de sangue (tira a vida de Esch): conflitos de um livro a que não falta, passados quatro anos de guerra, a constatação da escalada da indústria armamentista e da tecnologia protética.

A máquina do presente. Broch qualificou seu protagonista amoral e "despojado de valores" como "filho da época", "adequado rebento da época" (KW1 726), e propôs assim uma filiação, a correspondência de fenômenos gerais do momento histórico com o personagem "tão completamente irreligioso quanto desprovido de erotismo" (KW1 720). A

284. "Huguenau war ein Mensch, der sich den Wind um die Nase hatte wehen lassen; selbst wenn er im luftleeren Raum daherkam, pfiff ihm der Wind um die Nase." (KW1 596)

285. "Die Druckmaschine liebte er noch immer." (KW1 490)

fórmula (*Kind seiner Zeit*), entre outras coisas, talvez já sugira a proximidade da máquina (como símbolo da frieza dos tempos e da modernização mecanicista) à infância (desdobrada no infantilismo de Huguenau) enquanto vivência mais ou menos imediata, irrefletida do presente:[286] em Huguenau, a determinação histórica tem que ver com a disposição maquinal e a postura infantilizada. Nota-se, mais de uma vez, o olhar de "menino" (*Knabe*), "vazio e grave" (KW1 708), que define a solidão e o alheamento do personagem; o olhar vazio, mas a consciência alerta, atenta à circunstância oportuna. Nota-se, mais de uma vez, o comportamento automático e desmemoriado e a atitude infantil de Huguenau. Um exemplo: semanas depois de surrupiar o jornal local (tomá-lo das mãos de Esch), o entusiasmo da aquisição desonesta e rentável desaparece porque Huguenau cansa da recreação e recusa os novos encargos "como quem houvesse posto um brinquedo de lado" (KW1 490). Agora, apenas a máquina de impressão permanece motivo de contentamento, a máquina especialmente admirada por aquele que toda a vida negociou mercadorias produzidas por máquinas, que sempre considerou superiores os proprietários de máquinas, uma relação que "projeta sobre a máquina o heroísmo dos próprios desejos":

> Uma criança é capaz de ficar horas numa estação a olhar para uma locomotiva, profundamente satisfeita ao vê-la arrastar vagões de uma via para outra; Wilhelm Huguenau ficava horas sentado diante da máquina de impressão, olhando-a afetuosamente por detrás das lentes dos seus óculos, com um olhar grave e vazio de rapazinho – cheio de uma satisfação sem reservas enquanto ela remexia, engolia e restituía papel. E o amor desmedido por aquele ser vivo o satisfazia tanto que abafava todo o germe de ambição e o impedia de toda a tentativa de compreensão da inconcebível e maravilhosa operação daquela máquina; com uma ternura admirativa e quase receosa, aceitava-a tal como era.[287] (1989b: 106-7)

O vínculo com a máquina delimita muito contorno do personagem.[288] Há qualquer coisa mecânica na fala de Huguenau, e ações as mais corriqueiras, como quando

286. "Bloß Huguenau ist der wahrhaft 'wertfreie' Mensch und damit das adäquate Kind seiner Zeit." (KW1 726)

287. "Die Druckmaschine liebte er noch immer. Denn ein Mann, der zeitlebens von Maschinen erzeugte Waren verkauft hat, dem aber die Fabriken und die Maschinenbesitzer etwas im Range Übergeordnetes und eigentlich Unerrreichbares sind, ein solcher Mann wird es sicherlich als besonderes Erlebnis empfinden, wenn er selber plötzlich Maschinenbesitzer geworden ist, und es mag wohl sein, daß sich dann in ihm jenes liebevolle Verhältnis zur Maschine herausbildet, wie man es bei Knaben und jungen Völkern fast immer findet, ein Verhältnis, das die Maschine heroisiert und sie in die gehobene und freiere Ebene eigener Wunsche und mächtiger Heldentaten projiziert. Stundenlang kann der Knabe die Lokomotive am Bahnhof betrachten, tief erfreut, daß sie die Waggons von einem Gleis auf das andere überstellte, und stundenlang konnte Wilhelm Huguenau vor seiner Druckmaschine sitzen und mit ernsthaften leerem Knabenblick hinter den Brillengläsern ihr liebevoll zusehen, restlos befriedigt, daß sie sich bewegte, Papier schluckte und wieder herausgab. Und das Übermaβ seiner Liebe zu diesem lebendigen Wesen erfüllte ihn so sehr, daβ kein Ehrgeiz in ihm aufkeimen oder gar der Versuch entstehen konnte, diese unverständliche und wunderbare Maschinenfunktion je zu begreifen; bewundernd und zärtlich und fast ängstlich nahm er sie hin, wie sie war." (KW1 490-91)

288. Em sua análise da trilogia, Karl R. Mandelkow aponta para as diferentes funções da máquina ao longo dos *Sonâmbulos*. "Im 'Pasenow' vertritt die Maschine unter dem Bilde von Borsigs Maschinenfabrik für Joachim

ingere sopa (KW1 407-8), são igualmente mecânicas. O personagem é exemplo do automatismo e do irracionalismo do sujeito dominado por finalidades (a vantagem financeira a principal), exemplo do ensimesmamento e do oco, ignora os sentimentos alheios e a própria compreensão da máquina. Daí a dificuldade do problema sentimental, do personagem sem amante e sem amigo, a dificuldade do pensamento e a relação com a infância transformada em infantilismo. Outro exemplo: o momento anterior à deserção, isto é, o recrutamento e o breve engajamento de Huguenau nas forças armadas, associa-se à época escolar como se o personagem retornasse às fileiras do ensino e experimentasse uma vez mais as obrigações pueris, a disciplina, o tratamento especial, a vida coletiva, "a refeição no centro dos interesses" e "o sistema de provas de respeito e zelo ambicioso" (1989b: 12), que conferem ao período militar "cunho inteiramente infantil" (KW1 385). A partida do batalhão, acompanhada de canções infantis e bandeirinhas, assemelha-se a uma "excursão escolar" (KW1 386), e assim "os anos de guerra e de juventude entrelaçavam-se num todo indissolúvel" (1989b: 12).[289] Da mesma forma, após a publicação às escondidas da notícia da rebelião no presídio, Huguenau, receoso da repercussão (da reação de Esch), finge-se de doente, ou seja, age como um escolar (KW1 609-10). Assim, a trajetória de Huguenau, desde a deserção até o retorno à casa dos negócios paternos, é uma espécie de "férias", e o estado de exceção condiz com a desenvoltura de Huguenau.

Completa, portanto, a economia das relações do romance o verdadeiro personagem infantil da trilogia: Marguerite, a menina arredia, avulsa, dependente da casa dos Esch e vítima declarada da miséria dos tempos. Marguerite, como Huguenau (e Bertrand), tem o nome francês; como Esch, é órfã; e desencadeia associações importantes para a compreensão dos protagonistas da trilogia. Pasenow, sempre vinculado ao passado, atribui à criança as sombras das confusões do amor de Ruzena – morena, estrangeira, exótica, tártara, eslava, escrava (KW1 546) – e recorda o próprio dilema quando pensa na menina "privada da casa paterna". Esch, por sua vez, planeja adotar Marguerite (já adotada na prática), gosta dela (não faz caso da resistência da criança), pois representa algum sentimento de renovação do mundo, a "vida nova" (KW1 628), um "flagelo" e uma "bênção" (KW1 478), que, em última análise, são variantes do "sacrifício" e da "redenção".

Contudo, a relação mais notável é de Huguenau com Marguerite, graças à semelhança de "espírito" e "gênio" dos personagens. Os dois negociam trocados e afetos em pé de igualdade e têm o mesmo descompromisso com a realidade dos outros, o mesmo desapego à vida alheia, a mesma facilidade em presenciar a violência e a morte – a

---

die dunkle und anarchistische Welt der Großstadt [...]. Gegen die [...] von Bertrand wie selbstverständlich postulierte 'Welt von Maschinen und Eisenbahnen' erhebt der Schlafwandler Esch Protest. In dem Schlafwandlerabschnitt entzündet sich der Haß Eschs auf eine Ordnung, deren Gesetz die Maschine ist, an der Eisenbahn (!) als der Verkörperung einer technisierten Welt." (1975: 137-38)

289. "Durch all dies wurden Kriegs- und Jugendzeit zu unauflöslicher Einheit verwirrt, und auch als das Bataillon endlich zur Front abging, kindische Lieder singend und mit Fähnchen geschmückt, primitive Unterkünfte in Köln und Lüttich beziehend, vermochte sich der Füsilier Huguenau von der Vorstellung eines Schulausflugs nicht freizumachen." (KW1 386)

imagem final de Marguerite durante a revolta é exemplar –, a mesma pouca memória e semelhante disposição para o aproveitamento do instante – como quando persegue o voo imprevisto da borboleta (KW1 654-56) –, e a mesma rejeição da figura paterna postiça, Esch, visto que Huguenau, o "homem novo" que não corresponde à vontade redentora de Esch, se intromete na casa dos Esch como filho do casal e transforma a *Mutter* Hentjen em *Mutter* Esch (KW1 610-11),[290] compete com a pequena como quem pleiteia a vaga filial[291] e repete, aliás, mediante a cópula com a Sra. Esch e o assassinato de Esch, o destino de Édipo, embora esteja desobrigado das piores consequências, já que a cegueira regular do personagem o poupa da ofensa aos próprios olhos. De resto, a relação de Huguenau com Marguerite possui mais ambiguidades e às vezes beira o abuso, como quando confunde a menina com a máquina de impressão e entrega duas moedas à criança a fim de agradar ao prelo.[292]

Ao observar Marguerite, Esch pressente o assassino em Huguenau. Quando observa que a menina "marota" poderia matar alguém sem mais nem menos,[293] adivinha, em verdade, a própria morte, resultado da gratuidade e do descompromisso moral de Huguenau. Aqui, não pensamos na "natureza" do homem ou da criança, mas na organização dos significados dos *Sonâmbulos*. A criança – Marguerite e Huguenau –, na trilogia, "familiariza-se imediatamente com todas as coisas", não distingue a coisa do símile, não considera símbolos, e por isso a "radicalidade" da atitude.[294] A descomplicação, o imediatismo diz respeito a ambos os personagens infantis. Os dois estão juntos. Logo, ao dizer que Marguerite não tem "compaixão", o juízo do narrador é duplo, pois fala também de Huguenau.[295] Huguenau é a presença negativa da criança no homem (nada que ver com a nostalgia do paraíso perdido da infância de Pasenow).

Mas há que diferenciar a infância de Marguerite e o infantilismo de Huguenau: se ambos vivem do presente, é possível que a criança possua experiência menos limitada, e o momento de sua fuga, que anuncia, ademais, o final da infância, mostra um aprofundamento na realidade que comumente não se nota em Huguenau (KW1 653-57). Podemos, assim, perguntar afinal qual é o presente de Huguenau. Na estação final dos *Sonâmbulos*, o personagem do infantilismo e da máquina apresenta a passagem da cronologia desorientada das confusões entre passado e futuro dos protagonistas anteriores para a kairologia do aproveitador desbocado. *Kairos*, no livro de Huguenau, distingue as circunstâncias convenientes e o minuto preciso da investida. A apropriação do jornal e o

290. "Eigentlich saß er auf dem Platz, auf den ein Sohn hingehörte." (KW1 499)

291. "Mir schmeckt es ebenfalls bei Ihnen, Mutter Esch... möchten Sie mich vielleicht auch adoptieren?" (KW1 628)

292. "[...] und da ergab sich für Huguenau mit einem Male eine unerklärliche Verwandtschaft zwischen dem Kind und der Maschine, gewissermaßen eine geschwisterlich Beziehung. Und als könnte er die Maschine damit trösten, sagte er noch rasch, ehe er bei der Tür war, zu dem Kinde: 'Ich gebe dir zwanzig Pfennig.'" (KW1 426)

293. "Ein Racker ist das,... die wäre imstande, einen umzubringen." (KW1 448)

294. "Das Kind ist mit jedem Ding sofort vertraut: es ist ihm unmittelbar und in einem Atem doch Gleichnis. Daher die Radikalität des Kindes." (KW1 597)

295. "Wenn Marguerite weinte, so geschah dies bloß aus Wut. Nicht einmal mit sich selber hatte sie Mitleid." (KW1 597)

assassinato de Esch são exemplares da inteligência oportunista de Huguenau. O vínculo com o presente é o faro da oportunidade, e não qualquer experiência intensa do tempo atual. Ao se transformar em passado, o presente de Huguenau já não vale nada:

> [...] e esse passado tornou-se para ele cada vez mais indistinto, cada vez mais sombrio, como se um vidro fumado tivesse passado diante dele e chegou finalmente a perguntar a si próprio se teria realmente vivido essa vida ou se lhe não teria sido contada.[296] (1989b: 295)

O homem sem ornamentos.

Ich, Thomas P., verpflichte mich
Aus freien Stücken heute, angesichts
Des Zustands dieser Welt und freilich
Zu nichts.[297]
(Brecht 1993: 276)

O parentesco com a máquina associa o personagem "adequado à época" à própria literatura da época dos *Sonâmbulos*, associa o livro de Huguenau a determinada parcela da literatura da época dos *Sonâmbulos* como a da Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*). Pois, no domínio estético, a relação da máquina com o texto literário, entre outras coisas, permite verificar qualquer delimitação epocal. No contexto alemão, segundo Mandelkow, enquanto vigoraram as ideias expressionistas a máquina foi transferida da periferia para o centro da representação poética. Aí, contudo, privilegiou-se a máquina como "símbolo passional", próprio de um "destino escravizante" e de "mecanismos absurdos".[298] A década de 1920, por sua vez, teria conquistado o monstro da fase antecedente. As palavras de Iwan Goll que assinalam, em 1921, a despedida dos expressionistas, falam também da índole maquinal do período recém-nascido:

> O bom "homem" recolhe-se aos bastidores com uma reverência desesperada. A vida, a máquina, a natureza estavam com a razão, para além do bem e do mal. [...] Uma força nova parece nos assolar: a cérebro-maquinal. O guindaste do tempo nos agarra pelo colarinho e despacha adiante. Puxam-se os cabelos: meu Deus! Que ritmo repercute da terra? [...] Jovens nações. Jovens homens. A primeira palavra que nos dedicam é elétrica.[299]

---

296. "[...] immer undeutlicher wurde es ihm, immer dunkler, als schöbe ein rußgeschwärztes Glas sich davor, und schließlich wußte er nicht mehr, ob er jenes Leben gelebt hatte oder ob es ihm erzählt worden war." (KW1 698)

297. Trata-se da primeira estrofe do poema "Esboço de um contrato social", de Bertolt Brecht (em torno de 1923). Thomas P. é Thomas Payne, e aponta para a leitura de Brecht da *Morte de Danton*, de Georg Büchner (1835). Agradecemos a Carl Wege por sugerir a relação desse poema com Huguenau.

298. Cf. Karl R. Mandelkow, "Orpheus und Maschine" (1987: 394).

299. "Der 'gute Mensch' mit einer verzweifelten Verbeugung begibt sich in die Kulisse. Das Leben, die Maschine, die Natur behalten recht: jenseits von Gut und Böse. [...] Eine neue Kraft scheint über uns zu kommen: die gehirn-maschinelle. Der Kran der Zeit packt uns am Kragen und schifft uns über. Man faßt sich ins Haar:

O narrador dos *Sonâmbulos*, mais ou menos destacado de sua época como Goll, endossa a correspondência do "homem novo" com o entusiasmo técnico quando supõe uma "relação afetuosa com a máquina dos meninos e sociedades jovens" (KW1 490). Aqui, distingue-se o lugar da literatura brochiana e sua reserva acerca da euforia tecnicizante admitida por certo ramo das vanguardas históricas: autores como Broch, em geral, resguardam-se da postura vanguardista no que concerne à adoção precipitada do paradigma cultural mais recente e promovem, preferencialmente, estudos mais demorados da conjuntura histórica. Assim, a trilogia, que não consideramos apenas um estudo da crise de sua época, mas igualmente um comentário à crise do romance de seu tempo, de certa maneira também comenta, sob o signo da *Sachlichkeit* do livro de Huguenau, a literatura da Nova Objetividade. O livro de Huguenau, ao figurar personagem maquinal e objetivo, acrescenta aos comentários à narrativa romanesca oitocentista um comentário à literatura contemporânea da *Neue Sachlichkeit*. Em Huguenau, em vez das confusões de Pasenow e Esch, em vez da subjetividade e das nuances psicológicas herdadas do século XIX, vemos a conduta regulada por batimento mecânico e uma espécie de aplainamento da consciência. Huguenau, embora designado *bürgerlicher Faiseur* (KW1 496), pertence a uma categoria de personagens que contradiz a composição burguesa da subjetividade, uma categoria composta por personagens diversificados, mas similares no que respeita à atitude descomplicada, personagens nos quais, diria Ernst Jünger, "toca ininterruptamente uma campainha elétrica" (*apud* Lethen 1994: 22).

A partir da pesquisa de Helmut Lethen, torna-se mais evidente o lugar histórico de Huguenau.[300] A configuração singular e espantosa do personagem não significa capricho do gênio artístico e filosófico de Broch, mas corresponde a tendências da literatura e vida posteriores à experiência da Grande Guerra e constitutivas do quadro social em busca de orientação da República de Weimar (1918-1933). O estudo de Lethen aproxima textos diversos, da poesia à filosofia do comportamento, cujo denominador comum reside na configuração de personalidades dominadas por qualidades exteriores. Trata de uma espécie de reorganização da experiência em que, no geral, se descarta a dimensão algo prolífica e expressiva do sujeito expressionista em proveito de contornos mais claros, onde elementos como a atividade profissional, a classe e o corpo delimitam o ser do homem. A introspecção e o questionamento são recusados em benefício da decisão e da faculdade motora. Segundo Lethen, épocas de desorganização social promovem "esquematismos" (1994: 40). Ou seja, em tantos aspectos crítica, a década de 1920 também reage à insegurança generalizada mediante a instituição de inúmeras classificações, segmentações, polarizações e declarações de inimizade.[301] A literatura da Nova Objetividade, em deter-

---

Herrgott, was für ein Rhythmus tönt aus der Erde. [...] Junge Länder. Junge Menschen. Ihr erstes Wort an uns ist elektrisch." (Goll 1982: 227-28) Tradução nossa.

300. Cf. Helmut Lethen, *Verhaltenslehre der Kälte* (1994).

301. Cf. Detlev Peukert, *Die Weimarer Republik*. "Wo es nicht nur keine Zuwächse zu verteilen gab, sondern sogar Abstriche an der Substanz vorgenommen werden mußten, radikalisierten sich alle Verteilungskämpfe und vertieften sich die Segmentierungen und Polarisierungen der Gesellschaft, in der sich zum Schluß nur noch ebenso

minados momentos, leva às últimas consequências tal esquematismo e aposta nos contrastes de força e fraqueza, nos personagens extremos e unidimensionais que, de certo modo, representam a remoção das contradições da vida. A variedade dos temperamentos humanos dá lugar a uma estética da "purificação", às linhas nítidas e à "polarização de todas as esferas da vida" (1994: 133), atitude que, possivelmente, permite um acesso destemido ao processo de modernização.

A "*persona* fria", como chama Lethen a tais personalidades e personagens da Nova Objetividade, está relacionada com a experiência da Grande Guerra. Lethen menciona, por exemplo, a soldadesca que, em chave romântica, produziu à farta relatos do confronto com o horror como origem de uma "dissonância comportamental" (1994: 21). O livro de Huguenau recorre à mesma base, ainda que abra mão da visão romântica. A dificuldade da guerra, o medo e o terror, a solidão, a indiferença e as diversões esquisitas da artilharia colaboram para o aniquilamento dos compromissos do personagem. Por isso a deserção é já esperada e inaugura, nesse livro, um período novo e desligado dos valores conhecidos dos homens. Além disso, a deserção inaugura uma estabilidade comportamental jamais conhecida dos outros protagonistas da trilogia: Huguenau abandona o campo de batalhas como quem deixa para trás quaisquer problemas e inquietações: daí a "liberdade" de Huguenau, a conversão do tempo em férias e domingo (KW1 392), autorizando o desconhecimento de códigos morais; daí a flexibilidade das opiniões, a diligência com que forra os próprios bolsos e a atitude egoísta, pois a deserção não descarta somente a vestimenta militar, mas desnuda completamente Huguenau, que recomeça a vida – escapar, atingir uma cidade, acertar os cabelos e barba, apresentar-se respeitosamente, vigiar as oportunidades, concluir os negócios e satisfazer as finalidades segundo a lógica da secura, do homem sem ornamentos.

Huguenau, à diferença dos outros protagonistas, não procura salvação nos braços de uma mulher, ainda que, ocasionalmente, frequente o bordel; diferente de Esch, não se comove diante da crucificação representada (Altar de Isenheim), mas gosta da representação da tortura que vê no museu de Nürnberg;[302] não procura completude nem aquém nem além, mas representa a "nova tendência", diz Esch (KW1 660). O sonambulismo típico de Huguenau é outro: não é resistente nem combativo, mas dança conforme a música. Como o viajante, o dançarino transforma a experiência dos pés no chão em flutuação. No livro de Huguenau, o baile é outro daqueles momentos de retórica realista (de ação detalhada) e metafísica (de abolição do tempo e da morte) já comentados, e o narrador assinala a especificidade da suspensão temporal de Huguenau: mesmo em meio à descontração dos passos do *pot-pourri* integrador de ritmos "inimigos" – das canções patrióticas ao *cake-walk*, do maxixe ao tango (KW1 568) –, não há ornamen-

unversöhnliche wie für sich genommen handlungsunfähige gegnerische Lager gegenüberstanden." (1987: 267)

302. "[...] aber vor dem Bild, das wie ein Altar in der Mitte stand, hatte er sich gefürchtet: eine Kreuzigung, und Kreuzigungen liebte er nicht. Vor ein paar Jahren, da mußte er einmal zwischen zwei Kundenbesuchen einen Sonntag in Nürnberg vertrödeln, und da hatte er die Folterkammer besichtigt. Das war interessant gewesen!" (KW1 387)

tos, mas predominam as finalidades de um personagem que despreza a sensualidade e dança como quem guerreasse e necessitasse superar os pares restantes, demonstrando pertencer à classe dos notáveis quando bebe à saúde das personalidades sentadas "como o funâmbulo que do alto de um trapézio, desenvolto e sorridente, ingere uma refeição suculenta" (1989b: 178). Huguenau é outro sonâmbulo. É dançarino e caçador, e arranja os próprios movimentos segundo o som e a fúria da época, em consonância com a disparidade generalizada do momento histórico, que lhe é no mais das vezes proveitosa e às vezes prazerosa: à vontade com a instalação do caos na revolta das últimas páginas, onde assassina Esch, coloca uma criança desconhecida no colo e admira o espetáculo das luzes do quartel em chamas.

A linguagem da coisa. Nos livros de Pasenow e Esch, por meio do embrulhamento dos tantos substitutos e símbolos, conturbou-se a cognição dos protagonistas. No livro de Huguenau, como que a vingar tanta fantasia, o personagem superficial e imediatista põe de parte o tumulto dos sentidos velados. Em vez da obscuridade e da ambivalência das confusões típicas de Pasenow e Esch, privilegia-se agora a clareza do entendimento, da fala e das ações de Huguenau, o procedimento enxuto da linguagem,[303] adequado à simplicidade da relação do personagem com a realidade. A simplicidade, entretanto, não diminui a fala nem evita o palavrório. Ao contrário, mesmo quando o interlocutor não fale palavra, como na cena do barbeiro, Huguenau insiste na conversa (KW1 396-97); mesmo quando a pessoa com quem se fala esteja à beira da morte, como diante do corpo ferido de Pasenow, Huguenau não freia o discurso (KW1 680-83). O aparelho fonador sobrepõe-se à inteligência de Huguenau, "como se as palavras ganhassem forma na boca".[304]

Em *Huguenau ou a objetividade*, outra vez deslocados, os tremores das consciências turvas de Pasenow e Esch dão com a fala desinibida do personagem-título. Huguenau contribui "da boca para fora". Daí a interação deficitária observada no confronto dos personagens. Apesar do bilinguismo (domina tanto a língua francesa quanto a alemã), apesar da prontidão e fluência discursivas, da competência adaptável às mais distintas circunstâncias, o personagem tropeça quando jogam sentidos menos diretos: passa ao largo do símbolo, por exemplo, e assim reduz as possibilidades interpretativas. Em resumo, o pensamento de Huguenau, objetivo, compreende a coisa. "Irracionalmente curto-circuitado", é uma "suspensão das distâncias", dos substitutos, da reflexão (KW1 408). Por isso desentende Esch, personagem dado às distâncias: quando Esch fala do "filho", diz, em verdade, o "redentor", mas Huguenau pergunta pelo filho biológico do casal Esch (KW1 501-02); quando um diz que "o mundo caminha sobre muletas", outro pergunta por feridos (*Invalide*) (KW1 552); quando um fala do mundo desaparecido como que por

303. A objetividade, no livro de Huguenau, é também estilística. "Huguenau erwachte zeitig. Er ist ein fleißiger Mensch. Anständiges Zimmer; keine Knechtkammer wie bei dem Pfaffen; gutes Bett. Huguenau kratzte seine Schenkel. Dann versuchte er, sich zu orientieren." (KW1 395)

304. "[...] der Strom der Rede floß weiter; es war als formte sie sich erst im Munde [...]." (KW1 409)

"magia diabólica", outro diz "abracadabra!" (*Hokuspokus*) (KW1 553); e se o narrador compara a época com a vacuidade verificada no interior da "redoma do mundo", produz, no pensamento de Huguenau, uma "campânula para queijos" (*Käseglocke*) (KW1 388), pois, em Huguenau, importa a utilidade, como quando converte a miniatura da Estátua da Liberdade de Esch em peso na mesa do escritório (*Briefbeschwerer*) (KW 401).

Mas que coisa ou de que coisa fala Huguenau? Sua "logicidade", diz o narrador, "dirige-se à coisa e somente à coisa, não olha para a direita nem para a esquerda" (KW1 496).[305] Porém, de certo modo, todo sonâmbulo é autista, e apenas Huguenau "dirige-se somente à coisa". Quando mais personagens dialogam, a participação de Huguenau é curiosa. Quando Pasenow e Esch falam, Huguenau desentende. Os termos de Pasenow podem apontar para conflitos morais (honra, pecado, mentira); os termos de Esch, para conflitos metafísicos (o invisível e a escuridão); e ambos podem pensar em conflitos existenciais (abandono, solidão, anseio) e requisitar significados não apenas evocativos, mas devedores da experiência anterior e dos ecos de Bertrand (KW1 547-48). Em casos assim, a discrepância entre personagens resulta cômica, dado que cada um protesta conforme suas próprias referências e não percebe mais que significados de suas realidades particulares. No entanto, apesar do isolamento comum, a dissidência de Huguenau quase sempre sobressai, porque as ideias transcendentes preferidas de Pasenow e Esch permanecem inacessíveis à sua objetividade.

Seria razoável vincular a experiência das trincheiras a semelhante inépcia do entendimento. O infantilismo, a personalidade fria e a linguagem da coisa de Huguenau pertencem a um mesmo complexo, e podemos compreendê-lo como decorrência do absurdo e da ausência de sentido de uma vida submetida à violência da aniquilação das regras do convívio e do rompimento com o contrato social. Mas aí a pergunta é comum: tamanha desumanidade não deveria calar o homem? Por quê, no livro de Huguenau, a "pobreza da experiência" é convertida em "experiência da pobreza"? Pois, quando não tagarela, a língua solta de Huguenau discursa e demonstra bom conhecimento dos métodos para a conquista dos fins que determinam sua conduta; habilidades diplomadas e conjugadas com a experiência anterior à experiência da guerra, ou seja, aproveitam da formação do negociante para cumprir com a "lógica do enriquecimento".[306]

Nesse sentido, a coisa de Huguenau está mais circunscrita: trata-se da linguagem interessada (principalmente na vantagem financeira). Sob muito aspecto, a língua pobre corresponde à compreensão limitada do personagem reduzido à finalidade do enriquecimento, que regula sua conduta segundo dinâmica apropriadora e desenfreada, desde a fome de capital até a administração dos bens conquistados. O sonambulismo da coisa permite falar em objetividade. Mas, na boca de Huguenau, objetividade não significa,

305. "[...] jener auf die Sache und nur auf die Sache gerichteten grausamen Logizität, die nicht nach rechts, nicht nach links schaut [...]." (KW1 496).

306. "[...] zur Logik des bürgerlichen Faiseurs gehört es, mit absoluter Konsequenz und Radikalität den Leitspruch des Enrichissez-vous in Geltung zu setzen [...]." (KW1 496)

necessariamente, nem rigor nem concisão vocabular. Ao contrário, a fala (e o texto) é bastante desdobrada quando a serviço das manobras com que conquista posição, desfruta privilégios e assegura cadeira na mesa dos cidadãos ilustres. Pois não constitui contradição a simultaneidade da fala com a escassez imaginativa do personagem: a loquacidade concorda com o vazio do personagem familiarizado com a exclusividade do critério usurário. Em suma, a fala de Huguenau responde à conciliação de duas premissas: o cultivo radical do lucro e a elasticidade da língua a serviço da vantagem; um fundamento e uma flexibilidade coincidentes, uma flexibilidade superficial, em detrimento das dimensões mais ou menos profundas do enunciado; nenhum desacordo, senão continuidade – o narrador refere-se à "simultaneidade da causa e do efeito" (KW1 408).

A fala de Huguenau é instrumental e fluida, repleta de expressões solícitas e atenta à oportunidade. O personagem tem o traquejo social que abre caminhos, viabiliza muita investida rentável. Daí a dificuldade da convivência com o padre silencioso durante a escapada do desertor (KW1 389), a inconveniência da personalidade teimosa de Esch, vencida, no entanto, já durante a redação do contrato de venda do jornal, quando se tornam patentes as possibilidades do idioma de Huguenau (KW1 457-61): por meio da depreciação do valor da propriedade alheia, da insinuação de um suposto benefício, da manifestação do sentimento em conformidade com a aparência honesta do negócio, por meio da autoridade da fala objetiva (KW1 459), Huguenau barateia e mete as mãos no patrimônio do outro.

A maleabilidade da atitude e discurso e a constante preocupação com o ganho de Huguenau permitem, além disso, juízos sempre oscilantes. O personagem possui tanto o costume da aprovação quanto o hábito da reprovação. Pois opiniões não são convicções. Assim, concebe "negócios leais" (KW1 402), acredita na razão da indústria bélica (KW1 390), defende a legalidade das transações que justificam as ações vis e diárias, acredita nas próprias mentiras, pois não problematiza conteúdos, mas desembesta frases que, sem demora, atualizam a realidade, como quando advoga o passado desertor: perante a revelação do segredo e a acusação de Pasenow, a "inflexão leve" e a "segurança lúcida" (KW1 643) desenrolam súbito uma resposta, e é como se houvesse preparado argumentos com antecedência, pois fala da certeza de um mal-entendido, de como foi equivocadamente tomado por traidor devido à "desordem do serviço militar" (KW1 644).

O narrador menciona a "sobriedade" de Huguenau (KW1 674). Às vezes, a coisa da linguagem de Huguenau aparece descuidada, porque diz "as coisas tal e qual como as *pensa*" (1989b: 163); outras vezes, significa cuidado, "ocupa-se consigo e com os próprios bolsos", falando, assim, "a língua que todos entendem" (KW1 438). O livro mostra o talento do personagem em deslocar partidos – critica a hipocrisia burguesa e admira os russos quando convém (KW1 652) –, desembestar a fala, preservar inimigos e a própria escalada financeira.

Teologias privadas. *Os sonâmbulos*, apesar dos protagonistas e recortes epocais consecutivos, integra realidades individuais e históricas diversas. No livro de Huguenau, a integração é mais evidente e sugere determinado efeito de simultaneidade ao combinar planos paralelos compostos de eventos e personagens mais ou menos distantes uns dos

outros. Isto é, aquém da simultaneidade de gêneros e estilística, de estilos e conteúdos, dos símbolos, metáforas e formas irônicas, há, no livro de Huguenau, uma simultaneidade da ação romanesca. Nele, ao lado da justaposição de conteúdos múltiplos e já conhecidos dos livros de Pasenow e Esch, ao lado do retorno dos protagonistas conhecidos das primeiras partes e da aparição de Huguenau, trata-se da configuração em separado de trajetórias particulares (grupos particulares de personagens) e do surgimento de mais conteúdos: o cotidiano do hospital destinado a feridos de guerra em que há pacientes, enfermeiras e médicos como os Drs. Kuhlenbeck (materialista e fatalista), Kessel (idealista e cansado) e Flurschütz (leitor de Scheler e Gogol), que, divergentes entre si, discutem o avanço das especializações, o crescimento da demanda cirúrgica, das amputações e das próteses; a história de Hanna Wendling (já comentada no segundo excurso); a história de Marie (em parte versificada), militante do Exército da Salvação; e os estudos reunidos sob o título "Desmoronamento dos valores" e assinados por Bertrand Müller.

A independência desses segmentos é parcial. Inicialmente, apresentam-se isolados, mas, pouco a pouco, aproximam-se (excetuada a história de Marie), evidenciando, dialogicamente, que tipos de conflitos se promovem por intermédio da convivência forçosa e transtornante de consciências desiguais com a comunidade rebentada do caos da época. No conjunto, semelhantes "polifonia" e "arquitetura" dos *Sonâmbulos* respondem por muita correspondência e significado: de um lado, adicionar mais personagens e ações paralelas, além de colaborar para a filosofia de Bertrand Müller, acrescenta visões de mundo desconhecidas dos três personagens-título; de outro, desenvolve mais aspectos das realidades desses mesmos personagens, problemas que pareceriam somente arbitrários, não mais que teologias privadas, não fossem fantasmagoria coletiva.

Nesse contexto, personagens mutilados, renascidos e convalescentes, como Jaretzki e Ludwig Gödicke, desempenham mais que significados laterais. Jaretzki, que tem um braço amputado depois da participação na guerra, desenvolve uma espécie de desencantamento que supera todas as formas de resignação verificadas na trilogia. O pessimismo do personagem é inteligente. *Enfant terrible* (KW1 626), reserva à realidade comum, mas tão diversamente compartilhada, comentários difíceis: sabe que o estado de guerra, visto como exceção, é permanente (KW1 443); sabe que a solidão perturba todos e que a solidão permite a morte do outro (KW1 563); questiona, consciente do absurdo, a continuidade da rotina da vida burguesa, da profissão, do casamento, do amor (KW1 626). Além disso, alcoólatra, constantemente anestesiado, defende a embriaguez como única forma possível de comunicação (KW1 625) e assim declara a falência da lucidez no interior do livro do protagonista mais "lúcido" da trilogia. Jaretzki toca em problemas centrais dos *Sonâmbulos*: quando fala sobre a impossibilidade do retorno ao lar após a guerra (KW1 602), faz referência à condição de Pasenow; depois, comparado a "animal enjaulado" (KW1 648), espelha a situação de Esch; e quando diz que deseja qualquer nova embriaguez, "morfina", "patriotismo" ou "comunismo" (KW1 625), a vontade de pertencer a qualquer coisa desvenda o abandono geral dos homens, a gratuidade e a irracionalidade que favorecem a admissão de pensamentos dogmáticos.

Da mesma forma, a história de Ludwig Gödicke, encontrado soterrado, aparentemente morto e "ressuscitado" graças à aposta dos dez cigarros com que seus "descobridores" justificam a apuração da presença da vida no corpo, sugere mais elementos centrais dos *Sonâmbulos*, como o problema da identidade: em nenhum outro momento da trilogia apresenta-se tão dilacerada a constituição do sujeito como no decurso da recuperação dos pedaços perdidos do pedreiro Gödicke. Neste, a ruptura bruta com o seguimento da existência e a completa anulação da consciência durante o período morto congestionam a ideia de indivíduo, apresentam os tantos retalhos dos homens e sua combinação complicada, e evidenciam a arbitrariedade daquele que, descuidado, diz "eu".

Em Gödicke, a experiência da coisa nenhuma requer de início a reposição das funções biológicas, o grau zero da vida exige a reposição da respiração e da nutrição, do pensamento e da fala que resiste ao ressurgimento, pois à destruição do corpo correspondem o abalo da alma, a dificuldade psicológica e o estranhamento do próprio passado, a recusa do dado biográfico, insuficiente para a identidade (KW1 454). O personagem, no que respeita ao raciocínio, é simples, uma vez que o detalhamento e a riqueza do conflito do renascimento devem sua complexidade ao narrador. À diferença das conturbações mentais um tanto prolíficas de Pasenow e Esch, à diferença da descrença amarga de Jaretzki e do raciocínio lógico-filosófico de Bertrand, a consciência de Gödicke tem algo do vazio de Huguenau. Assim, suas poucas palavras, reconquistada a fala, e suas poucas ações, recobrados os movimentos, são objetivas, como quando quer adentrar a cova aberta do irmão do relojoeiro (KW1 525), como quando, sem rodeios, pede uma cerveja ao relojoeiro (KW1 541). Contudo, já se opõe à loquacidade do personagem-título quando encontrado com a boca cheia de terra (KW1 393); depois, em vez da completa irreligiosidade de Huguenau, atribui, a seu modo, sentido religioso ao próprio ressurgimento a partir das primeiras palavras pronunciadas, quando constata que, como Cristo, "ressuscitou de entre os mortos" (1989b: 138). Aqui, desfigura a fixação messiânica de Esch, que, por conseguinte, recusa reconhecer o salvador em Gödicke ou o "construtor da casa" (termos de Esch) no pedreiro. Ao contrário, Esch, próximo de Gödicke, nota apenas as muletas e o "aborto" (KW1 589). De resto, o papel de irmão substituto do relojoeiro representado por Gödicke equivale, de certa maneira, à relação de Pasenow com Esch, que contraria Huguenau.

No livro de Huguenau, a recuperação dos protagonistas das duas primeiras partes emparelha as três fases designadoras das diferenças epocais e confere maior dinâmica ao processo histórico crítico observado na trilogia. A simultaneidade é quase sempre conflituosa. No entanto, há casos de encontros bem-sucedidos: não somente Huguenau com a criança e Gödicke com o relojoeiro, mas o encontro de Pasenow com Esch, que, apesar das diferenças de origem e personalidade, contribui para a observação de deslocamentos problemáticos para o livro de Huguenau e para a problematização do desentendimento comum e verificado, acima de tudo, nas cenas coletivas dos *Sonâmbulos* (como na interação ruidosa que anima a festa da associação beneficente de Huguenau). O encontro, nos *Sonâmbulos*, é no mais das vezes parcial, visto que preserva a solidão de ideários e

vocabulários circunscritos. Mas é também qualquer forma de convergência e amizade: mesmo que alienadas e oníricas, as consciências inquietas de Pasenow e Esch identificam juntas Huguenau com o inimigo.

A permanência de Pasenow e Esch, além disso, acrescenta continuidades às rupturas do livro de Huguenau – a ruptura do próprio Huguenau (desertor), a de Jaretzki (inválido) e a de Gödicke (morto). Em *Huguenau ou a objetividade*, envelhecidos um trinta (Pasenow), outro quinze anos (Esch), os dois mantêm muito dos traços primeiros de 1888 e 1903. Surgem, outra vez, deslocados: Esch, à frente de um jornal herdado de parente desconhecido, conserva o temperamento rebelde e justiceiro, o raciocínio contabilista, as fantasias messiânicas e as vocações místicas, apesar da acomodação da vida matrimonial, que apazigua, ao menos, o conflito erótico; Pasenow, à frente da administração local enquanto militar veterano, conserva os valores religiosos e morais, sociais e familiares à trajetória nobre do passado; ademais, ambos conservam vestígios do contato com Bertrand (a careta, a mímica sarcástica, as ideias e os termos) e a inclinação para os "símiles" (*Gleichnisse*), agora recurso hermenêutico útil à leitura comum das Escrituras.

À diferença de Huguenau, os dois personagens cultivam a interpretação simbólica de suas realidades. Daí que a amizade decorra da publicação do artigo de Pasenow no jornal da cidade. O texto de Pasenow, crente e patriótico, discursa sobre a guerra e o "futuro alemão" (KW1 469), inclui citações bíblicas, Clausewitz e Lutero, defende a "liberdade" e a "verdade cristã" desconhecidas dos "povos inimigos" e das "tropas negras", lança mão de glossário místico conhecido do leitor (demônio, anjo, libertação, liberdade, pecado, punição, justiça, redenção, sacrifício, graça, veneno etc.) e de Esch, e de retórica sublime, expressão elevada e apocalíptica, ou seja, aparentada do texto sagrado. Ademais, as frases de Pasenow apresentam-se formalmente despedaçadas, como que a imitar as falhas da comunicação dos personagens:

> ……
> ……...……
> …….. libertar do cerco que lhe fazem os povos inimigos,
> mas também salvar a pátria, todo o mundo do espírito aviltante, que ……
> ……..……
> ……[307]

Acima, o narrador enxuga o texto de Pasenow como quem substituísse, sem maior prejuízo de significado, qualquer conjunto prolixo por trechos. E também imita uma leitura despreocupada de jornal, a passagem rápida e intermitente dos olhos sobre as linhas impressas. De qualquer forma, o que se lê é claro o bastante para as necessidades morais e transcendentes de Esch. Este, agora, respeita muito Pasenow. E decide, em seguida, organizar reuniões de estudo da Bíblia, convertendo-se, por fim, protestante como Pase-

307. "[...] ..... Umklammerung der Feindvölker zu befreien, sondern auch das Vaterland und mit ihm die ganze Welt von dem schändlichen Geiste zu erlösen, der die Erde ..... [...]." Tradução nossa. (KW1 467)

now. Este, por sua vez, sempre desconfiado, primeiro associa Esch a trabalhador polaco (KW1 529); depois, termina por reconhecer a honestidade das inquietações de Esch, e vislumbra um *substituto* para o irmão perdido (um pouco como o Sr. von Pasenow, que vislumbra um substituto para o filho perdido), endossando o pendor nostálgico do personagem. No entanto, no livro de Huguenau, as forças caóticas proliferam e os tumultos favorecem a atitude do personagem-título. Assim, apesar da vontade de reação e da consciência do desarranjo geral – como quando quer acabar com a imagem do inferno percebida na festa beneficente (KW1 570) –, Pasenow, de certo modo, repete o destino do pai, tornando-se, pouco a pouco, mais e mais alienado. Os tempos são de Huguenau. Aos olhos deste, a amizade entre Pasenow e Esch não significa mais que a associação de um "velho doido e inconstante" (KW1 660) com um "pastor comunista" (KW1 609).

No geral, "teologia privada" designa tais visões pessoais e parciais da realidade comum, significa restrições, ora crédulas (Pasenow, Esch, Gödicke), ora incrédulas (Huguenau, Jaretzki), mas sempre confrontadas com o momento adverso, doloroso e propício às manobras de Huguenau, mais bem-integrado ao caos da época.

Sétimo capítulo

Comentário a Bertrand

O caso Bertrand. O texto dos *Sonâmbulos* agrega muita perspectiva, distinguindo, a partir da forma tripartida e da titulação paralela dos romances ("fulano ou isso", "sicrano ou aquilo"), partidos concorrentes e narrativas complementares, poéticas e teóricas. Inclusiva, ao recorrer à diversidade das visões de mundo dos tantos personagens e a linguagens contrastantes, a trilogia endossa a disparidade do momento histórico e a variedade formal do gênero romanesco. Exclusiva, submete essa diversidade à constância das articulações literária e histórico-filosófica e do tratamento crítico em conformidade com os fundamentos poéticos e epistemológicos do autor. Assim, a configuração de base dos *Sonâmbulos* é mais ou menos a seguinte: a variedade dos personagens e ações, dos problemas e conteúdos, dos planos surgidos parcialmente independentes, das dimensões discursivas, essa variedade condizente com a estética pluriforme do "romance da crise" apresenta-se afinal reduzida a uma continuidade estilística e conceitual, verificada na insistência de determinadas construções (a fraseologia cumulativa dos períodos longos e da retórica realista e metafísica, por exemplo), em noções repetidas (os vocábulos teóricos e típicos, o conjunto dos motivos e símbolos), na perspectiva duradoura do narrador, que subjaz às demais perspectivas, ideias e falas dos tantos personagens. Estas, ora misturadas à voz do narrador mediante discurso indireto livre, ora mediadas (discurso indireto), ora (apenas aparentemente) dispensadas da mediação (discurso direto), asseguram o dinamismo de romances tão múltiplos quanto coesos.

Aqui, reduzir a diversidade a constâncias significa procurar vias de acesso ao texto dos *Sonâmbulos*, mas – quase escusado dizer – não significa menosprezar nem ignorar a dificuldade do pensamento de Broch. Ao contrário, importou-nos já nos capítulos anteriores ler nos *Sonâmbulos* elementos construtivos difíceis tanto no que respeita à retórica quanto à organização de conteúdos em torno dos personagens-título. Contudo, se procurarmos o principal elemento construtivo, a estrutura e a organização dos três volumes dos *Sonâmbulos*, deparamos, enfim, com Bertrand.

Nos capítulos anteriores, falou-se de Bertrand, mas adiamos sua consideração à parte e assim reproduzimos, de certa maneira, um procedimento emprestado da própria narrativa dos *Sonâmbulos*: a condição estrutural e organizadora de Bertrand, "aparentemente oculta", não é exatamente evidente desde o início da leitura do livro de Pasenow. Quer dizer, embora imanente, inscrita em cada frase, sua condição é revelada pouco a pouco e equivale assim à sutileza e variedade do artifício cujo desenvolvimento narrativo tornará patente a importância do nome Bertrand. Nele, a flutuação discursiva, as viravoltas dos ângulos e gêneros e a poética movediça coincidem com a subversão identitária do personagem. No entanto, Bertrand não é apenas personagem, senão sobrepõe instâncias-chave como personagem, narrador, teórico e autor; conjuga a construção poética (da prosa ao verso, do drama ao aforismo), a análise histórico-filosófica (incursões nos domí-

nios estético, religioso, lógico) com a autoanálise e "confissão" (os segmentos em primeira pessoa). Sua diversidade é a da ação dos *Sonâmbulos*, sua inteligência a da perspectiva narrativa, sua incongruência a da ilusão realista e do horizonte enredado da verossimilhança do enunciado fictício. Assim, não mobiliza apenas questões indispensáveis a todo estudo literário, mas indispensáveis à nossa pesquisa do estatuto crítico dos *Sonâmbulos*.

Broch referiu-se a Bertrand como "símbolo de toda a construção da trilogia" e seu "verdadeiro herói".[308] Com efeito, Bertrand não é igual a outros personagens. A metáfora familiar e noções recorrentes da trilogia diriam que Pasenow (em virtude da semelhança de geração, origem e ambiente dos personagens) *representa* um irmão de Bertrand; Esch, um filho (que, abandonado, ensaiaria o parricídio); e Huguenau, um aborto (*Mißgeburt*). Não são mais que parentescos imprecisos e de resto pouco relevantes para a compreensão de Bertrand, mas sugerem conflitos verdadeiros: personagens distantes e próximos uns dos outros, estranhos e familiares, distintos e semelhantes amarram *Os sonâmbulos* e são os sonâmbulos. Aqui, Bertrand não é típico. No entanto, a participação irrestrita na trilogia, antes de qualquer coisa, faz dele o "outro" mais intensamente aproximado das crises dos *Sonâmbulos* e do sonambulismo, sugerindo que a desorientação generalizada e o desentendimento disseminado resultam em pandemônio que de certa maneira não dispensa ninguém da açougada da história. Em Bertrand, como num poema de Yannis Ritsos, estão misturados "O sonâmbulo e o outro" (em tradução de Eugénio de Andrade):

> Durante a noite não pregou olho. Seguia
> os passos do sonâmbulo sobre o teto. Cada passo,
> pesado e oco, ressoava infindamente num canto
> vazio de si próprio. Fica à janela, esperando
> apará-lo nos braços, se viesse a cair. Mas se o outro
> o arrastasse na queda? Era a sombra de um pássaro
> na parede? Uma estrela? Era o outro? As suas mãos?
>
> Ouviu-se um baque surdo no pavimento. Amanhecia.
> Abriram-se janelas. Os vizinhos acorreram. O sonâmbulo
> descia rapidamente as escadas de serviço
> para acudir àquele que tombara da janela.[309]

308. "Als Symbol dieses ganzen Aufbaus erweist sich die Person Bertrands, der als der eigentliche Held des gesamten Romans zu gelten hat." (KW1 720)

309. (Ritsos *apud* Andrade 1980: 48)

Um mais que personagem. A construção do personagem literário decorre de escolhas autorais. Estas, por sua vez, vinculam-se a contexto histórico, isto é, dão forma particular a elementos comuns da realidade histórica e os submetem a vocabulário, esquemas discursivos, pensamento e paradigmas interpretativos mais ou menos conhecidos. As escolhas dialogam com público mais amplo, mais ou menos habituado às palavras-chave da cultura do período, e dão forma específica a noções e temas não sempre inauditos, senão recorrentes em determinada parcela da produção artística e teórica de uma época. Já nas fórmulas repetidas dos títulos dos *Sonâmbulos*, compostas de nomes próprios e fictícios atrelados a reduções conceituais ("beltrano ou alguma visão/condição do mundo"), propõem-se de certa forma personagens teóricos. Se os considerarmos algo circunscritos, restritivos e aguardados em razão dos predicados que são alternativas a seus nomes, implicam personagens típicos, aproximando-se – mas apenas em parte – àquilo que Forster (*Aspects of the novel*), por oposição a *round character*, denominou *flat character*, isto é, personagens "construídos ao redor de uma única ideia ou qualidade" (1974: 54). Tais avaliações do personagem literário supõem não apenas o acabamento formal, mas a impressão da leitura (e assim as muitas impressões de leitura) e consideram principalmente critérios realistas e verossimilhanças mais ou menos variáveis porque dependentes da dimensão do leitor, do entendimento histórico e das noções de realidade. Nesse sentido, personagens literários resultam tão mais "completos" e "redondos" quanto mais "humanos", quanto mais se aproximam de certa imagem e semelhança do homem. Ou seja, personagens "esféricos" ou "multívocos" (Ballester), segundo parâmetros realistas descomplicados, expõem relações amplas, consistentes e convincentes com as realidades do homem e pressupõem espelhamentos não de todo exatos: configuram hesitações, contradições, acertos, erros, paixões, medos, desejos etc. Opõem-se, por conseguinte, às determinações e às coordenadas menos equívocas, mais "unívocas" dos "tipos", que, usualmente, ainda que promovam identificações, em virtude da conduta localizada, da tendência à constância e da uniformidade, produzem, sobretudo, distâncias: afastam-se dos leitores, dado que, de certa maneira, o próprio autor possivelmente já os concebeu um tanto afastados de si.[310]

310. A construção do personagem literário e as categorias *flat character* e *round character* sugerem supostas semelhanças e diferenças, proximidades e distâncias do homem histórico. Bakhtin, na década de 1920, observou o traço crítico dos tipos, notou, no que respeita ao tipo, a "[...] superioridade do autor sobre a personagem e a completa desvinculação axiológica daquele ao mundo desta [...]" (2003: 169). Dizia, ainda, que, à diferença do tipo, o "caráter" (sua versão, *grosso modo*, do *round character*) "[...] se estabelece em relação aos últimos valores da visão de mundo, expressa a diretriz ético-cognitiva do homem no mundo e como que está imediatamente aproximado das próprias fronteiras do ser; o tipo está longe das fronteiras do mundo e traduz a diretriz do homem para os valores já concretizados e delimitados pela época e pelo meio, para os bens, isto é, para o sentido que já se fez ser (nos atos do caráter, o sentido ainda está se tornando ser pela primeira vez) [...]" (2003: 167). Ou seja, o dinamismo e o "inacabamento" do "caráter" apontariam para a semelhança com o homem de carne e osso. Ballester, por sua vez, identificou o tipo ao "homem teórico", assinalando, igualmente, a dificuldade de representação da "pessoa", que apontaria, segundo o escritor galego, para a "realidade humana". "Do homem vivo ao homem teórico vai uma distância, digamos, incomensurável. Chamo 'teórico' ao homem do filósofo, do sociólogo, do cientista e até do teólogo. Espécime ilustre do homem teórico é o *tipo*. O tipo não existe: é uma construção mental obtida mediante a abstracção de caracteres comuns, de semelhanças entre vários indivíduos. Mas há que afirmar com idêntica energia que

Os tipos dos *Sonâmbulos*, os personagens reduzidos a ideias dominantes, não são figuras laterais, são bastante complicados, protagonizam a trilogia e encerram categorias amplas como momentos distintos de um mesmo processo histórico (romantismo, anarquia, objetividade).[311] Ademais, o desenvolvimento narrativo e a estrutura polissêmica da trilogia promovem significados que ampliam quaisquer supostas qualidades "planas". Mas a distinção de Forster e a noção de "tipo" contribuem para a compreensão da diferença dos tratamentos dispensados aos personagens-título e a Bertrand: aqueles, fazendo o devido desconto, assemelham-se a formas típicas e distanciadas do autor, e mantêm-se nos níveis da ação narrativa; este, maleável e insubmisso, transpõe a fórmula geométrica e arremata provisoriamente a vida de personagem, salta fora da ação, ressurgindo de além-túmulo e assumindo novos papéis e sobrenome (Müller); aqueles, conceituais e instrumentais, dramatizam as contradições e incoerências do tempo; este, por sua vez, quer submetê-las ao pensamento analítico, assinando os "ensaios" do livro de Huguenau. Bertrand, sempre amplificado, contrapõe-se à condição mais ou menos limitada dos personagens restantes. Por agora, aquém do narrador, teórico e autor, isto é, como personagem, apresenta trajetória multifacetada e acrescenta mais problemas à trilogia, diversificando muita forma e conteúdo.

Bertrand, conformado de início à articulação crítica do realismo histórico do livro de Pasenow, introduz-se na realidade da narrativa dividida entre a paisagem berlinense e o ambiente rural de Joachim. É da cidade, mas provém dos mesmos campos e círculos de Pasenow e por isso conhece a mesma educação dos filhos da casta nobre ofertados ao

---

o indivíduo também não existe, pois chamamos tal a outra abstracção, obtida mediante análoga operação eliminatória que só nos deixa nas mãos um montão de singularidades vazias e desconexas. A única realidade humana é a pessoa, onde se reúnem em unidade viva todos os caracteres que a inteligência pode discernir, embora o modo como estão ligados entre si não seja facilmente discernível. Nem a filosofia espiritualista nem a materialista nos disseram grande coisa acerca da pessoa, porque dizer pessoa é o mesmo que dizer homem concreto, e os homens concretos são rigorosamente *desconhecidos*. Só a arte – e, ainda assim, apenas quando se desprendeu de doutrinas prévias – se aproximou deles." (1999: 31)

311. Segundo Robert Halsall, a representação da época mediante um personagem literário, em Broch, é indutiva, e não dedutiva. "It is important to distinguish the way the fictional subject can 'represent' the epoch, the difference between what Broch understands under a character's being 'typical' and being 'representative' of something. [...] For a character to be 'typical' of an epoch in the Naturalist novel, as Broch sees it, the relationship between the character and the epoch is postulated as being a deductive one. In other words, history is analysed as being determined by certain forces, social, economic or political, at a macro level, and, so far as a subject is defined as being typical of the epoch, he is, deductively, also seen as being determined by these forces. This procedure excludes, for Broch, the possibility of the character's autonomy. [...] The other possibility, of a character being 'representative' of the epoch is through an inductive process. By examining the motives and behaviour of a subject deemed to be autonomous, we can induce what forces determine the epoch at a macro level. This is the procedure which forms the basis of Broch's theory of the novel and his practice in *Die Schlafwandler*." (2000: 58-59) (Aqui, não opomos personagens dedutivos e indutivos nem "personagens típicos" a "personagens representativos" quando opomos as particularidades dos protagonitas-título e Bertrand. Este, em nosso trabalho, não é mais "representativo" que outros personagens, mas os revela algo "típicos" em face de suas construção e voz mais complexas.)

serviço militar prussiano. Contudo, Eduard von Bertrand – o nome inicial do personagem – abandona as armas (desertor) a fim de consagrar-se à profissão mercantil (como Huguenau). Assim, movimenta o jogo da trilogia: à semelhança de Pasenow, encarna o desenraizamento do sujeito confrontado com mundos distintos daqueles do abrigo aristocrático em via de extinguir-se. No entanto, encena o esclarecimento e procura reconhecer e formalizar as contradições da época, adotando, por conseguinte, conduta menos vulnerável e patética, mas não destituída de quaisquer romantismos. É personagem dos negócios bem-sucedidos, das cotações, dos bancos. É viajante, transitório e pensador. Questiona a simultaneidade dos tempos, a convivência dos "tantos homens de épocas diferentes", ainda que possuam a mesma idade (a própria convivência com Pasenow), estranha a possibilidade de uma "comunidade humana" (1988b: 84),[312] e assim vai distanciado dos problemas típicos do protagonista-título. Em Pasenow, a atenção às incongruências e a atitude paradoxal e difícil de Bertrand são recebidas como signos do mal. O amigo é mefistofélico. E nós o conhecemos sobretudo por intermédio da fascinação amedrontada de seu ponto de vista, onde a primeira menção a Bertrand é menção "àquele homem", a "semelhante indivíduo" (1988b: 18), ou seja, tratamentos receosos que só fazem evidenciar o afastamento atípico de Bertrand.[313]

Por um lado, a caracterização do personagem depende da perspectiva desconfiada de Pasenow: o homem curioso e fechado (KW1 21), o civil e o traidor (KW1 25), o homem dos lodaçais e da vida desgarrada. Por outro, o personagem cobra autonomia com a progressão da narrativa: à medida que toma parte nos conflitos de Pasenow, nas relações com Ruzena e Elisabeth e com o Sr. von Pasenow, conquista lugar no primeiro plano da ação, desprendendo-se da dubiedade que caracteriza a imaginação de Pasenow, adquirindo traços mais nítidos, pessoalidade, combinando a polidez, a paciência e as gentilezas com a objetividade.[314] Além disso, há os ares superiores e comportamento impassível do personagem. Mas esse comportamento falha. Pois Bertrand, apesar da condição atinada de médico[315] e conselheiro das formas agônicas e desorientada, apesar da solicitude, empenho em ajudar Pasenow e Ruzena, e censura aos romantismos do casal (KW1 91), não ignora a sedução de Ruzena e o encanto de Elisabeth. Esta, aliás, deixa ver um Bertrand

312. "Bertrand fiel es auf, daβ überhaupt so viele Menschen verschiedener Zeitalter zugleich miteinander lebten, und sogar gleichaltrig waren: deshalb wohl ihrer aller Haltlosigkeit und diese Schwierigkeit, sich miteinander rational zu verständigen; merkwürdig nur, daβ es trotzdem so etwas wie eine menschliche Gemeinschaft und überzeitliche Verständigung gibt." (KW1 90)

313. "[...] nun auf dem Wege ins Hotel, um den Vater zu dem obligaten Bummelabend abzuholen, tauchte plötzlich Eduard v. Bertrands Bild vor ihm auf, und es war ihm angenehm, daß die Zivilkleider keineswegs mit solcher Selbstverständlichkeit an ihm saßen wie an diesem Menschen, den er im stillen manchmal einen Verräter nannte. Leider war es ja vorauszusehen und zu befürchten, daß er Bertrand in den Lokalen der Lebewelt, die er heute mit dem Vater besuchen mußte, antreffen werde, und schon während der Vorstellung im Wintergarten hielt er Ausschau nach ihm und war sehr mit der Frage beschäftigt, ob er einen solchen Menschen mit dem Vater bekannt machen dürfte." (KW1 18)

314. *Sachlichkeit* (objetividade) e *Gleichmut* (impassibilidade), atributos de Huguenau, são, no livro de Pasenow, qualidades de Bertrand (KW1 59, 142).

315. Cf. Eric W. Herd, "Hermann Brochs Romantrilogie *Die Schlafwandler* (1930-32)" (1986: 65).

cativado, ciumento e vingativo. Aqui, a moça ideal, santa e paisagem de Pasenow ganha corpo e sensualidade (KW1 107). Bertrand expõe a Elisabeth suas opiniões desconfortantes e provocadoras sobre os vínculos da beleza com o familiar e o estranho, do amor com o patético, com a eternidade e o absoluto (KW1 107-113), e confessa amar Elisabeth, promovendo transformação profunda na herdeira dos Baddensen, que, assustada, depara com os limites da existência presa às convenções da família e sociedade protetoras. No entanto, ao introduzir o estranhamento que retalha o mundo de Elisabeth (KW1 115) demonstra também romantismos próprios, radicais e desiludidos, encaminhadores da renúncia do amor e incentivadores do próprio isolamento.

No livro de Pasenow, Bertrand – falamos ainda do personagem –, embora frature a redoma de Elisabeth, incomode Ruzena, desaponte ao Sr. von Pasenow e intensifique as inquietudes de Joachim, não é de todo negativo, senão incentiva, em tais personagens, sentimentos contraditórios, um misto de fascínio e receio. Mas o leitor não o conhece apenas por meio dos efeitos causados nos outros personagens. Há um Bertrand que ganha forma à proporção que suas ideias são enunciadas por meio da própria fala ou dos comentários do narrador. O narrador é outro Bertrand, aquele imanente, mesmo que o leitor aí não saiba. O personagem, por sua vez, deixa pouco a pouco a ação: o ferimento nas mãos (sempre as mãos), resultado do disparo atrapalhado do revólver de Ruzena, inaugura a derrocada da figura abandonada às febres da convalescença e principalmente solitário depois dos encontros com o amigo e a amada mais ou menos ignorantes de toda a situação. No livro de Pasenow, a despedida do personagem – um personagem consciente das fronteiras das realidades de um e outro – tem assim um andamento enfermo e é rematada com o anúncio da viagem à Índia, correspondendo à imaginação dos noivos que, em visita a um *Kaiserpanorama* de Berlim, contemplam quadros exóticos, mundos longínquos, palmeiras, elefantes, caçadores e Bertrand (KW1 165-69). O trecho é decisivo quanto à organização da narrativa, visto que, ao cabo do livro de Pasenow, efetiva o transplante do personagem para os bastidores da trilogia: Bertrand, aqui, espectro dos dilemas de Joachim e Elisabeth, converte-se em representação dentro da representação e já no fantasma do estágio seguinte dos *Sonâmbulos*. Daí a sugestão da imagem do análogo tridimensional de Bertrand de acordo com a técnica do panorama: o homem com a espingarda engatilhada, "promessa de morte" (KW1 168) seguida da morte do personagem do livro de Esch.

No livro de Esch, a morte do personagem é outro ponto crítico do realismo construtivo. A representação de Bertrand é outra vez desdobrada. Permanece, aqui, representação da representação e não participa dos eventos do romance senão por meio das projeções do protagonista-título. Bertrand, agora, pertence aos devaneios de Esch. E, embora a trilogia avance sobre o andamento realista, mantém-se alguma ilusão de realidade quando, por exemplo, o personagem surge na fala de outros (Martin, Korn, Harry, Alfons), que preservam sua "probabilidade". Mas, à diferença do livro de Pasenow, não participa do primeiro plano da ação romanesca. Nesta, encontra-se à distância do sonho, assumindo, à sombra do enunciado, o lugar da sombra do personagem, sombra

desde o livro de Pasenow. Às vezes, insinua-se – como durante a primeira visita de Esch à sede da empresa em Mannheim (KW1 195) –, mas continua invisível, virtual, "senhor presidente" distante. À semelhança do livro de Pasenow, entretanto, muitos conflitos vêm à luz por Bertrand. Ambivalente, sua forma imprecisa dá nome às agruras de Esch, dividido, como Pasenow, entre o respeito e o repúdio. Além disso, goza de boa reputação – tanto Martin, líder sindicalista, quanto o redator da folha socialista têm o presidente Bertrand em boa conta (KW1 226, 259) –, animando ainda mais as confusões de Esch, que, exasperado, vai à caça de Bertrand e depara com os personagens homossexuais, que, por seu turno, ampliam o significado de Bertrand: ao afirmarem sua homossexualidade, diversificam a identidade do sexo, consenso do realismo histórico.

Bertrand, no livro de Esch, assemelha-se a uma ideia, a ideia e a imagem de Bertrand segundo Esch: "inimaginável", "ameaçadora", "longe", "elevada", "desumana".[316] Quer dizer, tal e qual a América de Esch, vive da representação, adquire cores e contornos nas palavras dos homossexuais e na imaginação de Esch: espécie de príncipe do castelo de Badenweiler, rodeado de cervos e flores perfumadas e marinheiros, vive como um deus, amigo de ingleses e indianos riquíssimos, sua fortuna maior que a do *Kaiser* (KW1 295).

A maior idealização é do livro de Esch. Nele, Bertrand é personagem do mundo das ideias que prevalece sobre os outros elementos da narrativa. Daí que sua "materialização" decorra do sonho de Esch. No sonho, por um lado, corresponde à ideia de Esch e representa qualquer coisa superior e misturada à iluminação da pairagem onírica e à pureza da manhã (KW1 338), por outro, a realidade do sonho, ainda que duas, três vezes simbólica, propõe andamento narrativo algo prosaico. Apesar da representação duplicada, há um encolhimento do ideal e das fantasias de Esch: o castelo surge menos solene e as dificuldades de acesso à pessoa distante do presidente desaparecem. "Sem dúvida", trata-se de Bertrand, diz o narrador. No entanto, admite-se outra dúvida, resultado da facilidade e concretude do encontro: seria outro Bertrand? Símbolo do verdadeiro Bertrand? (KW1 335) As imagens do sonho, aos olhos sonambúlicos de Esch, parecem "substitutos simbólicos", "sonho dentro do sonho" (KW 334). Mas, ao lado da imagem onírica, Bertrand, no sonho, apresenta qualidades constantes dos demais segmentos da trilogia, qualidades do personagem do livro de Pasenow, elementos da construção realista: jovial, cabelos encaracolados, amigo dos livros, amável, médico, ator, o gesto típico das mãos, o traço irônico do sorriso. E não demonstra apenas conhecer bem Esch, mas "compreender tudo" (KW1 336), "senhor e objeto do conhecimento" (1989a: 171), mobilizando assim os termos de Esch (sacrifício, crucificação, escuridão, redenção, inocência), apontando para o advento de Huguenau (máquina, assassino, vácuo, nada) (KW1 338-39).

Nesse sentido, é notável a expansão do personagem. A fala de Bertrand, consciente da "hipervigilância" do devaneio de Esch, da situação narrativa desde a suspensão da re-

316. "[...] die Gestalt eines hochanständigen Menschen, kaum Mensch mehr zu nennen, so weit und hoch war sie entrückt, und dennoch Gestalt des Übermörders, unvorstellbar und drohend erhob sich das Bild Bertrands, des schweinischen Präsidenten dieser Gesellschaft, des warmen Bruders, der Martin ins Gefängnis gebracht hatte." (KW1 268)

alidade do sonho até a manutenção de elementos realistas, conhecedora dos transtornos e das fórmulas simbólicas de Esch, da própria representação, e prenunciadora do livro de Huguenau; a fala de Bertrand, mais que expressão do personagem, mais que encenação dialógica, transpõe o plano da ação e evidencia o artifício e a complexidade da trilogia. O artifício complica a permanência de Bertrand nos *Sonâmbulos*, complica a manutenção realista. Difícil, depois dos "capítulos oníricos", recuperar a impressão do primeiro Bertrand. Daí a morte do personagem, adequada, ademais, à organização do livro de Esch e à manifestação da autonomia do personagem: trata-se da volta aos bastidores e à mediação dos outros personagens. A notícia do suicídio de Bertrand (outra mediação) repete o abandono e a desistência conhecidos da trilogia, mas, segundo Broch, significa também a "resignação do esteta" (KW1 721). A definição do próprio destino, ainda que suicídios não sejam de todo voluntários, aponta para a autodeterminação do personagem e comunica sua posição adiantada: como quem está sempre além dos outros personagens (também no que respeita à vida sexual),[317] leva a efeito o sacrifício de Esch e "retorna ao lar" não como Pasenow, mas além deste (o verbo da nota pública da morte de Bertrand é *heimgehen*).[318]

O suicídio de Bertrand significa a morte do personagem conhecido do livro de Pasenow, ou seja, o personagem da imitação realista, mas não a despedida de Bertrand, visto que o livro de Huguenau mantém sua presença na trilogia: em primeiro lugar, permanece o fantasma (os trejeitos e ideias de Esch são exemplares); depois, acompanhado de novo sobrenome, surge agora o filósofo, autor das seções teóricas denominadas "Desmoronamento dos valores", Dr. Bertrand Müller. Apesar da mudança parcial do nome, trata-se da mesma "pessoa". O filósofo, aqui e ali, mostra ser o narrador dos *Sonâmbulos*.

Agora, o filósofo, quer dizer, o teórico dos valores, o narrador e o personagem coincidem. O suicídio do personagem conhecido das duas primeiras partes da trilogia não basta para a consideração do narrador e do teórico da terceira parte em separado. O critério realista aqui não basta. Aliás, o suicídio, seguido do retorno de Bertrand, é a evidência cabal da já mencionada, com o perdão do termo, ilusão da manutenção da ilusão de realidade. Mas o aspecto realista construtivo – nos *Sonâmbulos* sempre singular – subjaz, porque o próprio cultivo do afastamento progressivo do realismo histórico permite acabar com a ilusão de realidade sempre irregular dos *Sonâmbulos*; pois a construção inicial da impressão realista, sempre ambígua, possibilita a por assim dizer simulação da fratura.

Mas, no livro de Huguenau, junto ao teórico e narrador, há outro (e sempre mesmo) personagem Bertrand. Este, toma parte na ação reduzida dos capítulos dedicados à história da moça do Exército de Salvação. A voz também é outra (e mesma). Surge a primeira pessoa e com ela a identificação evidente do personagem com o narrador. Via de regra, a primeira pessoa é confessional. Em Bertrand, o personagem é de uma confissão

317. "Die Radikalisierung der erotischen Fiktion, die bei ihm so weit geht, daß er auch die Homosexualität auf sich nimmt, die die anderen fliehen und bekämpfen, muß scheitern [...]." (KW1 721)

318. "[...] die Trauernachricht [...], daß Herr Eduard v. Bertrand, Vorsitzender des Aufsichtsrates, Ritter hoher Orden usw., nach kurzem schwerem Leiden heimgegangen sei." (KW1 363)

crítica ou "revisionista": o texto em primeira pessoa passa em revista as próprias trajetória e condição, sem falar na crônica da cidade desolada (Berlim), no relato das relações com a jovem Marie e na observação da rotina dos judeus vizinhos. Além disso, parte dos capítulos da história da moça é versificada, e a introdução de um eu lírico acrescenta outra complexidade à subjetividade dos segmentos, outra complexidade ao livro de Huguenau e à trilogia. No que concerne à economia formal, os capítulos em verso são a contrapartida da redação mais ou menos científica e completamente filosófica dos capítulos dos estudos do mesmo Bertrand. Os dois planos de capítulos (o do personagem ao lado dos judeus e da jovem Marie e o das seções teóricas) são duas faces de Bertrand.[319] Um Bertrand compensa outro Bertrand, e o movimento é repetido: muita coisa, no livro de Huguenau, dos aspectos formais aos conteúdos narrados, desenvolve-se sob o signo da compensação.

À diferença do mundo das ações rentáveis do primeiro Bertrand, diferentemente do castelo suntuoso do presidente, vemos, no livro de Huguenau, o filósofo pobre e a cidade árida (KW1 417-18) e "semelhante à sua própria cópia" (KW1 433). Como quem, "penitente" (KW1 480), compensa o conforto e o privilégio de outrora, Bertrand surge hospedado em quarto modesto de uma habitação ocupada por refugiados judeus poloneses da região de Łódź, vestidos como no século XVIII (simultaneidade). O comentário à própria trajetória é de certo modo compensador: o personagem julga o equívoco do homem europeu que precede à eclosão da Grande Guerra e censura um racionalismo heroico e nietzschiano, um racionalismo que, por exemplo, recusaria qualquer fenômeno da categoria do Exército de Salvação (KW1 416). Aqui, não fala apenas de si e de sua geração, mas refere-se à perspectiva do movimento salvacionista do livro de Esch e reconsidera o próprio comportamento, diz que "estivemos metidos em preconceitos" e "esteticismos" – o emprego da primeira pessoa do plural não inclui apenas o leitor, mas aponta para a multiplicação do personagem –, daí a necessidade, o "dever ético" (KW1 416) de "reparar nossas faltas" (1989b: 38), daí as visitas às reuniões do Exército de Salvação, apesar do "primitivismo" das doutrinas (KW1 416), daí o interesse por Marie, a moça consagrada aos velhos e loucos dos hospícios (KW1 429), à simplicidade da fé e da militância, daí sua própria mistura aos judeus, o respeito à crença e à religiosidade (KW1 480). Mas a viravolta não significa anulação do personagem e narrador anterior.

No livro de Huguenau, trata-se igualmente de compensar, por meio da doença, a complacência do médico e conselheiro anterior. Agora, substitui-se a relativa tolerância de antes por conduta muitas vezes impaciente e ríspida. Bertrand está subalimentado e enfermo. Ao lado dos judeus e da moça crente, o personagem compensa a seriedade e a acuidade do filósofo com zombarias e provocações.[320] E compensa a razão filosófica com

319. Há passagens que identificam um Bertrand com outro, como quando o filósofo diz seu nome ao judeu (KW1 450) ou a primeira pessoa comenta o andamento dos estudos sobre o desmoronamento dos valores. "Zu meiner eigenen Verwunderung hatte ich wieder begonnen, mich mit meinen geschichtsphilosophischen Arbeit über den Wertzerfall zu beschäftigen." (KW1 488)

320. "Diese Beharrlichkeit ging mir auf die Nerven: 'Ich bin ein großer Antisemit', [...] 'ich bin ein Agent der Heilsarmee, ich bin der Quartiermeister in Jerusalem... [...] Spaß, nebbich, das war beiläufig jene Haltung zum

os poemas de Ahasverus (representação tradicional e mítica do judeu eterno erradio), onde a voz lírica é também o personagem "expulso da origem", "despencado no abismo", "elevado ao conhecimento" e "carcomido por dúvidas" (KW1 527). Quer dizer, os poemas também poderiam ser denominados filosóficos, visto que são outras experiências de conhecimento ou uma "história microcósmica do ato cognitivo", como disse Dorrit Cohn (1966: 110). Mas também são experiências religiosas e estéticas. Não falamos de nenhuma contradição ou conflito despropositado: Bertrand tanto desdenha os pressupostos religiosos judaicos e cristãos quanto compensa a insegurança da existência e o menosprezo da religião alheia mediante "reconhecimento íntimo" da "necessidade mística". Nesse ambiente, não apenas considera a rejeição de Hegel – "o princípio do encantamento consiste no desconhecimento da relação entre o meio e o resultado" (KW1 489) – do judeu que visita seu quarto, mas se entrega um tanto agoniado à cantoria dos hinos do Exército de Salvação (KW1 549). Contudo, ainda que ensaie a "redenção" como personagem e teórico, Bertrand permanece quase sempre descrente e estende a descrença à própria atividade filosófica. O personagem, mesmo que não abandone os estudos, questiona a legitimidade da filosofia e da interpretação histórica. A filosofia, diz Bertrand, compromete a beleza e as coisas dignas de nota do "mundo exterior" (KW1 511). Além disso, critica a filosofia de um mundo "destituído de existência" e a filosofia como "jogo estético" (KW1 616). Trata-se de comentários sérios. E contribuem para a organização literária dos *Sonâmbulos*. Pois, no livro de Huguenau, a articulação filosófica densa coincide com o reconhecimento do abalo da rigidez teórica. O contexto também diz muito. A filosofia de Bertrand, de certa maneira, é uma filosofia da doença, da fome e da desolação, corresponde a uma "realidade de segundo escalão", "espécie de realidade irreal, irrealidade real", "flutuação sobre o oceano da morte", "sonambulismo" (KW1 635).

Por fim, a primeira pessoa vincula a possibilidade e a efetividade do conhecimento ao estado enfermo, como se apenas doente estivesse em condições de apreender a realidade doente. O destino de Bertrand reitera, no livro de Huguenau, o apagamento do personagem constante do desfecho dos dois romances anteriores (o ferido e o suicida). Agora, porém, a derrocada submete outros à lei do personagem:

> Ter-me-ão transportado até às portas do Extremo Oriente e do Extremo Ocidente navios desconhecidos? Terei sido um apanhador de algodão nas plantações americanas, terei sido um caçador branco nas selvas indianas povoadas de elefantes? Tudo é possível, nada improvável, nem sequer um castelo no parque seria improvável [...].[321] (1989b: 223)

Leben, in die ich hineingeraten war." (KW1 513)

321. "Trugen Schiffe mich dorthin zu den Gestaden des fernen Ostens und des fernen Westens? war ich ein Baumwollpflücker in den Plantagen Amerikas, war ich der weiße Jäger in indischen Elefantendschungel? alles ist möglich, nichts ist unwahrscheinlich, nicht einmal ein Schloß im Park wäre unwahrscheinlich [...]." (KW1 617)

A condição singular de Bertrand e sua transformação em narrador e teórico no livro de Huguenau são elementos estruturais da narrativa dos *Sonâmbulos*. O narrador dos segmentos da história da moça do Exército de Salvação coincide com o teórico da desintegração dos valores e com o narrador de toda a trilogia. O livro de Huguenau torna muita coisa manifesta: evidencia as transformações de Bertrand e permite designar a voz surgida sem nome no livro de Pasenow. Neste, não por acaso, Joachim procura Bertrand "como se estivesse visivelmente escondido" (KW1 22). Em resumo: Bertrand é sempre o narrador, mas aparece no primeiro livro como personagem, retorna no segundo como personagem (e ideia), morre como personagem (mas não como ideia), resuscita no terceiro como personagem, onde, ao falar do passado e mostrar conhecer os conflitos de toda a trilogia, releva que é o narrador, e o narrador é o teórico dos valores desintegrados.

No que respeita à qualidade do narrador, apenas uma análise ampla e detalhada poderia fazer justiça à sua complexidade. Nos *Sonâmbulos*, há espaço para muita espécie textual, há ficção e teoria e há gêneros diferentes de ficção e teoria, e a mediação, isto é, o narrador, simula quase todas as categorias de narrador: às vezes, está fora do mundo narrado; às vezes, dentro; às vezes, é parte do mundo narrado; outras vezes, está apartado dele. Os recursos são variados. No entanto, um deles sobressai e talvez seja o recurso que melhor define o narrador da trilogia: o discurso indireto livre. Este, em verdade, é o instrumento das confusões, a construção das ambiguidades. A técnica é avançada. Broch, na conferência sobre a visão de mundo do romance, diz que não se pode apagar do mundo o "ato de ver" (KW9/2 105). No ensaio sobre Joyce, recorda que o "romance clássico" se contentava com "ver um aspecto da natureza mediante um temperamento", ao passo que Joyce procurou configurar uma "unidade entre o objeto da representação e o meio de representação", isto é, não basta descrever aquilo que se vê, mas é preciso considerar o "narrador enquanto ideia" (*Erzähler als Idee*) e saber que o "sujeito da representação" e a "linguagem da representação" pertencem ao "*medium* da representação" (KW9/1 78). Nesse sentido, Bertrand é um "narrador enquanto ideia". Daí que não seja possível avaliá-lo segundo critérios descomplicados.

O narrador dos *Sonâmbulos*, teórico da desintegração, multiplicado por tantas formas, é ele próprio uma forma de fragmentação. Mas é também uma forma de unidade: é a voz que unifica *Os sonâmbulos* e uma tentativa de unificar a representação e o representado. Quanto à fusão do narrador com os personagens, a técnica do discurso indireto livre é o procedimento mais usual. O narrador está nos personagens e os personagens no narrador. Um exemplo "simples":

> *Quando, no dia seguinte, Joachim acompanhou o pai ao comboio, este aconselhou:* "Agora, que vais ser capitão de cavalaria, *precisamos* pensar *também no casamento*. *Que tal Elisabeth?* No fim de contas, os Baddensen têm algumas centenas de jeiras lá em Lestow, e um dia a rapariga há-de vir a herdar tudo". Joachim ficou calado. Na véspera, o pai por pouco lhe não comprara uma mulher por cinquenta marcos e agora ei-lo a negociar para ele uma união legítima. Ou seria que o velho também desejava Elisabeth como a rapariga

> cuja mão Joachim estava agora a sentir outra vez na nuca? Mas era inconcebível que um homem tivesse a impudência de desejar Elisabeth e menos concebível era ainda que alguém desejasse fazer violar uma santa pelo seu próprio filho, porque ele mesmo o não pode fazer. Pouco faltou para que pedisse perdão ao pai por tão grave suspeita; mas o velho era capaz de tudo. *Sim, era necessário proteger desse velho* todas as mulheres do mundo, pensa Joachim enquanto *passeiam* de um lado para o outro no cais, e nisso pensa ainda enquanto acena ao comboio que se afasta. Mas, assim que o comboio desaparece, no que pensa é em Ruzena.[322] (1988b: 27-28)

No trecho, o narrador se apresenta de modo "tradicional", introduz a situação e fala na terceira pessoa, preparando, com dois-pontos, o discurso direto da fala do pai. Mas, após a fala e a constatação do silêncio de Joachim, surgem, sem qualquer transição, os pensamentos inquietantes do personagem, os efeitos da fala do pai na consciência de Joachim. O narrador fala como quem sente Joachim. A impressão é de um momento breve. Os pensamentos duram o ir e vir ao longo do cais. E o narrador logo volta para a terceira pessoa ("pensa Joachim"). Há, no entanto, exemplos mais complexos, como quando, no livro de Esch, o narrador se intromete no ser triste do músico Alfons. A passagem é longa (cortamos trechos):

> Quando se viu só, o músico Alfons levou as mãos às fontes e fitou o vácuo. Esch parecia-lhe um homem mau, como todos os homens que vão às mulheres para as possuírem. [...] *Ele* desprezava esses homens e os seus modos imbecis e ofegantes de irromperem, [...] ávidos, não da vida, que manifestamente não viam sequer, mas de uma certa coisa que ficava fora dela e pela qual, em nome de uma espécie de amor, destruíam a vida. O músico Alfons estava demasiado triste para ser capaz de compreender isto claramente; mas sabia que esses homens, apesar de toda a paixão com que falam de amor, só pensam na posse ou no que geralmente se designa assim. Ele próprio não tinha a veleidade de se apresentar como uma autoridade; que era ele, afinal, mais que uma cabeça vazia e um músico extraviado, que toca numa orquestra? Mas sabia, mesmo assim, que um homem ainda está longe do absoluto quando opta por uma mulher. E desculpava, mesmo, o frenesim maldoso dos homens, pois sabia, também, que esse frenesim nasce da angústia e da

322. "Als Joachim am nächsten Tage den Vater zur Bahn brachte, meinte dieser 'Nun, wenn du jetzt Rittmeister wirst, werden wir wohl auch ans Heiraten denken müssen. Wie wäre es mit Elisabeth? Sind schließlich ein paar hundert Morgen, die die Baddensen in Lestow drüben haben, und das Mädel wird das Ganze einmal erben.' Joachim schwieg. Gestern hätte er ihm beinahe um fünfzig Mark ein Mädchen gekauft, und heute versucht er es mit einer legitimen Verbindung. Oder hatte der alte Mann vielleicht auch noch Gelüste auf Elisabeth wie auf das Mädchen, dessen Hand Joachim jetzt wieder im Nacken fühlte! Aber unvorstellbar war es, daß einer überhaupt wagen könnte, Elisabeth zu begehren, und noch weniger vorstellbar, daß jemand eine Heilige durch den eigenen Sohn vergewaltigen lassen wolle, weil er es selber nicht besorgen kann. Fast möchte er dem Vater den ungeheuerlichen Verdacht abbitten; freilich ist dem Alten alles zuzutrauen. Ja, man müßte alle Frauen der Welt vor diesem Greis schützen, denkt Joachim, während sie den Bahnsteig entlang gehen und auch noch, als er dem Zug salutierend nachblickt, denkt er dies. Doch als der Zug verschwunden war, denkt er an Ruzena." (KW1 28)

> decepção, sabia que os homens apaixonados e maus andam à procura de um fragmento de eternidade, para se verem preservados da angústia, que lá está, instalada nas suas costas, e lhes anuncia a morte. [...] ele descobrira, apesar de tudo, que essas criaturas perseguidas que procuram neste mundo o imorredouro e o absoluto só encontram o símbolo e o substituto do que procuram, sem serem capazes, sequer, de lhe dar um nome: porque assistem à morte dos outros sem pena e sem tristeza, tão possuídos estão pela sua própria morte; correm atrás da posse para serem possuídos por ela, porque esperam o sólido e o inalterável que saberá possuí-los e salvaguardá-los; e detestam a mulher por quem optaram na sua cegueira, detestam-na, porque não passa de um símbolo que quebram enraivecidos, mal se encontram entregues à angústia e à morte. [...] Oh, que embriaguez de confusão é a vida, desconhecida dos ávidos, mal conhecida pelos demais, e, no entanto, pressentida pela música, símbolo sonoro de todo o pensamento que anula o tempo para o recolher em cada compasso, que anula a morte para a fazer renascer, nova em folha, no mundo dos sons! Aquele que – como as mulheres e os músicos, pressentiu isso – pode aceitar de bom grado ser uma cabeça vazia e estúpida.[323] (1989a: 198-99)

Aqui, o músico Alfons é mais que ele próprio. Pois o narrador, ao falar a partir do músico, fala mais do que o músico supostamente poderia pensar e falar. A formulação não é apenas poética, não demonstra apenas o estilo aprimorado de Broch, mas escapa também do "verossímil". Pois o músico não poderia falar de algo que não sabe: ele pode saber do sentimento, e a passagem o transforma de fato em personagem notável. Não importa que não possua os termos do narrador. Este, generoso ou autoritário, empresta

323. "Allein gelassen, legte der Musiker Alfons die Fäuste an die Schläfen und schaute ins Leere. Esch schien ihm ein böser Mann zu sein, wie alle Männer, die zu Frauen gingen, um sie zu besitzen. [...] Er verachtete diese Männer, die dumm und gehetzt dahergerannt kommen, gierig, nicht nach dem Leben, das sie offenbar überhaupt nicht sahen, sondern nach irgend etwas, das außerhalb davon lag und für das sie im Namen einer Art Liebe das Leben zerstörten. Der Musiker Alfons war zu traurig, um dies ausdrücklich durchzudenken; aber er wußte, daß diese Männer zwar mit großer Leidenschaft von der Liebe sprechen, jedoch nur Besitz meinen, oder was man sonst so darunter versteht. Auf ihn hatte man natürlich nichts zu geben, denn er war bestenfalls ein gedankenloser Mensch und ein verkommener Orchesterspieler; aber er wußte, daß man das Absolute noch lange nicht erreicht, indem man sich für eine Frau entscheidet. Und er entschuldigte auch die bösartige Wut der Männer, denn er wußte eben auch, daß sie aus der Angst und aus der Enttäuschung entspringt, wußte, daß jene leidenschaftlichen und bösartigen Männer hinter einem Stück Ewigkeit her sind, damit es sie vor der Angst beschütze, die in ihrem Rücken steht und ihnen den Tod verkündet. [...] er hatte trotzdem erkannt, daß diese Gehetzten, die das Unvergängliche und Absolute im Irdischen suchen, immer nur Sinnbild und Ersatz finden für das, was sie suchen, ohne daß sie es benennen könnten: denn sie sehen den Tod des andern ohne Bedauern und ohne Traurigkeit, so sehr sind sie von dem eigenen besessen; sie jagen nach dem Besitz, um von ihm besessen zu werden, weil sie in ihm das Feste und Unwandelbare erhoffen, das sie besitzen und behüten soll, und sie hassen die Frau, für die sie sich in Blindheit entschieden haben, hassen sie, weil sie bloßes Sinnbild ist, das sie voll Wut zerschlagen, wenn sie sich wieder der Angst und dem Tode preisgegeben finden. [...] Oh, welche Wirrseligkeit ist das Leben, unverstanden von den Besitzsüchtigen, kaum verstanden von den anderen, und doch geahnt von der Musik, die klingendes Sinnbild alles Gedachten, die Zeit aufhebt, um sie in jedem Takte zu bewahren, den Tod aufhebt, um im Klange neu ihn erstehen zu lassen. Wer dies, gleich den Frauen und den Musikern, erahnt hat, der durfte es auf sich nehmen, gedankenlos und dumm zu sein [...]." (KW1 364-65)

sem demora as próprias noções a Alfons: a busca do pedaço de eternidade, a angústia da morte, a procura do absoluto, os símbolos e substitutos, a vida terrena e assim por diante. Isso não interfere no sentimento do músico. Mas aquilo que se refere, na passagem, aos "homens", aquilo que se diz sobre muitos ou todos e se desenvolve como pensamento de validade mais ampla, embora corresponda à semiconsciência de Alfons, não poderia, nesta, aplicar-se a acontecimentos da trajetória de Esch que o músico desconhece: "o homem" é também o personagem que escolhera associar-se à Sra. Hentjen a fim de aliviar a angústia da existência e que apenas depara símbolos e nunca absolutos. O "cego" é Esch. E Alfons não dispõe de tal conhecimento. Mas Alfons é "pretexto". O texto é Bertrand.

Nessa passagem, percebe-se, igualmente, a propriedade teórica do narrador dos *Sonâmbulos*. O teórico dos *Sonâmbulos* não é apenas Bertrand Müller, o filósofo dos valores que desmoronam, isto é, a voz das seções rigorosamente teóricas do livro de Huguenau, mas Bertrand, o narrador e personagem de toda a trilogia. Assim, há teoria espalhada em muito lugar dos romances: em pequenas digressões inseridas na ação, como quando o narrador imputa ao personagem Bertrand a reflexão sobre o uniforme enquanto substituto da vestimenta talar (KW1 23), como quando o narrador discorre sobre a bolsa dos correios (KW1 66), como quando, na residência dos Korn, menciona a "penúria", a "solidão" e o "terror divino" daquele que pressente a morte (KW1 220); por meio da fala do personagem Bertrand, como quando menciona o colonialismo "romântico" alemão (KW1 32), como quando questiona a simultaneidade das máquinas e dos caminhos de ferro com a prática do duelo (KW1 59) ou comenta a gestualidade patética do amor (KW1 109); por meio dos momentos narrativos intensos e mistos de realismo e metafísica, como quando acompanha a viagem e o sonho de Esch; por meio de intervenções mordazes, como quando o narrador diz ser já "impossível entre os civis alemães imaginar uma vida qualquer por detrás do títere em movimento" (1988b: 20);[324] por meio de pontuações irônicas, como quando se refere ao sermão do pastor no enterro de Helmuth, "onde fez largo consumo da palavra honra, em hábeis circunlóquios que, por fim, apontavam para a honra do Altíssimo" (1988b: 46).[325]

Os exemplos citados são todos indícios (e não são os únicos) do mesmo Bertrand que, no livro de Huguenau, voltará como Bertrand Müller, mas pertencem ao personagem inicial e ao narrador dos dois primeiros livros da trilogia. Além disso, Bertrand, como narrador e teórico, prepara um desdobramento final. Blanchot, ao falar dos *Sonâmbulos*, afirmou que o personagem mais próximo de Broch é August Esch (2005: 165). É provável que considerasse apenas os personagens-título e se esquecesse de Bertrand. Este, em muito aspecto, sugere Broch, deixa ver o autor, confunde-se com o autor. Broch, no entanto, em carta à tradutora inglesa dos *Sonâmbulos*, dizia que é "erro grave" identificá-lo à primeira

324. "[...] schien es doch schon bei deutschen Zivilisten unmöglich, ein Lebendiges hinter der Marionette des Bewegten sich vorzustellen [...]." (KW1 21)

325. "Der Pastor hatte eine Rede gehalten, in der viel von Ehre vorgekommen war, geschickt verbunden mit Wendungen, die auf die Ehre des Höchsten abzielten [...]." (KW1 49)

pessoa do livro de Huguenau; dizia que Huguenau, o personagem amoral do terceiro estágio, seria seu "superego", e que ainda melhor seria identificá-lo com Balthasar Korn, não fosse o risco de atribuir exagerada importância a este.[326] Aqui, a pista é falsa e não faz mais que endossar a correspondência de Broch com Bertrand, tão dado ao "gracejo" (*Spaß*). Não dizemos que Broch e Bertrand são uma única coisa. A autonomia do texto ficcional está preservada e não se trata de qualquer espelhamento. Mas, em Bertrand, no personagem, no narrador e acima de tudo no teórico, impossível não ver a sombra de Broch. Sob o título "Desmoronamento dos valores", estão reunidos capítulos que pertencem à pesquisa mais ampla de Broch acerca da realidade de seu tempo e que tem por objetivo uma teoria do valor e uma filosofia da história e se desenvolve em muitos estudos e alguns textos anteriores aos *Sonâmbulos*. Há, inclusive, nesses capítulos, trechos que são transposições diretas ou quase diretas da teoria da história que Broch esboçou entre 1917 e 1919.[327] Nesse sentido, é difícil não vincular um e outro. *Os sonâmbulos* não segue qualquer preceito de "isenção". O autor da trilogia não está exatamente escondido. O próprio Broch, ao comentar sua técnica, dizia que a evidência do autor é meio artístico tão legítimo quanto seu encobrimento, desde que em conformidade com a arquitetura da narrativa. E não apenas legítimo, mas próprio do romance de sua época, onde vê integrados a "representação" e o "representado".[328] Bertrand, narrador e ideia, é o nome dessa integração e por isso a presença, nos *Sonâmbulos*, do autor; personagem e teórico, figura o dédalo da realidade ficcional e põe o dedo nas feridas do tempo.

326. "[...] im übrigen ist es ein schwerer Irrtum, mich mit dem 'Ich' aus dem Heilsarmeemädchen zu identifizieren, – mein Porträt, oder zumindest (Freudisch gesprochen) mein Über-Ich ist selbstverständlich Huguenau, der einzige dem es wirklich gut geht! noch lieber wäre ich allerdings Balthasar Korn, aber man darf seine Ideale nicht zu hoch stecken!" (KW13/1 174)

327. Cf. "Zur Erkenntnis dieser Zeit". "Paradigmatische Skizzen zur Geschichtstheorie." (KW10/2 11-80) Os "esboços" iniciam com o mesmo parágrafo (sem qualquer alteração) que encontramos na primeira seção teórica do livro de Huguenau assinada por Bertrand Müller. "Hat dieses verzerrte Leben noch Wirklichkeit? hat diese hypertrophische Wirklichkeit noch Leben? die pathetische Geste einer gigantischen Todesbereitschaft endet in einem Achselzukken, – sie wissen nicht, warum sie sterben; wirklichkeitslos fallen sie ins Leere, dennoch umgeben und getötet von einer Wirklichkeit, die die ihre ist, da sie deren Kausalität begreifen." (KW1 418)

328. "[...] das Heraustreten des Autors ist ein ebenso legitimes Kunstmittel wie seine Verborgenheit; es muß bloß wie alles Technische dem Architektonischen untergeordnet werden. Hier gibt es keine Regeln, auch wenn sie von Flaubert aufgestellt sind. Überall, wo die Darstellungstechnik mit zum Inhalt des Dargestellten wird, muß natürlich die werkende Hand mit zum Vorschein kommen, vide ganze Kapitel im Ulysses, Gide, etc. (eine Erscheinung, die sicherlich und, wie ich glaube, auch nachweisbar zur Denkstruktur unserer Zeit gehört)." (KW13/1 91)

CONCLUSÃO

Nos *Sonâmbulos*, há duas passagens que, sem falar em romances, tratam de maneira bastante sugestiva a questão das transformações históricas e estéticas da arte de construir e representar realidades. A primeira pertence ao livro de Pasenow, quando o protagonista e sua noiva visitam um *Kaiserpanorama* em Berlim. Na sala de espera, aqueles que aguardam sua vez de meter os olhos na "estrutura poligonal em forma de templo" e encantar-se com a sucessão de reproduções de paragens distantes estão na maioria em silêncio, mantêm o clima sigiloso e recatado, como se tudo ali fosse passatempo clandestino, frívolo e irrecusável. Estão em 1888.

A segunda pertence ao livro de Esch, quando o protagonista e os irmãos Korn assistem aos números que compõem um teatro de variedades em Mannheim. O ano é 1903. O constrangimento e a discrição da passagem do panorama desaparecem:

> E eis Esch diante de uma toalha branca, com os Korn, irmão e irmã, nesse teatro de variedades cujo programa começava por uma nova atração: imagens móveis, a que se chamava também cinematográficas. Essas imagens nem por isso despertaram um interesse por aí além, nem a eles nem ao resto do público; não tomavam aquilo a sério, apenas viam nelas um preliminar de divertimentos mais substanciais. Mas estavam já quase seduzidos por essa forma moderna da arte, quando *eram servidos de* uma comédia que expunha as consequências burlescas de uma ingestão de pílulas laxativas e em que cada situação crítica era sublinhada por um rufar de tambor.[329] (1989a: 29-30)

Na cena, a novidade é desinteressante, as imagens são tomadas por "transição para as diversões mais verdadeiras", pois o cinema, de certo modo, *ainda não é*, embora quase conquiste o público com a representação dos efeitos de um purgante. Em 1918, na terceira parte dos *Sonâmbulos*, Huguenau dirá sem pudores que, em vez de ler e discutir a Bíblia como Esch e Pasenow, prefere *Kintopp*, isto é, cinema.[330] Mas qual a relação disso tudo com a conclusão de nossa pesquisa?

A bem dizer, não nos interessa o surgimento do cinema nem sua especificidade artística, senão notar que, em primeiro lugar, formas novas de representação não são recebidas sem qualquer conflito que diz respeito à fruição e ao lugar social daqueles que

329. "Nun saß Esch mit dem Geschwisterpaar Korn vor dem weißgedeckten Tisch des Varietétheaters, dessen Programm mit einer neuen Attraktion, den beweglichen, sogenannt kinematographischen Bildern eingeleitet wurde. Diese Bilder fanden zwar wenig Anklang bei ihnen sowie bei dem übrigen Publikum, da man dieselben als unernst und nur als Überleitung zu den reelleren Genüssen empfand, allein man war von der modernen Kunstform trotzdem gefesselt, als man ein Lustspiel vorgesetzt bekam, das die komischen Wirkungen von Abführpillen zeigte und die kritischen Augenblicke mit einem Trommelwirbel unterstrich." (KW1 200-1)

330. "[...] ehe ich mich in so 'ne Bibelstunde setze, gehe ich noch lieber in den Kintopp." (KW1 652)

admitem ou recusam essas representações, e assim a fenômeno que, muitas vezes, passa ao largo de discussões mais aprofundadas, como a da "crise do romance". Além disso, se consideramos romances como *Os sonâmbulos* – em razão dos procedimentos narrativos desiguais e do teor de originalidade de seus enunciados – "formas novas" de representação, não por isso anulamos sua manutenção de elementos conhecidos de épocas anteriores: também panoramas e películas são investimentos técnicos, pictóricos e fotográficos, nas artes do realismo que predominam no século XIX e o transpõem, apesar dos tantos abalos do início do XX. O tema concerne às mudanças e às permanências. As transformações do romance articulam ambas. Há movimentações mais ou menos visíveis. Walter Benjamin, no texto sobre Leskov, dizia que devemos "imaginar a transformação das formas épicas segundo ritmos comparáveis aos que presidiram à transformação da crosta terrestre no decorrer dos milênios" (1994b: 202). Porém, nem tudo é lentidão nos reviramentos da crosta terrestre e da história do romance. Nas duas, ao lado das mudanças de longa duração há cataclismos e intervenções excessivas dos homens. *Os sonâmbulos*, uma dessas interferências, assemelha-se a tremor de alguma boa escala, apresenta paisagem devastada, mas não soterra completamente os destroços. Em todo caso, não se deve exagerar na metáfora, porque as consequências, em tais ocasiões, podem ser drásticas, mas terremotos também passam despercebidos.

Em nossa pesquisa, procuramos nos aproximar dos *Sonâmbulos* de modo diverso e complementar, procuramos, ao organizar o trabalho em duas partes, equilibrar a leitura da trilogia com o estudo de questões históricas da teoria do romance. No entanto, a organização não é de todo respeitada e há certamente desequilíbrios. O resultado, em benefício da pesquisa, sempre escapa ao projeto.

No geral, a leitura da trilogia está concentrada na segunda parte do trabalho, onde há capítulos dedicados às figuras centrais: Pasenow, Esch, Huguenau e Bertrand. Trata-se de tentativa de ler a obra no conjunto, em que pesem os tantos aspectos deixados de lado. Pois, ao preferir seus personagens-título, privilegiamos critérios que pudessem assinalar semelhanças e acima de tudo diferenças de construção e sentido, particularidades de cada terço dos *Sonâmbulos*. Tais critérios, ainda que não aplicados a cada caso de maneira inflexível nem exaustiva, consistem em: (a) o conflito familiar (ou a ausência dele); (b) o conflito do corpo e do vínculo amoroso (ou a ausência dele); (c) a prevalência da inclinação para o passado, futuro ou presente; (d) o acesso à realidade e a linguagem do mundo dos personagens (linguagens complicadas como as dos substitutos e símbolos de Pasenow e Esch ou a linguagem descomplicada da coisa de Huguenau). São critérios que dividem as seções desses capítulos. Mas, em virtude das especificidades de cada estágio dos *Sonâmbulos*, as divisões não são exatas. Assim, há seções que misturam um critério e outro – critérios (a) e (c) misturados no capítulo sobre Esch, critérios (a), (b) e (c) misturados no capítulo sobre Huguenau – e há singularidades que não correspondem

diretamente aos critérios listados (a tendência justiceira de Esch, a carência de ornamentos de Huguenau, as teologias privadas do livro de Huguenau).

Da justaposição dessas seções – supondo equivalências oblíquas entre a construção literária e a realidade histórica –, depreendemos um processo de transformação dos tempos cuja análise é nada positiva (pois não insistimos na esperança de recomeço do mundo a partir do pior como expõe o narrador do epílogo), mas crítica. Isto é, não dizemos que se trata de uma simples progressão pessimista, não dizemos que Pasenow é melhor "pessoa" que Esch, embora Huguenau seja decerto pior que os outros dois. Pois, em verdade, a trilogia está configurada à semelhança de uma rede e não há elemento que não influa sobre o todo, não há personagem que não participe do quadro dramático de uma realidade cujo desajuste é bem comum. Daí que o capítulo final, sobre Bertrand, personagem constante dos três romances, procure mostrar que não há imunidade no mundo do "desmoronamento dos valores". Como personagem, ele possui maior autonomia, isto é, pode reconhecer suas próprias limitações e não só de modo intuitivo. Por essa razão, não partilha das mesmas restrições dos outros personagens, que, em comparação com Bertrand, podem ser tomados por figuras "típicas" (como representações de determinadas posturas, ideias e épocas). Além do mais, ele transborda a figuração do personagem e confunde-se com o próprio autor da trilogia, uma vez que assina os segmentos teóricos do livro de Huguenau e evidencia sua condição de narrador dos *Sonâmbulos*.

Nessa conjuntura, tanto o artifício apurado da construção de Bertrand quanto o concerto das semelhanças e desigualdades dos personagens-título querem completar a primeira parte da pesquisa. Bertrand, no sentido mais amplo do nome – personagem, narrador, teórico, autor –, não responde apenas por formalizar uma poética do conhecimento tal como supõe a teoria do romance de Broch, mas também por afastar a trilogia de qualquer modelo romanesco mais ou menos relacionado a parâmetros do realismo histórico e caracterizá-la como "romance da crise". Da mesma forma, os critérios que orientam as análises dos livros de Pasenow, Esch e Huguenau, ao recorrer a temas centrais do universo do romance – a iniciar pela situação do personagem –, mostram, na passagem do primeiro para o terceiro momento, a articulação problemática de elementos da história do gênero. Mas essa passagem não é a única medida dos *Sonâmbulos*. Antes, é preciso observar a simultaneidade dos conflitos, que reside na convivência de temporalidades distintas, presentes compostos de passado e futuro (memórias e desejos, rastros e pressentimentos), aspectos que atualizam e coordenam a realidade pluripartida dos *Sonâmbulos*: em busca da totalidade – como exige a "tarefa" do romance de Broch –, a trilogia movimenta instâncias que extrapolam as fronteiras do literário, que não pertencem somente às especializações discursivas dos paradigmas científicos incluídos nos trechos particularmente teóricos, mas apelam à experiência individual, sugerem os muitos caminhos, sejam atalhos, sejam curvas, do conhecimento da realidade, pressupõem realidades parcialmente concordantes, definidas por referências culturais e práticas cognitivas em parte comuns, e multiplicam tanto as oportunidades quanto as dificuldades do consenso, tanto as possibilidades quanto as necessidades do dissenso, ambos – consenso

e dissenso – supostos na abrangência do recorte em apreço. Contudo, no que respeita à dinâmica histórica do debate literário, qual o lugar dos *Sonâmbulos*?

A leitura contextual pertence ao primeiro capítulo de nossa pesquisa – onde supomos mais realidades que as exclusivamente literárias –, mas requisita igualmente os capítulos segundo e terceiro. A decisão de recuperar uma discussão como a da "crise do romance" não objetiva tirar proveito de assunto chamativo nem produzir atavismo: falar em crise como quem apenas atenta para a sedução do tema ou pensa em letra morta não parece justificar pesquisas de mais fôlego. A validade está na insistência do termo "crise" e no vínculo de tal ideia com o desenvolvimento sempre crítico de certa produção romanesca. Ademais, embora Broch não tenha se pronunciado a respeito de uma crise do romance – ao contrário, depositou à época enorme esperança no potencial romanesco –, impossível desvincular a trilogia dessa discussão que adquire então um sem-número de formatos e muitas opiniões competentes. A crise do romance é um episódio da arte moderna. É também um atributo da arte modernista. Daí que, apesar da variedade de argumentos que circundam a matéria, o denominador comum talvez consista nas transformações das técnicas narrativas que sublinham a distância do mundo do realismo histórico – uma demarcação recorrente nos mais variados modernismos. Na crise do romance, o romance *em* crise é o romance realista do século XIX, ao passo que romances como *Os sonâmbulos*, críticos em tanto aspecto, são romances *da* crise.

Aliás, em nosso trabalho, a trilogia significa comentário completo e apurado à crise do romance de seu tempo, uma vez que, ao imitar um romance de corte oitocentista (livro de Pasenow) e intensificar sua problematização até o compêndio discursivo e temático de *Huguenau ou a objetividade*, *Os sonâmbulos*, como nenhum outro romance da crise, formula a crise do romance como percurso de transformações formais e históricas do romance. Aí, porém, surgem outras questões. Pois os romances de Broch são também exemplos de suas convicções como artista e teórico. Assim, procuramos expor, no segundo capítulo, as principais linhas de seu pensamento acerca do romance, sem disfarçar o pendor idealista de suas concepções. Ao invés disso, afirmamos que suas ideias e linguagem pertencem a uma tradição também histórica, que remonta aos primeiros românticos alemães e atinge contemporâneos de Broch como Lukács (o da *Teoria do romance*) e Bakhtin, que, muitas vezes, ainda que não digam o mesmo, falam nos mesmos termos de Broch.

No segundo capítulo, o principal é a "obra de arte da totalidade", que, para Broch, define a tarefa do romance. A tarefa não é apenas estética, mas ética: representar a totalidade de uma época não significa delírio ou vaidade do artista, não significa somente sua mestria técnica, mas seu compromisso com o conhecimento, e essa associação, nas circunstâncias do mundo dos valores desintegrados, é de natureza ética. Literatura, diz Broch, é "impaciência do conhecimento", antevisão da ciência, é "não mais" e "ainda não". Por isso qualifica a própria trilogia de "romance epistemológico" e "poli-histórico", pois não afasta a intenção literária da filosófica. Os exemplos de Goethe e Joyce, aqui, são explorados apenas enquanto modelos de Broch. O principal é sua contribuição para a teoria do romance, que não se resume à atualização de noções idealistas e à ampla defesa de uma ética da to-

talidade e do conhecimento em poesia, senão abre caminhos para *Os sonâmbulos*, onde as ideias teóricas, está claro, não determinam todo o alcance da construção literária.

O terceiro capítulo é nossa tentativa de conferir unidade à pesquisa. Trata-se, por conseguinte, do centro do trabalho. Nele, de certa maneira, concluímos a reflexão da primeira parte e já estamos na parte seguinte, visto que concorrem a perspectiva histórica e a consideração da teoria do romance de Broch e da configuração poética dos *Sonâmbulos*. Quer dizer, o conflito histórico é também formal, pois toca à relação da crise do romance com a continuidade dos meios realistas que merecem a atenção de Broch já nos seus primeiros escritos teóricos e ficcionais. Porém, quisemos mostrar acima de tudo a complexidade do texto da trilogia por intermédio da sugestão de uma retórica misturada de realismo e metafísica, que não esclarece, exatamente, a crise do romance, mas evidencia a singularidade de um romance da crise.

Quanto ao tema dos excursos, optamos por resguardá-lo de conclusões. É, quem sabe, um modo de preservar sua abertura, não comprometê-lo com situação específica nem insistir em assunto que merece mais reflexão e exemplos. No conjunto, a pesquisa está dedicada à dificuldade dos *Sonâmbulos*, à relevância histórica de suas questões literárias e ao primor de sua configuração romanesca.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obra de Hermann Broch em língua alemã.

BROCH, Hermann. *Kommentierte Werkausgabe*. Paul Michael Lützeler (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974-1981.

KW1: *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*.

KW2: *Die unbekannte Größe*.

KW3: *Die Verzauberung*.

KW4: *Der Tod des Vergil*.

KW5: *Die Schuldlosen. Roman in elf Erzählungen*.

KW6: *Novellen. Prosa. Fragmente*.

KW7: *Dramen*.

KW8: *Gedichte*.

KW9/1: *Schriften zur Literatur. Kritik*.

KW9/2: *Schriften zur Literatur. Theorie*.

KW10/1: *Philosophische Schriften. Kritik*.

KW10/2: *Philosophische Schriften. Theorie*.

KW11: *Politische Schriften*.

KW12: *Massenwahntheorie*.

KW13/1: *Briefe. (1913-1938)*.

KW13/2: *Briefe. (1938-1945)*.

KW13/3: *Briefe. (1945-1951)*.

BROCH, Hermann. *Briefe über Deutschland 1945-1949. Die Korrespondenz mit Volkmar von Zühlsdorff*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

BROCH, Hermann. *Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*. Paul Michael Lützeler (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

BROCH, Hermann/BRODY, Daniel. *Briefwechsel 1930-1950*. Bertold Hack e Marietta Kleiß (orgs.). Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung, 1971.

BROCH, Hermann/VIETTA, Egon. *"Sich an den Tod heranpürschen..." Hermann Broch und Egon Vietta im Briefwechsel 1933-1951*. Silvio Vietta e Roberto Rizzo (orgs.). Göttingen: Wallstein, 2012.

Em tradução.

BROCH, Hermann. *A morte de Virgílio*. Tradução de Maria Adélia Silva Melo. Lisboa: Relógio d'Água, s. d.

BROCH, Hermann. *A morte de Virgílio*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BROCH, Hermann. *Autobiografía psíquica*. Tradução de Miguel Sáenz. Buenos Aires: Losada, 2008.

BROCH, Hermann. *Création littéraire et connaissance*. Tradução de Albert Kohn. Paris: Gallimard, 1985.

BROCH, Hermann. *Geist and Zeitgeist. The spirit in an unspiritual age*. John Hargraves (org.). New York: Counterpoint, 2002.

BROCH, Hermann. *O encantamento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

BROCH, Hermann. *Os inocentes. Romance em onze contos*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Rocco, 1988a.

BROCH, Hermann. *Os sonâmbulos. Trilogia*. Tradução de João Gaspar Simões. Lisboa: Arcádia, 1965.

BROCH, Hermann. *Os sonâmbulos. Pasenow ou o romantismo*. Tradução de António Ferreira Marques. Lisboa: Edições 70, 1988b.

BROCH, Hermann. *Os sonâmbulos. Pasenow ou o romantismo*. Tradução de Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2011a.

BROCH, Hermann. *Os sonâmbulos*. *Esch ou a anarquia*. Tradução de Jorge Camacho. Lisboa: Edições 70, 1989a.

BROCH, Hermann. *Os sonâmbulos*. *Esch ou a anarquia*. Tradução de Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2011b.

BROCH, Hermann. *Os sonâmbulos*. *Huguenau ou a objetividade*. Tradução de Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2011c.

BROCH, Hermann. *Os sonâmbulos*. *Huguenau ou o realismo*. Tradução de Jorge Camacho. Lisboa: Edições 70, 1989b.

BROCH, Hermann. *Poesía e investigación*. Tradução de Ramón Ibero. Barcelona: Barral, 1974.

SCHEIDL, Ludwig (org.). *Novas histórias com tempo e lugar*. *Prosa de autores austríacos*. Porto: Afrontamento, 1984.

Geral.

ABREU, Márcia (org.). *Trajetórias do romance*. *Circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado de Letras, 2008.

ADAMS, Dale. *Die Konfrontation von Denken und Wirklichkeit*. *Die Rolle und Bedeutung der Mathematik bei Robert Musil, Hermann Broch und Friedrich Dürrenmatt*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2011.

ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo." In: *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AMANN, Klaus; GROTE, Helmut. *Die Wiener Bibliothek Hermann Brochs*. *Kommentiertes Verzeichnis des rekonstruierten Bestandes*. Köln; Wien: Böhlau, 1990.

ANDRADE, Eugénio de. *Trocar de rosa*. *Traduções de Eugénio de Andrade*. Lisboa: Na regra do jogo, 1980.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. *A representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. São Paulo: Annablume; Hucitec, 2002.

BALLESTER, Gonzalo Torrente. *Sobre literatura e a arte do romance*. Tradução de António Gonçalves. Algés: Difel, 1999.

BALZAC, Honoré de. *A mulher de trinta anos*. In: *A comédia humana*. Vol. 3. *Estudos de costumes. Cenas da vida privada*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Casimiro Fernandes e Wilson Lousada. São Paulo: Globo, 1989, p. 523-683.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance I. Da vida à obra*. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Nathalie Léger. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance II. A obra como vontade*. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Nathalie Léger. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

BARTHES, Roland. "Novos problemas do realismo." In: *Inéditos*. Vol. 1. *Teoria*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 29-35.

BARTHES, Roland. "O efeito de real." In: *Literatura e realidade. Que é o realismo?* Tradução de Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1984, p. 87-97.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARTRAM, Graham; PAYNE, Philip. "Apocalypse and utopia in the Austrian novel of the 1930s: Hermann Broch and Robert Musil." In: *The Cambridge companion to the modern German novel*. Graham Bartram (org.). Cambridge: University Press, 2004, p. 93-109.

BENDELS, Ruth. *Erzählen zwischen Hilbert und Einstein. Naturwissenschaft und Literatur in Hermann Brochs "Eine methodologische Novelle" und Robert Musils "Drei Frauen"*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.

BENJAMIN, Walter. "A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin." In: *Obras Escolhidas I*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a, p. 54-60.

BENJAMIN, Walter. "Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows". In: *Gesammelte Schriften II, II*. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser (orgs.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989a, p. 438-65.

BENJAMIN, Walter. "Anton, Garte, Walzel, Alain, Hofmannsthal, Blackert, Broch." In: *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*. Volume 13. *Kritiken und Rezensionen*. Heinrich Kaulen (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011, p. 488-95.

BENJAMIN, Walter. "Krisis des Romans." "Zu Döblins *Berlin Alexanderplatz*." In: *Gesammelte Schriften III*. Hella Tiedemann-Bartels (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, p. 230-36.

BENJAMIN, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov." In: *Obras Escolhidas I*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b, p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. "Zum Bilde Prousts." In: *Gesammelte Schriften II, I*. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser (orgs.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989b, p. 310-24.

BENN, Gottfried. "Roman des Phänotyp." In: *Prosa und Autobiographie in der Fassung der Erstdrucke*. Bruno Hillebrand (org.). Frankfurt am Main: Fischer, 1984, p. 144-91.

BERSANI, Leo. "O realismo e o medo do desejo." In: *Literatura e realidade*. *Que é o realismo?* Tradução de Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1984, p. 51-86.

Bíblia Sagrada. *Tradução da CNBB*. Aparecida; Petrópolis; São Paulo: Ave Maria; Loyola; Paulinas; Paulus; Salesiana; Santuário; Vozes, 2001.

BITTENCOURT, Gabriela Siqueira. *Fraturas da metrópole*. *Objetividade e crise do romance em* Berlin Alexanderplatz. São Paulo: USP, FFLCH, Dissertação de mestrado, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOCH, Ernst. *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORGES, Jorge Luis. "La escritura del dios." In: *El Aleph*. Buenos Aires: Alianza, 2007, p. 133-41.

BORNHEIM, Gerd. "Crise da ideia de crise." In: *A crise da razão*. Adauto Novaes (org.). Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo: Companhia das Letras; Funarte; Minc, 1996, p. 47-66.

BRECHT, Bertolt. "Amplitude e variedade do modo de escrever realista." In: *Estudos Avançados* 34. Vol. 12, setembro/dezembro de 1998, p. 267-76.

BRECHT, Bertolt. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Vol. 13. *Gedicht und Gedichtsfragmente 1913-1927*. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei e Klaus-Detlef Müller (orgs.). Berlin; Weimar: Aufbau; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

BRINKMANN, Richard. "Zu Brochs Symbolbegriff." In: *Brochs theoretisches Werk*. Paul Michael Lützeler e Michael Kessler (orgs.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, p. 35-48.

BRUDE-FIRNAU, Gisela. *Die literarische Deutung Kaiser Wilhelms II. zwischen 1889 und 1989*. Heidelberg: Winter, 1996.

BRUDE-FIRNAU, Gisela (org.). *Materialien zu Hermann Brochs* Die Schlafwandler. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.

BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CANDIDO, Antonio. "Timidez do romance." In: *A educação pela noite*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 99-120.

CANETTI, Elias. "Hermann Broch." In: *A consciência das palavras*. Tradução de Márcio Suzuki e Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 13-26.

CARNAP, Rudof. *Scheinprobleme in der Philosophie. Das Frempsychische und der Realismusstreit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*. Segundo livro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2007.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Primeiro livro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2002.

CIORAN, E. M. *A tentação de existir*. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio d'Água, 1988.

COHN, Dorrit. *The Sleepwalkers. Elucidations of Hermann Broch's trilogy*. Haag; Paris: Mouton, 1966.

CORNELSEN, Elcio. "O estilo em Alfred Döblin." In: *Pandaemonium germanicum* 15/2010.1, p. 50-69.

CORTÁZAR, Julio. "Notas sobre o romance contemporâneo." In: *Obra crítica II*. Jaime Alazraki (org.). Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 131-40.

DE MAN, Paul. *O ponto de vista da cegueira. Ensaios sobre a retórica da crítica contemporânea*. Tradução de Miguel Tamen. Braga; Coimbra; Lisboa: Angelus Novus; Cotovia, 1999.

DITTRICH, Andreas. *Glauben, Wissen und Sagen. Studien zu Wissen und Wissenskritik im* Zauberberg*, in den* Schlafwandler *und im* Mann ohne Eigenschaften. Tübingen: Max Niemeyer, 2009.

DÖBLIN, Alfred. "An Romanautoren und ihre Kritiker." In: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Erich Kleinschmidt (org.). Freiburg im Breisgau; Olten: Walter, 1989a, p. 119-23.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

DÖBLIN, Alfred. "Der Bau des epischen Werkes" In: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Erich Kleinschmidt (org.). Freiburg im Breisgau; Olten: Walter, 1989b, p. 215-45.

DÖBLIN, Alfred. "Krise des Romans?" In: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Erich Kleinschmidt (org.). Freiburg im Breisgau; Olten: Walter, 1989c, p. 274-76.

DÖBLIN, Alfred. "Reform des Romans." In: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Erich Kleinschmidt (org.). Freiburg im Breisgau; Olten: Walter, 1989d, p. 137-53.

DÖBLIN, Alfred. "*Ulysses* von Joyce" In: *Materialen zu Alfred Döblin* Berlin Alexanderplatz. Matthias Prangel (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p. 49-52.

DURZAK, Manfred. *Hermann Broch: Dichtung und Erkenntnis. Studien zum dichterischen Werk*. Berlin; Köln; Mainz; Stuttgart: Kohlhammer, 1978.

EINSTEIN, Carl. "Brief über den Roman." In: *Werke*. Volume 1 (1908-1918). Rolf-Peter Baacke (org.). Berlin: Medusa, 1980, p. 66-71.

EINSTEIN, Carl. "Über den Roman." In: *Werke*. Volume 1 (1908-1918). Rolf-Peter Baacke (org.). Berlin: Medusa, 1980, p. 127-29.

EMERSON, Caryl; MORSON, Gary Saul. *Mikhail Bakhtin. Criação de uma prosaística*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.

FORNOFF, Roger. *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*. Hildesheim; New York; Zürich: Georg Olm, 2004.

FÜGER, Wilhelm (org.). *Kritisches Erbe. Dokumente zur Rezeption von James Joyce im deutschen Sprachbereich zu Lebzeiten des Autors*. Amsterdam: Rodopi, 2000.

GEBHARD, Walter. *Der Zusammenhang der Dinge. Weltgleichnis und Naturverklärung im Totalitätsbewußtsein des 19. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer, 1984.

GOETHE, Johann W. von. *Fausto. Uma tragédia. Primeira parte*. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2004.

GOETHE, Johann W. von. *Fausto. Uma tragédia. Segunda parte*. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2007.

GOETHE, Johann W. von. *Maximen und Reflexionen*. Berlin; Weimar: Aufbau, 1982.

GOETHE, Johann W. von. *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. Tradução de Paulo Osório de Castro. Lisboa: Relógio D' Água, 1998.

GOETHE, Johann W. von; SCHILLER, Johann C. F. von. *Correspondência*. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Hedra, 2010.

GOLL, Iwan. "Der Expressionismus stirbt." In: *Theorie des Expressionismus*. Otto F. Best (org.). Stuttgart: Reclam, 1982, p. 225-28.

GRABOWSKY-HOTAMANIDIS, Anja. *Zur Bedeutung mystischer Denktraditionen im Werk von Hermann Broch*. Tübingen: Max Niemeyer, 1995.

HALSALL, Robert. *The problem of autonomy in the works of Hermann Broch*. Oxford; Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt am Main; New York; Wien: Lang, 2000.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 1999-2004.

HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

HERDER, Johann Gottfried. *Briefe zu Beförderung der Humanität*. Hans Dietrich Irmscher (org.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1991.

HILLEBRAND, Bruno. *Theorie des Romans I. Von Heliodor bis Jean Paul*. München: Winkler, 1972.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte*. Mathias Mayer (org.). Stuttgart: Reclam, 2000.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Livro dos amigos*. Tradução de José A. Palma Caetano. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

HOLITSCHER, Arthur. *Amerika heute und morgen*. Berlin: Fischer, 1912.

JAKOBSON, Roman. "Do realismo artístico." In: *Teoria da literatura*. *Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 119-27.

JASPERS, Karl. *A situação espiritual do nosso tempo*. Tradução de João Modesto. Lisboa: Moraes, 1968.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Unisinos, 1999.

JURGENSEN, Manfred. *Die fabelhafteste Sache von der Welt*. *Der Tod in der deutschen Literatur*. Tübingen: Stauffenberg, 2010.

KAES, Anton (org.). *Weimarer Republik*. *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933*. Stuttgart: Metzler, 1983.

KAYSER, Wolfgang. *Entstehung und Krise des modernen Romans*. Stuttgart: Metzler, 1955.

KERMODE, Frank. *A sensibilidade apocalíptica*. Tradução de Melo Furtado. Lisboa: Século XXI, 1997.

KESSLER, Michael; LÜTZELER, Paul Michael. *Broch theoretisches Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

KISS, Endre. *Philosophie und Literatur des negativen Universalismus*. *Intellektuelle Monographie über Hermann Broch*. Cuxhaven; Dartford: Junghans, 2001.

KOSELLECK, Reinhart. "Krise." In: *Geschichtliche Grundbegriffe*. *Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Volume 3. Otto Brunner, Werner Conze e Reinhart Koselleck (orgs.). Stuttgart: Klett-Cotta, 1982, p. 617-50.

KRACAUER, Siegfried. "A biografia como forma de arte da nova burguesia." In: *O ornamento da massa*. Tradução de Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 105-15.

KRACAUER, Siegfried. *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

KRAUS, Karl. "Apokalypse." In: *Untergang der Welt durch schwarze Magie*. München: Kösel, 1960, p. 11-22.

KRAUS, Karl. *Ditos e desditos*. Tradução de Márcio Suzuki e Werner Loewenberg. São Paulo: Brasiliense, 1988.

KRAUS, Karl. *Sprüche und Widersprüche*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965.

KRISTEVA, Julia. *O texto do romance. Estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Horizonte, 1984.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução de Teresa B. C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LÄMMERT, Eberhard *et alii* (orgs.). *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620-1880*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1971

LÄMMERT, Eberhard *et alii* (orgs.). *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*. Königstein im Taunus: Athenäum, 1984.

LETHEN, Helmut. *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

LEWIS, Pericles. "Modernism and religion". In: *The Cambridge companion to Modernism*. 2ª ed. Michael Levenson (org.). Cambridge: University Press, 2011, p. 178-96.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário & a afirmação do romance*. Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristam Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Cosmos, 1994.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LUKÁCS, Georg. "Es geht um den Realismus." In: *Essays über Realismus*. Berlin: Aufbau, 1948, p. 128-70.

LÜTZELER, Paul Michael (org.). *Hermann Broch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

LÜTZELER, Paul Michael. "Hermann Broch: *Die Schlafwandler*". In: *Romane des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam, 1993.

LÜTZELER, Paul Michael. *Hermann Broch*. *Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

LÜTZELER, Paul Michael. *Hermann Broch*. *Ethik und Politik*. *Studien zum Frühwerk und zur Romantrilogie* Die Schlafwandler. München: Winkler, 1973.

LÜTZELER, Paul Michael. *Hermann Broch und die Moderne*. *Roman, Menschenrecht, Biografie*. München: Wilhelm Fink, 2011.

LÜTZELER, Paul Michael. "Hermann Broch und Spenglers *Untergang des Abendlandes*: *Die Schlafwandler* zwischen Moderne und Postmoderne". In: *Hermann Broch*. *Modernismus, Kulturkrise und Hitlerzeit*. Adrian Stevens, Fred Wagner e Sigurd Paul Scheichl (orgs.). Innsbruck: Inst. für Germannistik, 1994, p. 19-43.

LÜTZELER, Paul Michael. *Kulturbruch und Glaubenskrise*. *Hermann Brochs* Die Schlafwandler *und Matthias Grünewalds* Isenheimer Altar. Basel; Tübingen: Francke, 2001.

MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo*. *O* Bildungsroman *na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MANDELKOW, Karl Robert. *Hermann Brochs Romantrilogie* Die Schlafwandler. *Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman*. Heidelberg: Carl Winter, 1975.

MANDELKOW, Karl Robert. "Orpheus und Maschine." In: *Technik in der Literatur*. Harro Segeberg (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, p. 387-410.

MARTENS, Gunther. *Beobachtungen der Moderne in Hermann Brochs* Die Schlafwandler *und Robert Musils* Der Mann ohne Eigenschaften. *Rhetorische und narratologische Aspekte von Interdiskursivität*. München: Wilhelm Fink, 2006.

MAZZARI, Marcus Vinicius. *Labirintos da aprendizagem*. *Pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

MICHAUX, Henri. "A verdadeira Poesia faz-se contra a Poesia." In: *Nós dois ainda*. Tradução de Rui Caeiro. Lisboa: Bonecos Rebeldes, 2009.

MOLDER, Maria Filomena. *O absoluto que pertence à terra*. Lisboa: Vendaval, 2005.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *O romance. Teoria e crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

MUSIL, Robert. "Aufzeichnungen zur Krisis des Romans." In: *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*. Adolf Frisé (org.). Hamburg: Rowohlt, 1955, p. 861-64.

MUSIL, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004.

MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Tradução de Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NOVALIS. *Pólen*. *Fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

OLSEN, Morten Aronsson. *Hermann Broch*. *Die platonische Idee des Denkens und Handelns*. *Zur Bestimmung der Grundlagen der Werttheorie in den theoretischen Schriften des jungen Hermann Broch*. Hamburg: Dr. Kovač, 2009.

ORTEGA Y GASSET, José. *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Alianza, 2005.

PAULINO, Itamar Rodrigues. *Um olhar sobre a degradação dos valores humanos a partir da obra* Os sonâmbulos*, de Hermann Broch*. Brasília: UnB, IH, Dissertação de mestrado, 2006.

PAZ, Octavio. *A dupla chama*. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. *La otra voz*. In: *Obras completas I*. *La casa de la presencia*. *Poesía e historia*. 2ª ed. Ciudad de México: FCE, 1994, p. 489-592.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção*. *De 1870 a 1920*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

PESSOA, Fernando. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1973.

PEUKERT, Detlev J. K. *Die Weimarer Republik*. *Krisenjahre der Klassischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

PISSAREK, Markus. *"Atomisierung der einstigen Ganzheit." Das literarische Frühwerk Hermann Brochs. Neuorientierung des literarischen Denkens im Kontext der modernen Physik und Psychoanalyse*. München: Martin Meidenbauer, 2009.

PLUMPE, Gerhard (org.). *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*. Stuttgart: Reclam, 1997.

PRANGEL, Mathias (org.). *Materialien zu Alfred Döblin* Berlin Alexanderplatz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

QUINTELA, Paulo. "O romance alemão contemporâneo." In: *Obras completas I. Hölderlin e outros estudos*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1996, p. 337-62.

RAIMOND, Michel. *Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt.* Paris: José Corti, 1966.

RATHJEN, Friedhelm. "Crisis? What Crisis?". In: *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*. Christian Döring (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, p. 9-17.

REINHARDT, Hartmut. *Erweiterter Naturalismus. Untersuchungen zum Konstruktionsverfahren in Hermann Brochs Romantrilogie* Die Schlafwandler. Köln; Wien: Böhlau, 1972.

RITZER, Monika. *Hermann Broch und die Kulturkrise des frühen 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler, 1988.

RITZER, Monika. "'Wirklichkeiten'. Zum Realismusbegriff bei Hermann Broch und Elias Canetti." In: *Elias Canetti und Hermann Broch*. Penka Angelova, Marianne Gruber e Paul Michael Lützeler (orgs.). St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2009, p. 97-114.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROCHE, Mark W. "Formalism and the figure of self-cancellation in *The sleepwalkers*. A response to David Suchoff." In: *Hermann Broch. Literature, philosophy, politics. The Yale Broch Symposium 1986*. Stephen D. Dowden (org.). South Caroline: Camden House, 1988, p. 246-56.

ROSENFELD, Anatol. "À procura do mito perdido: notas sobre a crise do romance psicológico." In: *Letras e leituras*. São Paulo: Editora da Unicamp; Edusp; Perspectiva, 1994, p. 21-32.

ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno." In: *Texto/contexto*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97.

SABATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. 2ª ed. Tradução de Janer Cristaldo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

SARRAUTE, Nathalie. *A era da suspeita. Ensaios sobre o romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães, 1963.

SCHANZE, Helmut. "Friedrich Schlegels Theorie des Romans." In: *Deutsche Romantheorien*. Reinhold Grimm (org.). Frankfurt am Main: Athenäum, 1968, p. 105-24.

SCHÄRF, Christian. *Der Roman im 20. Jahrhundert*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2001.

SCHELLING, F. W. J. von. *Filosofia da arte*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHILLER, Friedrich. "Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen." In: *Theoretische Schriften*. Rolf-Peter Janz (org.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, p. 677-705.

SCHINDLER, Stephan K. *Das Subjekt als Kind. Die Erfindung der Kindheit im Roman des 18. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt, 1994.

SCHKLOVSKY, Viktor. *Theory of prose*. Tradução de Benjamin Sher. Champaign; London: Dalkey Archive, 1991.

SCHLAFFER, Heinz. *Der Bürger als Held. Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

SCHLAFFER, Heinz. *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*. 2ª ed. München: DTV, 2007.

SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische und theoretische Schriften*. Stuttgart: Reclam, 1978.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SERUYA, Teresa (org.). *Sobre o romance no século XX. A reflexão dos escritores alemães*. Lisboa: Edições Colibri, 1995.

SIDLER, Judith. "Die 'fließende Gleichzeitigkeit, in der das Ewige ruht': das Elemente des (Ver-)Fließens bei Hermann Broch." In: *Die Welle. Das Symposium*. Hans-Günther Schwarz, Geraldine Gutiérrez de Wienken e Frieder Hepp (orgs.). München: Iudicium, 2010, p. 96-109.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise. Ensaios sobra a "crise da poesia" como* topos *da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SITI, Walter. "O romance sob acusação." In: *A cultura do romance*. Franco Moretti (org.). Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 165-95.

SPENGLER, Oswald. *A decadência do ocidente. Esboço de uma morfologia da História Universal*. Edição de Helmut Werner. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.

STEINBERG, Michael P. "Broch's cognitive style. A response to Richard Brinkmann." In: *Hermann Broch. Literature, philosophy, politics. The Yale Broch Symposium 1986*. Stephen D. Dowden (org.). South Caroline: Camden House, 1988, p. 207-14.

STEINECKE, Harmut. *Hermann Broch und der polyhistorische Roman. Studien zur Theorie und Technik eines Romantyps der Moderne*. Bonn: Bouvier, 1968.

STEINECKE, Hartmut. "Hermann Broch. Zeitkritik zwischen Epochenanalyse und Utopie." In: *Zeitkritische Romane des 20. Jahrhunderts. Die Gesellschaft in der Kritik der deutschen Literatur*. Hans Wagener (org.). Stuttgart: Reclam, 1975.

STEINECKE, Hartmut (org.). *Theorie und Technik des Romans im 20. Jahrhundert*. Tübingen: Max Niemeyer, 1972.

STEINECKE, Hartmut; STRELKA, Joseph (orgs.). *Romanstruktur und Menschenrecht bei Hermann Broch*. Bern; Frankfurt am Main; New York; Paris: Lang, 1990.

STEINECKE, Hartmut; WAHRENBURG, Fritz (orgs.). *Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 1999.

TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács. Etapas do seu pensamento estético*. Tradução de Renira Lisboa de Moura Lima. São Paulo: Unesp, 2008.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *Romance: o mundo em equação*. Lisboa: Portugália, 1967.

TROMMLER, Frank. "Verfall Weimars oder Verfall der Kultur? Zum Krisengefühl der Intelligenz um 1930." In: *Weimars Ende*. Thomas Koebner (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, p. 34-53.

TUCHOLSKY, Kurt. *Schnipsel*. Mary Gerold-Tucholsky e Fritz J. Raddatz (orgs.). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1973.

UERLINGS, Herbert. *Theorie der Romantik*. Stuttgart: Reclam, 2000.

VALÉRY, Paul. "Discurso sobre a História." In: *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A formação do romance inglês*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Fapesp, 2007.

VÖLKER, Ludwig. *Langeweile. Untersuchungen zur Vorgeschichte eines literarischen Motivs*. München: Wilhelm Fink, 1975.

VOLLHARDT, Friedrich. *Hermann Brochs geschichtliche Stellung. Studien zum philosophischen Frühwerk und zur Romantrilogie* Die Schlafwandler *(1914-1932)*. Tübingen: Max Niemeyer, 1986.

VOLLHARDT, Friedrich. "Hermann Brochs Literaturtheorie." In: *Hermann Broch*. Paul Michael Lützeler (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, p. 272-88.

WATT, Ian. *A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel. Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1986.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução de Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Edusp, 1993.

WOHLLEBEN, Doren. "'Verlöschen der Gesichter in der Landschaft': Porträts in Hermann Brochs *Die Schlafwandler*." In: *Hermann Broch und die Künste*. Alice Stašková e Paul Michael Lützeler (orgs.). Berlin: De Gruyter, 2009, p. 39-54.

WUNBERG, Gotthart (org.). *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam, 1981.

YEATS, W. B. *Uma visão*. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água, 1994.

ZELLER, Jörg. *Die Zeitdarstellung bei Hermann Broch*. Kopenhagen; München: Wilhelm Fink, 1998.

ŽMEGAČ, Viktor. "Kunst und Ethik". In: *Brochs theoretisches Werk*. Paul Michael Lützeler (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, p. 15-23.

APÊNDICE

James Joyce e o presente

Discurso por ocasião do quinquagésimo aniversário de Joyce

Todo artista por volta dos cinquenta anos enfrenta a questão de sua relação com a época em que vive. Pois, nesse momento, foi pouco a pouco alienado de uma época na qual os de vinte e cinco entram em cena, uma geração que – ele já duvida – talvez ainda compreenda, talvez não, pois a época, que ainda é a sua, mas não por muito tempo, mostrou-se progressivamente impregnada de nova existência e novos problemas, e a incontornabilidade da velhice é iminente, limite em que se deve pôr à prova se a própria obra, constituída com as marcas do tempo e, em seus fundamentos, ao menos, retrocedente à própria juventude, se essa obra se converteu em realidade, dispensada do jogo belo e embriagante surgido a cada vez que a onda do tempo quebra e lança à superfície suas cores e formas novas: que não havia sido um jogo evanescente, mas uma realidade que faz justiça a seu tempo e enraizada em sua época, existente e sólida como todas as realidades que uma época faz surgir, uma realidade submersa e que submerge no fluxo dos tempos em virtude do próprio peso, que nada mais pode arrastar e reluz de sua profundeza renovadamente, do mesmo modo que, inabaláveis e atuantes, perdura o espírito de cada período e, às vezes, também o espírito de uma geração em tempos posteriores. Pôde – esta a questão, o saber, a esperança, o temor do quinquagenário, em face do que o problema privado da velhice desaparece –, pôde a obra de fato recolher em si o espírito de sua época, de modo a exceder a "tonalidade" previamente instituída para todo homem e conduta humana por meio do *Zeitgeist*,[331] em resumo, de modo a exceder o mais comum "estilo da época" em vigor, a ponto de haver criado com a obra de fato uma "expressão" da época (expressão, esteja claro, e não seu decalque, como se vê nos jornais); então pertence essa obra à realidade da época, então se alcança com ela aquela "realidade histórica", que em si afiança a permanência no tempo.

Mas em que consiste essa realidade histórica, em que consiste essa totalidade do real, que assegura a um produto da fantasia, como a obra poética, e a um conceito místico, como *Zeitgeist*, existência e dignidade histórica, em face do que o assim chamado concreto se evapora em pura irrealidade fantasmagórica e transitoriedade? Investigá-lo não faz recorrer necessariamente ao místico; místico é tão somente o ímpeto do homem de constituir tal conceitualização; mística a faculdade humana de elevar-se nas grandes realizações do espírito. Pois, finalmente, a existência do *Zeitgeist* repousa no concreto, constrói-se dos milhões e milhões de anônimos, existências individuais concretas, que povoam a época, constitui-se das miríades e miríades de anônimos, forças individuais

331. "Espírito da época", aqui, significa a suma das ideias próprias a uma época. Anatol Rosenfeld, um pouco como Broch, supõe que "[...] mesmo numa cultura complexa como a nossa, com alta especialização e autonomia das várias esferas – tais como ciências, artes, filosofia – não só haja interdependência e mútua influência entre esses campos, mas, além disso, certa unidade de espírito e sentimento de vida, que impregna, em certa medida, todas estas atividades". Cf. "Reflexões sobre o romance moderno" (1996: 76).

concretas, que mantêm em andamento a totalidade dos eventos; e no todo concreto deste infinitamente inapreensível, infinitamente facetado "cotidiano do mundo da época" está o *Zeitgeist*, está contida sua fisionomia pouco menos que incompreensível. E essa totalidade concreta (mesmo "naturalista", se se quiser) transparece em toda grande realização do espírito, antes de qualquer coisa, contudo, na realização artística: eleita ou condenada por uma constelação peculiar do destino, desenvolve-se nela a tarefa de tornar-se o foco das forças anônimas da época, reuni-las em si, como se fosse o próprio *Zeitgeist*, ordenar seu caos e assim as colocar a serviço da própria obra. É uma tarefa mítica, mítica no mistério de seu proceder, mítica na construção sensível, na simbolização das forças que atuam misteriosamente no caos, mítica enquanto realização e mítica em seu efeito. E justamente por ser distinta das facetas individuais anônimas do "cotidiano do mundo da época", que permanecem isoladas e são movimentadas ou representadas apenas por uma ou outra força individual, a grande criação do espírito e artística converte-se na portadora imediata e concreta da totalidade das forças atuantes na época – uma imediatez concreta decerto própria do gênio e pertencente a seus mais essenciais critérios –, converte-se em verdadeira recriação da época, potencialmente integrada na época e em sua ordem, e na mais intensiva e imediata conformidade com o tempo [*Zeitgerechtheit*]; converte-se a grande obra de arte, a "obra de arte da totalidade", em espelho do *Zeitgeist*.

Épocas de maior coesão interna dos valores, ou seja, épocas religiosas acima de tudo, encontram uma reprodução de si próprias e do seu *Zeitgeist* em suas instituições, recolhendo em si, sem resistência, as grandes realizações do espírito e artísticas, constituídas na época e da época como suas reproduções, como espelho de seus espelhos. Épocas de desmoronamento dos valores, ao contrário, perdem essa visão "interna" da reprodução de si, tornam-se "naturalistas", e por vias "naturais" o homem nunca mais poderá apreender o todo em cujo âmago vive (caso ainda possa haver um todo); vista por "dentro", a época se encontra, de certo modo, num estado de "desconhecimento orgânico" e, para apreendê-la, deve-se esperar até que possa ser vista de "fora", quer dizer, até que se torne "histórica" e desperte completa realidade e "efetividade" históricas, revelando, a partir de sua totalidade tornada visível, também seu *Zeitgeist*. (Todas as épocas de desmoronamento dos valores são orientadas historicamente.) Em nenhum lugar isso é tão evidente como na grande obra de arte, que, como espelho do *Zeitgeist*, compartilha do seu destino: também a obra de arte padece, entre os contemporâneos, desse "desconhecimento orgânico" – tanto o *Fausto* quanto a obra tardia de Beethoven permaneceram incompreendidos – e essa incompreensibilidade não reporta de modo algum à "novidade" da obra (o "novo" da moda é saudado com júbilo), como também não reporta ao receio em face da "grandiosidade" (obras da totalidade do passado são acolhidas com entusiasmo), mas única e exclusivamente àquela "realidade antecipadora", que acomete os contemporâneos com "cegueira orgânica", banida, por sua vez, somente quando – e isso ocorre geralmente na passagem de uma geração a outra, daí o significado do quinquagésimo ano de vida para o artista – se introduz a "visão de fora" da época e esta, o *Zeitgeist*, e a obra se tornam visíveis enquanto totalidades. Não é certamente o

caso de que olhos e ouvidos devam "habituar-se" ao "hermetismo" [*Schwerverständlichkeit*] da obra, como reza a explicação usual deste "crescimento no tempo" – Wagner, em torno de 1875, era um talento incômodo para o entendido em música, em torno de 1900, contudo, tornou-se perfeitamente audível para o não entendido, que não teve de habituar-se a nada –, embora seja preciso notar que esse hermetismo está ancorado na organização estrutural da própria época, e assim, como tudo que é estrutural, possui um significado objetivo e mesmo duradouro. Pois é o problema da "representabilidade" em si que se coloca: em épocas centradas no valor religioso, o "nível de totalidade" – e com ele o nível de qualidade da arte – é de uma acentuada homogeneidade, trata-se do "grande estilo", que se manifesta, inclusive, na arte menor, e todas as forças da época, em sua ordem total, estão a serviço dessa homogeneidade e para ela apontam; porém, no momento do incipiente desmoronamento dos valores, destrói-se precisamente essa homogeneidade, e quanto mais o despedaçamento dos valores progride, quanto mais a distribuição das forças do mundo se torna caótica, maior será o esforço artístico para sujeitar e reunir essas forças, o esforço será tão grande e complicado que – em clara oposição a verdadeiras épocas de valores – as obras da totalidade, no conjunto da produção artística, se tornarão não apenas cada vez mais raras, mas também cada vez mais complexas e inacessíveis, diante do que surge até mesmo o seguinte problema: um mundo em contínuo e crescente despedaçamento dos valores não deve por fim recusar a sua apreensão total por meio da obra de arte e tornar-se "irrepresentável"? Mas essa pergunta mais que urgente para a criação artística do presente somente pode ser respondida por meio da própria obra de arte, presumindo – pois também isso deve ser perguntado – que o faça como obra de arte da totalidade em verdadeira conformidade com o tempo.

Essa pergunta dupla – *sub specie aeternitatis et sub specie mortis* –, se aplicada à obra do agora quinquagenário James Joyce, retoma boa parte dos pontos mencionados, a iniciar pela efetividade à margem da época: o *Ulisses* tornou-se célebre na passagem de uma geração a outra por volta de 1930, foi a nova geração a primeira a romper o "desconhecimento orgânico" que até o momento envolvia a obra, foi para a nova geração que primeiro se converteu o cotidiano banal do herói de *Ulisses*, Sr. Bloom, no "cotidiano do mundo da época" de 1904, e a ela estava reservado perceber todas as forças anônimas da época cuja totalidade, absorvida pelos incontáveis espelhos da obra, está unificada e resplandece metamorfoseada em tamanha luminosidade que, com seu brilho, não somente esclarece, a partir do "interior", a caracterização do herói, mas também toda a época e assim a totalidade do ser e do ser humano; Ulisses, mítico, vai-se por entre as trevas do tempo e dos tempos. Por estar "conforme ao tempo" em sua efetividade interna e externa, a epopeia de *Ulisses*, com uma autêntica "realidade antecipadora", irrompeu no desenvolvimento da mais recente literatura, apesar de seu "hermetismo", ao menos do ponto de vista da história literária (em que não é descabida a comparação entre Joyce e Klopstock), de modo a assegurar sua permanência no tempo. Porém, essa conformidade com o tempo manifesta-se ainda de outra maneira: pois o racionalismo da época, esse ímpeto agudo para a autoconscientização, revela-se em Joyce, como tudo nesse espírito

peculiarmente genial, tão acentuado e nítido que se poderia simplesmente imaginar que os próprios sintomas da conformidade com o tempo fossem produzidos de forma consciente: não apenas é escolhido de fato um único e concreto cotidiano para a apresentação do cotidiano do mundo, não apenas se apreende com enorme justeza o intervalo de uma geração mediante o retorno da ambientação ao ano de 1904, não apenas se afirma a tarefa mítica da obra de arte mediante eventos poéticos exemplarmente simples, mas por meio da sustentação da história e da alegoria, não apenas tudo isso e ainda muito mais, senão é também como se Joyce – e como pensar outra coisa de uma inteligência viva como a sua! – houvesse cultivado o propósito de posicionar-se pura e simplesmente em relação à questão da possibilidade de reprodução do mundo, a possibilidade da atividade poética, e como se (com um objetivo secundário espirituoso a auxiliar ainda o "desconhecimento orgânico"), por meio da complexidade de seu aparato mimético, por meio do quase racional esoterismo de seus conceitos e linguagem – a polifonia de seu léxico e sintaxe está enraizada em mais ou menos dez línguas e é, em toda a sua mágica elasticidade, refinamento, acuidade e beleza, de uma quase agressiva dissolução da linguagem –, como se, por meio dessa monstruosa superestrutura, erguida sobre a imediatez poética latente, houvesse desejado trazer a confirmação de que precisamente o êxito de tal procura gigantesca, precisamente esta de tal modo bem-sucedida representação do mundo em que se representa a inimizade à representação, precisamente a hipertrófica faculdade superexpressiva a que está obrigado o poeta dá expressão à impossibilidade de expressão de um mundo condenado ao mutismo, e é como se ele, extremamente abalado, houvesse desejado assim entoar um canto do cisne supradimensional, a fim de, com uma última e grandiosa poesia, de uma vez por todas, levar o poético *ad absurdum* e à cova. Esse era seu propósito? O abalo produzido pela obra deixa para trás o racional e o consciente – fosse outro o caso, e a obra não se realizaria –, mas o abalo é também carregado de um profundo pessimismo, de uma profunda repulsa a todas as formas tradicionais e no entanto já mortas do ser, de uma profunda repulsa ao pensamento racional, que, embora agudo, nada mais pode afirmar, de uma profunda repulsa à linguagem bela, que nada mais pode expressar, em resumo, um abalo carregado de repugnância à cultura – também em conformidade com o tempo, pois é a repugnância à racionalidade com que uma época tornada hiperracional se precipita na irracionalidade –, um abalo carregado daquele cinismo trágico com que o homem moderno volta a destruir a cultura, apesar de desejá-la, e é um abalo em que Joyce nega a própria atividade artística e a arte (que nele surge repetidamente como um grotesco operístico), um abalo para o qual ele não crê encontrar outra saída, outra solução e salvação que o puro animalesco no brando sono do corpo, um abalo, porém, que o impeliu à apreensão da totalidade. Certamente, nenhum artista do presente pode esquivar-se desse dilema, nenhum pode evitar esse pessimismo quanto à própria atividade, mas também nenhum evidenciou de modo tão agressivo e exemplar, como fez Joyce, este conflito entre a vontade de forma e a destruição das formas. E, apesar disso, por mais que proclame que seu mundo apreendido poeticamente já não é mais apreensível poeticamente e que os valores de outrora deveriam ser agora

dissolvidos no mutismo do animalesco, por mais que recorra a toda sua grande arte, com todo o seu esoterismo e complexidade e toda a sua riqueza para a defesa dessa ideia, por mais que zombe dolorosamente de si mesmo e de seus seguidores e proíba toda atividade artística seguinte, isso permaneceria, contudo, sua ideia pessoal, que (ideia singular, mas provavelmente desejada pelo próprio Joyce), em face da obra, deve retroceder: a própria obra precisa dizer, dizer a conformidade com o tempo e sua validez como totalidade, e assim não poderá ocorrer outra coisa que investigar e perguntar aos próprios fluxos, que fluem por entre o cotidiano do mundo da época joyciano, em que medida formaram e formam a época, em que medida a modelam e expressam, em que medida são de fato o *Zeitgeist* e com isso a própria época.

O cotidiano do mundo da época, que é a matéria da epopeia joyciana, é um cotidiano da vida do Sr. Leopold Bloom, um dia a dia mediano de uma vida do pré-guerra, cuja relação com a história mundial se esgota na leitura de jornais; Sr. Bloom, um banal e algo ridículo senhor de ascendência judaica, religião cristã, leva uma vida em parte segura como angariador de anúncios na bastante provinciana Dublin, e o dia 16 de junho de 1904, no qual o acompanhamos das 8 da manhã às 3 da madrugada, é um dia banal dessa vida banal. Banais são os pensamentos de Bloom, banais suas relações com o próximo e outros personagens, que são também banais. Molly, a esposa, sob escrúpulos banais, engana e tem de enganar o bom Bloom, pois essa é sua natureza; banais são os cidadãos de Dublin, ainda que um ou outro tipo possa ser original, banal a contraparte de Bloom, o intelectual, perdido, confuso estudante Stephen Dedalus. E a ação é tão somente esta: o Sr. Bloom se levanta pela manhã, prepara o café para a esposa Molly, toma o caminho do trabalho, assiste a um funeral, vai ao balneário, almoça, retorna ao trabalho, faz a refeição noturna num restaurante, encontra Stephen Dedalus, vagueia sozinho pela praia, projeta desejos eróticos numa jovem qualquer; encontra-se mais tarde com Dedalus novamente, visita um bordel e finalmente, após o café ruim de uma bodega, chega à sua casa acompanhado de Dedalus e filosofam por mais um instante, até o momento em que Dedalus parte e Bloom se acosta na cama do casal. Dezesseis horas de vida em 1200 páginas,[332] dezesseis horas de vida ao longo das quais, porque a natureza assim o exige, os protagonistas às vezes procuram a latrina.

Se se descrevem dezesseis horas de vida em 1200 páginas, dedicam-se 75 páginas para cada hora, mais que uma página para cada minuto, aproximadamente uma linha para cada segundo; se, além disso, se apreendem com precisão as necessidades naturais do homem, seria possível considerar que a essência desse livro fosse um grandioso registro naturalista. Esse naturalismo está presente, e está presente inclusive com toda intensidade, mas de modo algum, como muitos pensam, restringe-se à psicologia e ao monólogo interior tão característico de Joyce, senão compreende todos os métodos naturalistas de Zola a Dostoiévski e vai além deles. Porém, esse retrato realista, muita vez levado até a caricatura satírica, do Sr. Bloom e de sua contraparte e da cidade de Dublin no ano de

332. Trata-se da edição alemã em dois volumes publicada em 1930 (total de 1243 páginas).

1904 não constrói mais que a base para uma pintura muito mais fantástica, nem mesmo se trata de uma base, mas de uma espécie de camada intermediária, por meio da qual transluz o fantástico, o fabuloso. Uma natureza-morta de Snyders[333] é apenas naturalista, o boi abatido de Rembrandt é mais que naturalista.

É fácil considerar essa desnaturalização do naturalismo, antes de qualquer coisa, enquanto problema estilístico. Apoderar-se do formal é habitualmente o primeiro dos procedimentos, e também em Rembrandt os problemas de iluminação são os primeiros a ser considerados. E de fato é assim: ao lado do constante naturalismo do *Ulisses*, sobre e sob esse naturalismo, desvelam-se todas as modalidades estilísticas possíveis. Não se amalgamam apenas as formas de representação tradicionais, a épica, a lírica e a dramática numa unidade, não se transformam apenas essas formas de modo muito diverso, da expressão científica à homérica, não se apresentam apenas os doze capítulos do *Ulisses* num estilo a cada vez outro, mas também há trechos nesse livro que poderiam perfeitamente ser destacados como expressionistas, trechos em que o objeto da representação surge dissipado de tal modo que se torna compreensível a menção de críticos a um dadaísmo. Seria decerto possível, dessa manifestação de tantas correntes – traço constitutivo e distintivo da literatura moderna –, deduzir que espécie de conformidade com o tempo é característica de Joyce, mas seria não somente recorrer a base indiciária pouco espessa para tamanha dedução, senão também facilitaria a objeção de que tal aglomeração estilística não excede o mero ecletismo. Entretanto, a enorme consistência com que se entrelaçam todos esses meios estilísticos e formas de expressão numa unidade artística, a mestria verdadeiramente sinfônica com que se arquitetam a aceleração e a estagnação dos eventos, essa mestria plena de ironia invalida a acusação de ecletismo, ou, mais precisamente, promove um ecletismo "criador", pois é nessa forma nova que se atesta a conformidade com o tempo, pois a unidade e coesão novas atestam a sustentação e o direito à existência dos estilos misturados. Um exemplo: o Dadaísmo ou o Futurismo tiveram seu significado num determinado momento, mas não é necessário discutir o conteúdo de suas ideias e seu valor transcendente. No entanto, ocorre algo muito diferente quando elementos futuristas ou dadaístas são utilizados como integrantes de uma obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*]: apenas aqui podem revelar uma faceta do mundo até então inteiramente despercebida, o que não seria possível a essas tendências de modo isolado ou como reivindicantes de totalidade.

A aglomeração estilística de Joyce, do ponto de vista técnico, é um procedimento que ilumina o objeto ora por um estilo, ora por outro, a fim de esgotá-lo completamente e dele extrair a mais alta medida de realidade, uma realidade supranaturalista. Não se trata, por certo, de um daqueles divertimentos musicais que submetem um tema à variação de estilos distintos, mas – e o conceito de estilo adquire significado próprio apenas neste âmbito –, aqui, o objeto emerge do estilo, o ser do objeto reclama o estilo, e é somente nesse contínuo efeito e contraefeito que se cria uma realidade, a realidade interior

333. Franz Snyders (1579-1657), pintor flamengo, autor de naturezas-mortas de grandes dimensões.

do mundo. Pois tudo que possui sentido se produz no espelhamento e no símbolo, e o original e o real podem residir tanto no fim quanto no início da série de espelhos. Esse conhecimento – neste caso, um conhecimento técnico – permite esclarecer que, em Joyce, toda a problemática do estilo está por fim e a cada instante submetida à dominação da linguagem. É uma prevalência da sonoridade pura e plena de significado místico, e aquele que vincula esse fenômeno à musicalidade de Joyce está tão equivocado quanto aquele que fala de um traço dadaísta ou simplesmente se recorda do culto ao idioma de George e sua escola:[334] não se trata do ornamento musical, mas daquele radicalismo em que o símbolo último da expressão converte-se na linguagem em si, linguagem que, no encanto da sonoridade, floresce em cada uma daquelas cadeias de símiles, nascida misticamente e de origem longínqua, e que retorna para essa mesma origem, termo e início de cada uma daquelas cadeias de símbolos, reluzente também em cada elo, pois nada há que não seja elo nas variadas cadeias de símbolos. E esta experiência flutuante de uma realidade flutuante, este cruzamento contínuo das variadas cadeias de símbolos e esta contínua fusão dessas cadeias no *medium* da língua – que, ao mesmo tempo, resulta em seu bem mais essencial –, esta sutil e bastante complexa técnica poderia, seguramente, ser tomada como o próprio centro da arte de representar joyciana. A técnica do *Leitmotiv*, por exemplo, utilizada por Joyce de modos diversos e em variações infinitas, não deve ser confundida com a prática de Wagner, embora o músico provavelmente pairasse no horizonte de Joyce, pois é muito mais, por assim dizer, uma consequência natural do enlace das cadeias de símbolos, em cujos pontos de cruzamento incidem necessariamente os motivos recorrentes, demonstrando não apenas a unicidade dupla e múltipla do lugar e do espírito da linguagem, mas também a simultaneidade de todas essas cadeias de símbolos; trata-se sempre da simultaneidade, da sincronia das infinitas possibilidades de facetamento do simbólico, por toda parte se nota o esforço de encerrar e abarcar, nas cadeias de símbolos – que devem surgir tanto quanto possível simultaneamente –, a infinitude do inapreensível em que o mundo repousa e tem sua realidade; e mesmo quando essa tentativa de simultaneidade (também aludida na concentração dos eventos num único dia) não pode romper com a determinação de expressar de modo sucessivo o que ocorre integrada e paralelamente, expressar o único por meio da repetição, a busca da simultaneidade permanece o verdadeiro objetivo de todo épico, de todo poético: reunir numa unidade a sequência das impressões e vivências, devolver o encadeamento para a unidade do simultâneo, remeter o que está condicionado temporalmente para a atemporalidade da mônada, em resumo, estabelecer a supratemporalidade da obra de arte enquanto unicidade indivisível.

Joyce empregou todo seu radicalismo e impiedade nessa busca, e os meios utilizados não se esgotam nem no princípio de variação do estilo nem do renascimento da linguagem, nem na técnica das cadeias de símbolos e cruzamentos de símbolos. O que

334. Stefan George (1868-1933), poeta alemão vinculado à poética simbolista e da arte pela arte e cujo Círculo de George, surgido na década de 1890, congregou outros poetas e pesquisadores.

dissemos até o momento opera simplesmente um corte longitudinal no método de representação simbólica de Joyce, ao passo que, por meio de um corte transversal, se revela um modo bastante outro, essencialmente direto de construção do sentido simbólico: quase não há situação no *Ulisses* que não possua diversos outros significados para além do naturalista. Isto logo se deixa caracterizar como procedimento esotérico-alegórico. A obra não se intitula *Ulisses* em vão, pois o percurso de Bloom em Dublin é uma odisseia que, com nova roupagem, repete, em todas suas estações, a viagem do nobre e sofredor Odisseu. Mas essa alegoria seria não mais que um gracejo caso não possuísse significados espirituais profundos, caso não compreendesse uma alegoria elevada à segunda, terceira potência, caso não fosse ao encontro da essência da vida e do poético por que responde, aqui, Homero. Trata-se de uma estrutura e superestrutura alegórica que envolve desde funções primitivas vitais até considerações filosófico-escolásticas, uma cosmogonia alegórica, que, ademais, alça a Irlanda e sua história à condição de alegorias do mundo, uma cosmogonia de tamanha estratificação e tal complexidade, que somente um espírito poli-histórico e teológico como o de Joyce a poderia haver criado, e que requer, para sua compreensão, um comentário extensivo como o de Stuart Gilbert.[335]

Esse é ainda um problema técnico? Por certo que não, mesmo que, da perspectiva do autor, todo problema de representação devesse ser um problema técnico, e a compreensão de qualquer obra é mais facilmente conduzida por meio da observação de sua gênese técnica. Num esquema algo simples, se poderia dizer que o método joyciano compreende, no corte longitudinal, uma simbolização formal e funcional, e uma simbolização do conteúdo e estática no corte transversal. Tais divisões, apesar da simplificação, são em sua maioria pouco exatas, pois conteúdo e forma estão uns nos outros. Justamente o problema da dupla, tripla, múltipla simultaneidade, tão visível no *Ulisses*, mostra como o formal e o puramente técnico por fim se despedaçam. Aqui vem à luz algo que se deveria designar como uma simultaneidade interior. Pois a história de Bloom-Ulisses não é somente um seguimento temporal, mas também ação, uma ação bastante concreta e dinamizada entre Bloom e uma série de outras pessoas. A história de Dedalus, segundo protagonista, corre por vezes completamente independente da história de Bloom, e o monólogo interior de Bloom é repetidamente substituído pelo dos outros personagens; todo o último capítulo é um monólogo interior de sua esposa Molly. Contudo, logo se nota que todos confluem para a unidade, que suas vidas, embora particulares, pertencem a um todo indissolúvel. E esse todo é representado por Bloom, esse todo é Bloom, e esse todo é, por fim, o próprio homem.[336] Se se quiser, pode-se falar em fracionamentos de Bloom, em fracionamentos que, como no sonho, representam-se reciprocamente, e, se se quiser esclarecê-lo de modo naturalista, pode-se dizer que uma pessoa apenas estabelece uma relação íntima

335. Stuart Gilbert (1883-1969), tradutor e crítico literário inglês, autor de *James Joyce's Ulysses* (1930).

336. Octavio Paz diz algo semelhante a respeito de Molly: "A mulher de Bloom é todas as mulheres ou, melhor dizendo, é a mulher – a fonte perene, a vulva abissal, a montanha mãe, nosso começo e nosso fim. [...] Molly não só é Penélope, é também Vênus [...]". Cf. *A dupla chama* (1994: 32).

com aqueles que são fracionamentos de si. Assim, Molly, em sua vida desnudamente instintiva, concretiza a mais profunda e animalesca humanidade de Bloom, enquanto a razão de Bloom se apresenta, em Dedalus, como encarnação do filho espiritual. Isso se torna claro nas cenas do bordel: aqui, a alma de Bloom abandona todas as inibições e sua fantasia libertada identifica-se com todos seus fracionamentos imaginários e concretos. Trata-se do ápice dramático da obra – não por acaso também se reduz a forma ao dramático –, todas as cadeias de símbolos concorrem, a amarração dos *Leitmotive* é reforçada até o adensamento máximo, e todas as camadas da representação alegórica se acomodam umas sobre as outras. Trata-se do ápice daquela técnica da simultaneidade, que é mais do que uma técnica e atravessa toda a obra, evidenciando, a cada instante, tratar-se da totalidade da vida e do homem, cuja expressão abarca desde a sua camada irracional mais profunda até o mais racional de seus pensamentos. Atingi-lo não depende apenas da sobreposição dos variados estilos (o monólogo de Molly é tão somente uma cadeia sem pontuação de associações instintivas moluscóides, as conversações de Dedalus calcificam-se num rígido catecismo, ossificação última da teologia), mas também da ação mesma, em cujo domínio, o domínio das relações humanas, se projeta, mais uma vez, o problema da unidade da arte e da simultaneidade. Mas aqui já não se pode quase denominá-lo problema, pois nem a explanação naturalista dos eventos nem as considerações sobre os procedimentos técnicos alcançam aquela zona mais profunda que em si contém o acabamento e o verdadeiro significado epistêmico da arte: trata-se da idealidade platônica dos eventos, cuja simultaneidade é determinada unicamente pelo eu, um eu que, apesar de, neste caso, levar o nome de Bloom, é por fim o próprio Eu, o próprio Humano.

Isso é decerto de grande importância, mas nos propomos a falar da conformidade com o tempo de Joyce, fundamentando-a no hermetismo e solidão da obra joyciana. Talvez tenhamos logrado por ora mostrar as dificuldades, mas não indicamos mais que a conformidade de certas propriedades estilísticas suas com aquelas de algumas das correntes literárias dos últimos anos. Deve-se procurar tal conformidade com o tempo no platonismo do *Ulisses*? Antes, seria possível considerar, no entanto, que se trata aqui de um pessoalíssimo atavismo, um resquício do doutrinamento teológico-católico por que passou Joyce, um teísmo desdeificado, em que somente a desdeificação é moderna, enquanto o modelo e a técnica do pensamento lançam raízes no medievo.

Ora, pode-se afirmar exatamente o contrário. Pois se há algo como uma conformidade com o tempo, esta não poderá, contudo, residir na escolha dos temas nem na escolha do tema platônico ou não platônico, mas provir de um determinado estado da consciência, um determinado estado da lógica, em resumo, uma determinada técnica do pensamento, provir de uma lógica que é inerente a seu tempo e assim conduz, automaticamente, para os seus temas e conteúdos característicos. Mas não se trata de uma questão de conteúdos. Quando Gide, por exemplo, utiliza um romance como moldura narrativa de excursos psicanalíticos ou de outras ciências, não se atinge assim de modo algum uma modernidade; esta seria realizada apenas quando o espírito do pensamento científico – tal como se apresenta em seu cunho especificamente racional e causalista – permeasse

toda a representação puramente poética restante. Se se trata ainda de temas científicos realmente não importa, pois o tema se torna uma função do poético: não fosse assim, o romance moderno teria de limitar-se exclusivamente ao domínio da erudição ou da não formação [*Bildungsunwesen*], como de fato ocorre, assinaladamente, em muitos romances de sociedade [*Gesellschaftromanen*] recentes. O *Ulisses* decerto não carece de erudição e muitos irão até mesmo dizer que há erudição demais: seja apenas mencionado que se pode considerá-lo enquanto romance psicanalítico, tanto em virtude do prevalecente problema entre pai e filho (Bloom entre o pai Virag e o filho Dedalus) quanto da ampla concordância entre a forma do monólogo interior e o método daquela associação livre que a psicanálise emprega em sua terapia. Mas a erudição nunca se converte num fim em si mesmo, permanecendo um método de representação que nada tem que ver com o assim chamado conteúdo científico. E a recusa de Joyce da psicanálise, percebida em algumas de suas declarações, é tão somente uma comprovação do que se diz: é uma comprovação de que a comunhão entre o seu pensamento e o da psicanálise não é mais que metódica, função de uma logicidade metódica supraindividual, a que estão subjugados tanto o romance quanto a psicologia, comunhão entre o metódico e o fim que é o *Zeitgeist* e que compele o homem a descer à metalógica do inconsciente e do irracional, a rastrear os protomoventes do ser, para que se revele nessa esfera recôndita da vivência e da realidade o próprio homem, que se reconhece na terrível, porém grandiosa, associação entre o animal e Deus, que ele não deseja ver e que, apesar disso, o constitui. Uma linha contínua se estende – pode-se dizer que em simultaneidade geométrica – da profundeza das associações de Molly à dialética teológica de Dedalus, e entre elas, pertencente a ambas, sendo as duas ele mesmo, está Bloom.

Exemplos assim são comuns. Mencione-se apenas outro: o *Ulisses* por certo não tem nada que ver com a teoria da relatividade, não há mesmo uma palavra que a mencione. Contudo, pode-se defender com alguma razão que a essencialidade epistêmica da teoria da relatividade participou no descobrimento do *medium* lógico da esfera da observação física. Isso deve ser compreendido da seguinte maneira: a física clássica contentava-se em observar e medir os fenômenos submetidos à pesquisa e considerou o *medium* da observação, o exercício da visão simplesmente como fonte de erro, seja pela insuficiência dos sentidos humanos, seja pela insuficiência dos instrumentos de medição. Porém, a teoria da relatividade descobriu que, ademais, há uma fonte de erro primeira, que é o exercício da visão em si, a observação em si e, a fim de evitá-la, o observador e seu ato de ver devem incluir um observador ideal e um ato de ver ideal no campo de observação, em resumo, deve ser criada a unidade teórica do objeto físico e do sujeito físico. Não é nenhum insulto à teoria da relatividade pensá-la em paralelo com o poético: o romance clássico contentou-se com a observação de circunstâncias reais e psíquicas da vida, contentou-se em descrevê-las com os meios da linguagem. Valia não mais que a exigência: ver um aspecto da natureza mediante um temperamento. Representava-se, e a linguagem era utilizada como instrumento acabado. O que Joyce fez é essencialmente mais complexo. Nele, há sempre o conhecimento de que não se pode simplesmente si-

tuar o objeto em face da observação e descrevê-lo de modo igualmente simples, mas que o sujeito da representação, quer dizer, o "narrador enquanto ideia", e a linguagem com que ele descreve o objeto da representação são inerentes ao *medium* da representação. O que ele ambicionou criar é uma unidade entre o objeto da representação e o meio de representação no sentido mais amplo, uma unidade que, às vezes, dá a impressão de que se violentam o objeto por meio da linguagem e a linguagem por meio do objeto até a mais completa dissolução, permanecendo, ainda assim, unidade, evitando qualquer expletivo supérfluo, qualquer epíteto supérfluo, unidade em que uma coisa naturalmente se desenvolve da outra, porque está subjugada, em seu todo, ao arquitetônico. O título de sua nova obra, *Work in progress*,[337] a obra em desenvolvimento, a obra em devir, a obra em constituição, denuncia esse propósito. A obra deve provir ela mesma da observação, o observador está sempre no núcleo, ele representa e ao mesmo tempo se representa e representa seu trabalho. Exemplo de certo modo simples reside no conteúdo do capítulo "Anna Livia Plurabelle":[338] como de costume em Joyce, também aqui os nomes têm mais de um significado e a heroína Anna Livia mantém relação bastante misteriosa e ainda muito racional com o Liffey, rio que corta a cidade de Dublin. Nesse rio, ajoelham-se duas lavadeiras e lavam a roupa suja. Ajoelham-se às margens e acima da água contam uma à outra o disse me disse da cidade, disse me disse sobre a heroína Anna Livia Plurabelle. Sua conversação segue a cadência do trabalho, do esfregar e bater, sua conversação é o próprio lavar, elas lavam a roupa suja da cidade. Mas então escurece, a névoa baixa, a conversação se torna remansosa, os movimentos das lavadeiras se tornam remansosos, o rio, com a névoa que cai, torna-se cada vez mais largo, seu murmúrio cada vez mais audível, o murmúrio do rio se infiltra na conversação, pois nada é descrito, tudo se constitui do discurso e no discurso das lavadeiras, que já não são mais lavadeiras, mas seres fabulosos, uma transformada em tronco de árvore ribeirinha, a outra numa rocha, ambas banhadas por ondas crescentes, e sua linguagem é finalmente um murmúrio morredouro do rio, incompreensível a qualquer ouvinte, incompreensível a elas mesmas, música da água contida no ruído humano, que já não é quase palavra. E, acrescentando uma confissão pessoal: é de uma beleza indescritível.

Isso talvez baste quanto à demonstração da inerência do método joyciano à situação científica e à logicidade particular que conduziu a tal situação. E no exemplo da "Anna Livia Plurabelle" é possível que se tenha esclarecido como, a partir do problema

---

337. *Work in progress* é o primeiro título do *Finnegans wake*, cujos fragmentos são publicados na revista parisiense *Transition*, em 1928. Outras partes do texto foram publicadas em Londres entre 1930 e 1936. A obra aparece completa em 1939.

338. O fragmento, na versão final da obra, pertence à conclusão da primeira parte. Edmund Wilson, que conheceu o trecho ao mesmo tempo que Broch, refere-se ao passo da seguinte maneira (em tradução de José Paulo Paes): "[...] a tagarelice delas é a voz do próprio rio, lesta, rápida, incessante, quase métrica, ora fluindo monótona, numa só nota, ora obstada e sincopada, mas murmurejando sempre, vivaz e interminavelmente, sua indistinta mixórdia, entre fantástica e vulgarmente humana, acerca de uma heroína semilendária, semirreal". Cf. *O castelo de Axel* (1986: 162-63). Em língua portuguesa, há traduções de Donald Schüler e Augusto de Campos do trecho em questão.

do *medium*, resulta aquela especialmente intensa dissolução do objeto, que é simultaneamente uma precisão do mesmo e encontra análogo somente na dissolução da matéria por meio de funções matemáticas da física moderna. Mas, àquele que ainda não vê comprovada a conformidade com o tempo de Joyce, apresentamos outro fenômeno paralelo, qual seja o das artes plásticas, pois sua visualidade sempre forneceu justamente uma espécie de essência estilística à situação do espírito das épocas culturais.

O que ocorreu e ocorre no domínio da pintura é tão somente uma fração pequena e grosseira dos acontecimentos do espírito. Mas é precisamente por meio dessa feição grosseira do visual que se pode esclarecer que os visitantes do salão parisiense de 1863 se escandalizaram em face dos quadros de Manet. Era uma rejeição de todo legítima. Pois o que vinha à luz então – algo que se iniciou a sentir nesse momento – era o signo revolucionário da mudança definitiva do *Zeitgeist* e, como se costumava profetizar, do fim da arte. Sob o pretexto de que se tinha de introduzir conhecimentos da ótica na técnica pictórica, inaugurou-se aquele desenvolvimento que alienou a pintura de seu objetivo primeiro de representação do objeto e a procurou por em conjunção com o *Zeitgeist* e sua pretensa cientificidade. Aqui, é a própria crença na ciência e no progresso científico, essa crença específica do século XIX, que se manifesta, e a transformação da arte em virtude da simbolização da nova crença é como que uma tardia e inconsciente imitação dos artistas medievais que trabalharam exclusivamente a serviço de sua crença. E, por pouco exata que seja tal comparação, em face da dissolução do objeto que teve lugar no âmbito da física moderna, deve-se notar que o desenvolvimento último da arte moderna conduziu à completa eliminação do objeto, como no Suprematismo, e a uma pura ornamentação, e aquilo que ocorreu depois tem aspecto semelhante: se o Expressionismo perseguiu motivos puramente emocionais, quer dizer, perseguiu, no sujeito, emoções carentes de objeto a fim de elevá-las à condição de objeto verdadeiro e original da pintura; se o Futurismo procurou apanhar cinematograficamente, em puro movimento funcional, o objeto enquanto dissolução do mundo espacial; ou se o Cubismo – é quase uma inversão – empreendeu a busca de um objeto abstrato em si, julgando encontrá-lo numa lei incorruptível da pintura e da representação do espaço, trata-se invariavelmente de substituir o eventual objeto empírico por um cujo enraizamento final atinge o lógico e a ideia platônica – efeito do *Zeitgeist*, pois o pintor sem dúvida nunca ouviu falar em nenhum desses conceitos. Nós já apontamos, ainda que sem muita ênfase, para as tendências estilísticas paralelas das correntes literárias contemporâneas e para a sua recorrência na obra de Joyce; não é preciso ir adiante nessa matéria, mas apenas ressaltar que ao expressionismo pictórico e sua concentração no eu teve de seguir-se necessariamente um irrompimento do irracional e das formas simbólicas irracionais, e com isso também (pois a gama de possibilidades da representação humana é limitada) um retorno à arte simbólica abstrata do primitivo, para a qual pende todo ornamentalismo. Seria possível denominá-lo reinserção do objeto na obra de arte, mas os sinais estão invertidos: o procedimento naturalista experimentou uma nova tonalidade, pois a realidade do objeto se convertera em mero substituto do abstrato, tornou-se encarregada de cumprir com

as demandas ornamentais. Por isso o objeto deve ser violentado e desfigurado, e ainda quando essa desfiguração está unicamente a serviço da arquitetura mais ampla e auxilia evitar expletivos, legitima, simultaneamente, uma tendência sem dúvida presente na arte moderna, uma tendência satírica nutrida de fontes morais outras e que, de modo caricato, zomba do velho objeto em repouso. Assim, abriu-se o caminho para todas as pesquisas ecléticas – aqui também podemos falar de um ecletismo produtivo –, e essas pesquisas não se restringem à arte dos primitivos e exóticos, mas devem seu patrimônio expressivo a todas as épocas estilísticas, principalmente à clássica, e mediante os mais variados cruzamentos e fusões com os princípios expressionistas e construtivistas resultam naquela rede de cadeias de símbolos cujo todo é representado pelo complexo "pintura moderna". Se, em contraposição, considera-se a pobre teoria ótica sobre a qual se ergueu o primeiro impressionismo, se torna claro que espécie de suma de conhecimentos teóricos e prático-técnicos seria necessária ao pintor moderno a fim de dominar toda a problemática de sua arte, uma universalidade que talvez apenas um tenha atingido, a saber: Picasso. É preciso recuar muito na história da pintura, quiçá até os grandes mestres renascentistas, para encontrar – evidentemente em outro plano – semelhante multiplicidade dos meios de expressão, semelhante domínio das técnicas existentes, semelhantes teorização e ciência da pintura tal como se encontram na obra de Picasso, e se se quiser, na poesia moderna, emparelhar um nome a tal riqueza, a tal fartura de variação de síntese e dissolução do objeto, então só há propriamente um nome, e este é o de James Joyce.

Poderíamos nos referir ainda à música moderna, que – encontrando-se num estado semelhante –, de um lado, obteve, por meio da atonalidade, fundamentos muito novos, científicos, por assim dizer, de outro lado, recua a estilos arcaizantes e a outros estilos históricos, a formas primitivas e exóticas; no entanto, não cremos ser necessário estender o assunto quando em tudo isso, cada vez mais urgente, está anunciada a pergunta principal, a pergunta: pode tal arte, completamente dedicada a seus problemas técnicos e por eles dominada, pode tal produção, que está unicamente a serviço da arte pela arte, pode tal esteticismo, seja de linguagem ou tonalidade, pode, *grosso modo*, tal ornamentalismo reivindicar hoje seu direito à existência? Não se produziu, a partir da confluência de correntes científicas para a arte, uma conformidade com o tempo que, em verdade, só compete à ciência e tão somente a ela? Pois a simbolização do divino na pintura medieval é de fato algo bastante diverso da representação artística de um espírito científico cuja natureza é autossuficiente e dispensa representações artísticas. E se ainda assim admitirmos a conformidade com o tempo da arte, esta pode, no máximo, ser uma premissa, mas de modo algum uma garantia para o seu direito à existência e permanência no tempo. Um fim também pode estar conforme ao tempo, deve mesmo estar, para que realmente seja um fim. O estado da pintura moderna – apesar de Picasso – é como que uma confirmação disso: a pintura converteu-se numa questão completamente esotérica e de museus, não há mais interesse por ela e seus problemas, ela é quase um resquício de um período anterior, e estar entregue a essa atividade é mais um infortúnio pessoal do que a tragédia do artista a quem não resta outra coisa.

Mas não se torna assim também evidente que numa época de dissolução dos valores toda arte perde seu direito de existir? Aquilo que ocorre com as artes plásticas não é também o destino da poesia? A arte não foi apenas banida em razão da arte pela arte, a arte não foi apenas por motivos variados, entre os quais têm papel significativo os econômicos, eliminada extensivamente do sistema burguês, senão que esse mesmo sistema se encontra em dissolução ou, como resultado do processo capitalista, numa transformação tão profunda que não guarda qualquer semelhança com o outrora fecundo solo do qual a arte tirou suas melhores forças desde o primeiro grande fracionamento dos valores na Renascença: a burguesia, antes o lar social da arte, não o é mais hoje e arte se tornou socialmente apátrida. E a poesia, mais profundamente imersa no sistema social em que vive, mais profundamente vinculada a ele – os grandes romances sociais do século XIX o corroboram –, precisamente ela deve possuir agora uma vitalidade maior que a de todas outras artes? Um mundo em que a arte possui uma inserção social oferece não apenas certa garantia para as suas possibilidades de representação artística, mas também faz pesar sobre os ombros do artista um dever (social) de representação, e é possível dizer o mesmo de modo contrário: com a extinção do dever de representação, extingue-se também a força da representação e finalmente se conduz à extinção da própria representabilidade. Contudo, é possível também afirmar que as relações sociais desempenham um fator de menor importância para o problema maior da representabilidade e que para o artista há um dever de representação suprassocial que – atestam-no obras da totalidade como as de Picasso ou Joyce – se mantém efetivo mesmo no isolamento social, econômico e linguístico da arte pela arte; no entanto, ainda que essa afirmação esteja correta: o dever suprassocial de representação quando muito conduziria a uma criação descomprometida, pessoal do artista, caso não encerrasse também um comprometimento geral suprassocial, em resumo, caso não existisse uma importância funcional suprassocial da arte. No momento, essa importância funcional parece pouco verificável nas artes plásticas. A poesia deve reivindicá-la? O *Ulisses* (que, em seu conteúdo, delineia um quadro muito opaco da relação da burguesia com a arte) deve reivindicá-la? A poesia está condicionada a um dever de representação no qual também assoma a representabilidade de seu objeto? A poesia satisfaz uma função que a conduz das fronteiras da ameaça da arte pela arte ao reino do comprometimento geral suprassocial?

Trata-se da função epistêmica, e essa é essencialmente "livre do jugo social". Ainda que qualquer autêntica atividade artística esteja epistemicamente embebida e toda autêntica apreensão da totalidade do mundo signifique sem dúvida um ato eminente de conhecimento intelectual – não houvesse essa exigência de infinitude por detrás de toda arte e não haveria arte –, essa tarefa epistêmica é ainda transposta, de acordo com o material e o meio, para uma segunda esfera (a esfera de Dedalus no *Ulisses*!), e essa segunda esfera, a esfera racional (socialmente desprendida como o estudante Dedalus), está aliada à esfera do conhecimento filosófico tão intensamente – de uma forma crescente até a identidade (como em Platão, que é o ideal justo de Bloom) –, que é sua tarefa assumir todos aqueles domínios da filosofia em si autenticamente filosóficos, mas que não po-

dem mais ser tratados pela filosofia, pois, desde sua despedida do complexo teológico, despojada de seu verdadeiro fundamento comprobatório, a filosofia está continuamente forçada a recolher-se em temas mais "científicos" e "exatos". E é disso que se trata (seria também o caso de citar, ao lado dos próprios fatos da ciência, novamente Dedalus), cada vez mais. Descontado o fato de que a ciência natural empírica se viu obrigada a renunciar à crença na onipotência do princípio causal e que mesmo os fundamentos da matemática começam a titubear; que o positivismo, em sua forma ingênua original, na qual ainda julgou poder conquistar, enquanto compêndio de todos os resultados científicos, uma espécie de validez demonstrativa religiosa e teológica, fracassou há muito e se transformou, o idealismo alemão, floração tardia e última do espírito dialético-teológico, configuração última da filosofia pura em nome do filosofar, tornou-se consciente dos limites validadores da própria cientificidade: apesar de toda a crença no primado do logos, a filosofia sabe que o lógico não pode apreender a totalidade do mundo sem mais nem menos, sabe que mesmo a precária "condição de possibilidade da experiência", a que foi restrita a tarefa da epistemologia por Kant, depende do cientificamente apreensível como tal; sabe que o controle lógico pode avançar apenas gradualmente, pois somente o que é passível de ser formulado matematicamente tem a permissão de ser chamado de científico e demonstrável, e assim a filosofia muita vez se recolheu no puramente lógico, e ainda quando tenha insistido em sua perspectiva filosófica primeira, viu-se forçada a subtrair certos campos – acima de tudo o ético e o metafísico – de seu domínio. A filosofia pôs fim à sua era da universalidade, a fase dos grandes compêndios, precisou afastar de seu espaço lógico as questões mais abrasadoras ou, como disse Wittgenstein, remetê-las para o místico.[339]

E esse é ponto em que surge a missão do poético, missão de um conhecimento de apreensão totalizante que está acima de qualquer condicionalidade empírica ou social e para a qual é indiferente se o homem vive num tempo feudal, burguês ou proletário, dever da poesia para com o absoluto do conhecimento em si.

É de todo possível, mesmo muito provável, que Goethe tenha pressentido esse desenvolvimento. De outro modo não se explicaria que ele, contemporâneo a Kant, Fichte, Schelling; ele, amigo do kantiano Schiller, não houvesse travado relação alguma com a filosofia kantiana; não seria explicável que ele, cujos interesses científicos podem ser nomeados verdadeiramente universais, pudesse considerar a especialização científica quase com ódio. Trata-se de negações disseminadas à exaustão pelas mais diversas concepções de mundo: toda imprecisão procura erguer seu Goetheanum à sombra do grande poeta.[340] O que recusa a teologia especulativa é tomado por "grande pagão", o

339. "O método correto da filosofia seria propriamente este: nada dizer, senão o que se pode dizer; portanto, proposições da ciência natural – portanto, algo que nada tem a ver com filosofia; e então, sempre que alguém pretendesse dizer algo de metafísico, mostrar-lhe que não conferiu significado a certos sinais em suas proposições. Esse método seria, para ele, insatisfatório – não teria a sensação de que lhe estivéssemos ensinando filosofia; mas esse seria o único rigorosamente correto." Tradução de Luiz Henrique Lopes Santos. Cf. *Tractatus logico-philosophicus* (1993: 281).

340. Construção arquitetônica vinculada ao pensamento antroposófico de Rudolf Steiner.

poeta é tomado por aquele que desdenha o conhecimento exato, um mundano peculiar e atroante, a quem somente importou um vago conceito de "vida", e sua recusa da filosofia kantiana deu-lhe o título de primeiro positivista. E porque chamou a si mesmo de diletante, todo diletantismo recorreu a ele. Que monstruosa e eternamente repetida blasfêmia! Pois ninguém soube de modo mais claro que Goethe o quanto o poético está ancorado no problema do conhecimento, ninguém deparou com maior responsabilidade a decisão pelo poético. Seu diletantismo foi o daquela espécie de homem que não encontra satisfação em nenhuma ciência especializada e se utiliza de todo o patrimônio científico para alcançar a universalidade, e é a responsabilidade imensa e séria daquele que sabe, porque ao rebentar e exceder a esfera do conhecimento racional entabulou a procura por algo que nem a epistemologia especulativa da teologia ou da filosofia nem o por assim dizer conhecimento real da ciência exata podem fornecer: o saber e o ceticismo sólido do responsável que assim antecipou o que viria a ser fato um século mais tarde, o saber da própria finalidade de sua vontade epistêmica, apontada para o vestígio místico pertencente a toda experiência, para aquela realidade mais elevada que ofusca toda realidade exterior positivista, para aquele verdadeiro conhecimento metafísico cujo resgate se tornou a própria e essencial, mas também supraburguesa tarefa da poesia goethiana.

Essa vontade epistêmica, enquanto função da mais ampla aspiração epistemológica, pode ser nomeada uma impaciência do conhecimento, uma antecipação do conhecimento racional que avança apenas gradualmente e jamais atinge semelhante totalidade. Mas é precisamente essa totalidade a tarefa da arte e da poesia, ela é sua tarefa primeira, e a impaciência do conhecimento, que se expressa justamente na poesia, não é somente a legítima impaciência do homem terreno que vê diante de si a morte, mas também uma verdadeira impaciência religiosa. Pois tudo que é religioso aspira à totalidade do conhecimento, tudo que é religioso conhece a brevidade da existência humana e procura satisfazer essa existência breve com a totalidade do conhecimento. A morte, uma advertência, está sempre ao lado do homem verdadeiramente religioso e do poeta, e confere à vida um sentido último, de modo que não seja vivida gratuitamente. Se há um direito à existência da literatura, se há uma supratemporalidade da criação artística, então repousam os dois em semelhante totalidade do conhecimento. Pois a totalidade de uma apreensão do mundo tal como a aspirada pela obra de arte, ao menos no sentido goethiano, concentra num ato epistêmico único e simultâneo todo saber do infinito desenvolvimento da humanidade: a eternidade deve estar encerrada numa única existência, numa única obra de arte e sua totalidade, e quanto mais a obra de arte avança sobre a fronteira da totalidade, mais dispendiosa se mostra. O artista, nesse mais elevado sentido, cria não apenas para o entretenimento e instrução de seu público, mas tem efeito única e exclusivamente sobre a formação de sua própria existência. Trata-se da formação como a compreendeu Goethe, como a confrontou com a filosofia e a ciência, aquela dura e rigorosa tarefa do conhecimento que o acompanhou por toda a vida e o fez assimilar de maneira insaciável todas as manifestações da vida e, no verdadeiro sentido da palavra, transformá-las [*umbilden*]. Trata-se daquela totalidade da existência que o impeliu a formas de expressão

novas e que, nos *Anos de peregrinação*, lançou a pedra fundamental da nova poesia, do novo romance, mas trata-se também da totalidade adequada da forma, isto é, o completo domínio de todos os meios de expressão, subordinado à universalidade do conteúdo, tal como no *Fausto*, onde se espedaçam todas as formas teatrais.

A responsabilidade legada por Goethe ao poeta é monstruosa. Ela pôde repousar durante cem anos, pois ainda vigiam as velhas disposições valorativas, como também havia a esperança de satisfazer, por meio da teologia e da filosofia, as questões abrasadoras da alma. Hoje essa esperança está extinta. A filosofia e a ciência converteram-se a si mesmas num ceticismo inteiramente goethiano e desistiram daquelas questões abrasadoras. E essas, de direito, persistem como nunca. Goethe viveu ainda na época dos velhos valores, conformava-se temporalmente com eles, mas, em seu pressentimento e saber, antevia um século adiante. E os seus descendentes, filhos de seu tempo, aprisionados na própria época, quer possuam o impulso para a universalidade de um Balzac ou um Zola, quer a vontade de forma de um Flaubert, podiam e até mesmo deviam restringir-se ainda a escrever para o entretenimento e instrução de seu público. Isso não é mais possível hoje, pois o espírito da época não o permite. Hoje, o poeta deve satisfazer a exigência goethiana e assumir o legado que a aspiração epistemológica da humanidade deixou a ele. E esse legado é o problema metafísico e ético, em poucas palavras: a penetração filosófica da existência na universalidade da representação do mundo.

Seria completamente inapropriado deduzir daí que a nova produção artística, por maior que sua qualidade seja, devesse medir-se em relação a Goethe, devesse lhe ser comparada. Goethe teve seu tempo, e hoje é hoje. E sob determinado ponto de vista, logo se compreende que, para muitos leitores, a literatura do século XIX se revela muito mais goethiana que o *Ulisses*, este que foi inclusive compreendido como um ataque descarado contra tudo aquilo que se costuma denominar goethiano. E ainda que, em Goethe, seja abstraída toda a determinação histórica ou, digamos assim, aquilo que em Goethe era burguês; ainda quando reconhecemos sua aspiração à totalidade enquanto aquela exigência única e poderosa que aponta para além da era burguesa e para todo futuro, isso não pode significar que uma obra de arte em conformidade com o tempo seria hoje apenas aquela que pudesse de fato satisfazer tal exigência. Nem a exigência fáustica da totalidade da forma pode ser tomada como a única medida para a nova poesia nem toda nova obra poética deve se lançar com os gestos da universalidade goethiana e como um *Wilhelm Meister*. Isso seria de uma consequência terrível. E mesmo que o radicalismo pertença à essência desta época, um radicalismo consequente, lógico e intransigente que se preparou em tudo e não somente na arte pela arte, são apenas fenômenos de exceção – e Joyce é um deles – aqueles em que o radicalismo atinge uma ruptura total e absoluta. Mas, sem considerar que a nova poesia, em geral, pode honrar o mandamento goethiano apenas com valores os mais exteriores, precários e aproximativos, há, contudo, um ponto em que deve, a fim de estar conforme ao tempo, assumi-lo em suas mínimas concretizações; há um ponto em que o mandamento é de todo obrigatório: exatamente naquela tarefa de elevar o poético à esfera do conhecimento, o que é, ao fim e ao cabo, uma tarefa ética.

Formular que chegou o tempo da obra de arte ética cujo inaugurador foi Goethe poderia soar como um lugar-comum. Pois se com isso apenas se dissesse que a obra de arte teria de ser deslocada da categoria do estético para a do ético, não se diria ainda nada: a posição do artista foi sempre a de trabalhar de maneira boa, e não bela; quem trabalhou em virtude do belo descamba de saída e em qualquer época no *kitsch*. Mas é da essência da visão de mundo burguesa, isto é, filistina, que é mais velha que a burguesa e provavelmente sobreviverá a esta, tratar a obra de arte como meio de fruição, como composição puramente estética, cujo ideal último o fornece o *kitsch*. Tal depravação do artístico também representa possivelmente um sintoma da decadência de toda cultura, e talvez exista, no retorno da severidade ética, um sinal de uma forma nova de cultura. Trata-se da renúncia ao *pathos* do belo e de uma guinada para o *pathos* simples da experiência; renúncia ao *pathos* do trágico e guinada para o cômico doloroso da criatura e para o conhecimento de sua existência; renúncia à apresentação teatral e guinada para aquela realidade mais alta que está fundamentada no ser interior do homem. O herói trágico foi separado da tragédia da criatura terrena. E essa guinada ética não se percebe apenas numa obra de arte do formato do *Ulisses*, mas em toda produção artística. Quer essa vontade ética, em constante progressão, perpasse, na forma do cômico e da visão satírica, a criação artística de nosso tempo, embrenhando-se até mesmo na música, mesmo nas artes plásticas, procurando reintegrá-las socialmente; quer se reduza o ético à política ou arte tendenciosa, quer dizer, a uma simples moralização, a obra de arte sem finalidade ética não tem mais valor, definitivamente está vedado ao poeta [*Dichter*] o fazer poético [*dichten*] irrefletido, ser um poeta [*Poet*] e nada mais: sempre que a obra de arte se apresenta enquanto autêntica obra de arte, traz em si o princípio da formação do ser, sendo, finalmente, expressão da vontade de conhecimento, que é a exigência do espírito.

É quase como se a arte tivesse primeiro de atravessar todos os infernos da arte pela arte para então poder assumir a extraordinária tarefa de lançar todo o estético na força do ético, e é quase como se toda a velha coesão dos valores tivesse primeiro de ser vivida até o esgotamento a fim de poder desintegrar o patético e constituir o cômico – um componente que falta à totalidade de Goethe. Pois, à nova seriedade e à nova metafísica, à obra de arte ética, a toda essa nova responsabilidade do poético deve preceder aquele "trituramento" total, aquele mais profundo ceticismo que não é apenas goethiano, mas também kantiano. Joyce tomou para si a monstruosa responsabilidade. O *Ulisses* não é decerto um romance de formação no entendimento goethiano, mas coincidem num único aspecto: a mais abrangente formação e a mais radical universalidade do autor. Contudo, dado que não deva estacionar em moral dogmática, todo ético tem de galgar a um sistema superior; dado que devam se elevar a uma esfera legítima e superior, todo cômico e todo satírico têm de enraizar-se na totalidade do ser; e dado que essa totalidade somente possa ser atingida e definida a partir do eu ou a partir da consciência transcendental, a obra de arte que tomou para si integralmente a nova tarefa epistêmica tem de estabelecer assim, de uma vez por todas, seu lugar lógico na última esfera do eu, esfera de um humor cósmico. Trata-se da esfera do platônico, a esfera do filosófico em si. E por isso é também

de uma necessidade incondicional que aquela nova cosmogonia filosófica a que Joyce – equipado de todos os meios estilísticos e arquitetônicos, de toda visão essencial e toda ironia – aspira, que essa cosmogonia, que se desdobra por detrás do *Ulisses*, resulte por fim num sistema platônico, uma incisão no mundo, que nada mais é, no entanto, que uma incisão no eu, num eu que simultaneamente é o *sum* e o *cogito*, simultaneamente o logos e a vida, novamente unificados, novamente uma simultaneidade em cuja unidade desponta o religioso em si.

Ainda não sabemos aonde vai dar o caminho de James Joyce. Os riscos de uma distância crescente estão aí, repousam em seu pessimismo e na violência dos meios artísticos por ele colocados a serviço de tal pessimismo. Pois tanto mais ele se aproxima de uma totalidade em que não acredita, mais coeso e enredado se torna o tecido dos símbolos e associações em cuja multiplicidade deve encerrar-se o devir, e tanto mais radicalmente a obra de arte toma para si a tarefa da totalidade sem acreditar nessa tarefa, mais iminente é a ameaça do infinito; o infinito e a morte são filhos de uma única mãe. Apesar disso, mesmo que esses riscos não sejam ignorados na obra futura de James Joyce, que seu pessimismo ainda se justifique no subsequente desenvolvimento do mundo, que o despedaçamento dos valores possa progredir ainda mais, cair ainda em maior confusão o cotidiano do mundo, e mais, queira o homem afastar-se completamente do conhecimento – ainda não se chegou a tanto –, ainda assim o conhecimento, enquanto tal, não pode ser refutado, e é sempre o conhecimento que, ao menos potencialmente, naquele desmoronamento dos valores e declínio dos valores, apresentem-se ainda desesperançados, contém a força para a transformação em novas ordens, o embrião para uma nova ordem religiosa do homem, e porque assim o é, está vedado à poesia subtrair-se à sua tarefa: perceber as forças do tempo e as converter em símbolo, tarefa ética do conhecimento, que tão maior será tanto mais aquele homem envolto na escuridão do aniquilamento dos valores queira ignorá-la, pois no seu fim é visível o novo mito, desenvolve-se de um mundo que se ordena a si mesmo novamente. Isso ocorra ou não, a poesia está além do otimismo e do pessimismo, sua existência é já em si otimismo ético, e a existência de uma obra da dimensão artística e ética do *Ulisses* – ainda que fosse contra a vontade de seu criador – contribui para tal otimismo.

A mundivisão do romance

Uma conferência

A palavra mundivisão [*Weltbild*] pertence às ciências humanas [*Geisteswissenschaften*] e como a maioria de seus termos, quando observada mais de perto, converte-se também em algo vago e, por conseguinte, bastante acientífico.

Porém, em zona mais ou menos genérica – e é sempre bom iniciar por uma assim –, tem-se uma ideia do que signifique mundivisão. Conhecemos uma visão de mundo comercial, uma visão de mundo das ciências naturais, uma visão de mundo militar e ainda outras muitas. Seja-nos permitido designar essas visões de mundo como visões de mundo temáticas [*sachgebundene Weltbilder*]. E, caso concordemos que a visão de mundo do romance não deva ser afim nem idêntica à comercial – a relação pode ser injustificada, mas gostaríamos de assumi-la –, desdobramos, em primeiro lugar, o problema das propriedades estruturais de qualquer visão de mundo; em seguida, a pergunta: em que medida essas propriedades dizem respeito também ao romance e em que medida essa hipotética visão de mundo do romance se diferencia das demais visões de mundo temáticas?

Em que consiste, portanto, a mundivisão do comerciante, do cientista, do engenheiro, do socialista? Pois o mundo enquanto tal é o mesmo para todos, e ao dizer que para o comerciante uma árvore significa apenas seu valor de mercado, para o militar apenas um ponto estratégico, para o cientista apenas um ser vivo atravessado de seiva, o problema permanece ainda longe de esgotar-se. E com essas afirmações nada se diz ainda das motivações que conduzem a tais restrições, a tais esquemas aperceptivos.

À medida que reconhecemos que a cada uma das visões de mundo temáticas corresponde um sistema de valor específico ou, dito de outro modo, que existem aqui exigências e diretrizes operativas específicas que, somadas, tencionam substituir a situação ruim atual por uma situação melhor, aproximamo-nos mais do assunto. O militar quer ampliar e proteger as fronteiras deficientes de sua pátria, o industrial quer consolidar sua empresa a mais e mais, o cientista quer enriquecer a mais e mais a insuficiente suma do conhecimento do mundo, o socialista aspira a uma configuração social melhor, o religioso quer estabelecer o Reino de Deus na terra. Assim, enumero visões de mundo cuja dignidade é diversa; no entanto, elas possuem algo em comum: estão todas submetidas a uma exigência ética aguda, e a meta dessa exigência ética repousa – isso corresponde à essência do ético – no absoluto e infinito. Uma visão de mundo militar como a do imperialismo romano satisfar-se-ia somente quando houvesse submetido de fato todo o orbe terrestre, a eterna e inatingível meta da ciência reside na apreensão de todo o conhecimento do mundo, a meta religiosa neste mundo compreende todo fenômeno terreno e espiritual em sua infinita totalidade terrena e supraterrena. O absoluto, contudo, é sempre construção, apenas fornece a direção do caminho infinito e é inatingível enquanto tal. Mesmo onde a realização foi amplamente alcançada, como na mundivisão cristã e platônica da

Idade Média, o sistema de valores total, justamente como resultado dessas razões lógicas, teve de despedaçar-se novamente, teve de dissolver-se nos sistemas de valores parciais.

Mas de que modo se realiza essa exigência ética? Sempre mediante certas formações impressas na visão de mundo. Se tal exigência ética se realiza no sistema de valores do sapateiro ou do militar, do artista ou do cientista, se no real palpável ou no espiritual, pouco importa: o resultado é sempre um ato de formação, é sempre dar forma a algo [*Formung und Formgebung*], e assim um resultado estético, no mais amplo sentido. Ato ético e resultado estético! Que significa isso? Significa a face dupla e singular do conceito "valor", significa o aspecto duplo que, frequentemente, permanece despercebido, embora apenas a partir dele se torne compreensível o que de fato é um sistema de valores e o que se esconde enquanto estrutura comum por detrás de visões de mundo tão diferentes quanto as do militar e do romance; um sistema de valores é um complexo de infinitas ações isoladas – efetuadas pelos diversos integrantes do sistema de valores –, todas voltadas para o mesmo valor-meta [*Wertziel*], do qual recebem sua valoração ética ou não ética. Se, nesse sentido, as ações são éticas, seus resultados, por sua vez, são estéticos e acolhidos enquanto tais pelo sistema de valores: a totalidade desses resultados – a guerra enquanto conjunto de batalhas isoladas, por exemplo – representa a concretização no mundo exterior, a concretização estética do sistema ou sistema parcial, uma concretização que, no entanto, é superada e torna-se histórica no instante mesmo de seu advento, instante em que, a bem da verdade, já não pertence mais ao sistema. Pois o sistema é desenvolvimento vivo e progressivo, consiste em agora e futuro.

Essa radical sujeição ao conceito de desenvolvimento, esse voltar-se radical para o futuro e para um fim absoluto que aí repousa confere a todo sistema de valores seu particular caráter combativo. Não apenas todo sistema de valores vizinho, mas o próprio passado será afastado e recusado como algo inefetivo eticamente. Para usar de um exemplo grosseiro: o astrônomo não apenas irá recusar organizar suas pesquisas segundo os pontos de vista militar ou desportivo, mas recusará igualmente fundamentar suas observações em princípios ptolemaicos. Todo sistema de valores luta não apenas com todos os sistemas adjacentes, mas também com o próprio passado. O grego designou tudo quanto se encontrava fora de suas fronteiras como bárbaro, no que seguramente reside um juízo de valor. Tudo aquilo que quiser intervir no sistema vivo e em progressivo desenvolvimento, seja algo de fora, seja algo do passado, será considerado mal – o estranho e o reacionário, nesse sentido, coincidem –, obstrução da própria liberdade, uma imposição, um dogma que deseja intrometer-se; sem rodeios, pode-se dizer que, do ponto de vista do sistema de valores, o mal em si é idêntico ao dogmático em si, constitui-se a partir do dogmático.

O desenvolvimento parte do terreno, do passado, do visível e definível, e aspira à meta absoluta, que na sua infinidade é invisível e tão pouco definível quanto Deus ou o belo em si, quanto a harmonia ou a felicidade em si. E é de todo significativo que a exigência ética, toda vez que intervém no terreno, quer dizer, toda vez que se apresenta na forma de uma moral, seja incapaz de fornecer instruções, dizer como o homem há de alcançar o bem aliás indefinível; a moral está em condições apenas de vetar o mal definí-

vel. Dos dez mandamentos, sete têm a forma do "não deverás"; quanto aos três restantes, é simples demonstrar que resultam de absolutizações. Um código é sempre uma coleção de proibições. Ainda que se legislem muitos "não deverás", a meta estará assim apenas circunscrita ou, como dizem os fenomenólogos, colocada entre parênteses [*eingeklammert*], mas não definida. No entanto, modifica-se fundamentalmente a situação tão logo o negativo "não deverás" seja transformado num positivo "deverás"; então a meta é retirada da esfera do indefinível, então tem de ser escolhido um fim que resida no definível, no terreno, no formado, no passado, entra em vigor o dogmático na forma do "deverás". Dito de outra maneira, então o moral terreno, em si completamente legítimo, eleva-se de modo ilegítimo à esfera do ético; então o ato infinito da aspiração ética é repentinamente detido, rebaixa-se a infinita exigência ética a uma receita culinária.

Pode-se, agora, levantar alguma objeção. Há de fato receitas culinárias, há de fato excelentes livros de culinária – os senhores verão que já nos aproximamos da mundivisão do romance –, e é possível dizer que assim como por meio de um número infinito de proibições morais circunscreve-se cada vez mais o fim ético, seria também possível, por meio de um número infinito de mandamentos positivos, de certo modo aditivos, alcançá-lo mediante sempre maior aproximação. Trata-se de autêntico problema escolástico, mas os senhores não se espantem; não desejamos nos aprofundar nele, mas procurar respondê-lo muito imoralmente, isto é, dogmaticamente: uma cozinheira que somente pode trabalhar a partir do livro de culinária deve ser considerada uma boa cozinheira? Um músico que estudou contraponto pode ser considerado um verdadeiro compositor? Preciso referir-me aos infrutíferos intentos de tecnicização da arte dos Mestres Cantores[341] ou da Escola Silesiana?[342] Isto não diz respeito apenas ao domínio da arte. Aquele que é fiel à lei, obediente à Bíblia e crente nos dogmas está ainda longe de ser uma pessoa boa. Por que têm de falhar tais métodos aditivos? Em primeiro lugar, porque uma receita culinária decerto não supera o respectivo prato; trata-se de um processo completamente mecânico; além disso, o sistema de valores, em seu desenvolvimento vivo e progressivo, nunca estará apto a prover tal infinidade de instruções, mas apenas a reprodução de um estado ultrapassado, estético do sistema, e o sistema tornado histórico, já dissemos, não pertence mais de fato ao sistema. Mas a questão é ainda mais complicada.

Pensem no artista medieval. Ele próprio, toda a arte que praticava, pertencia ao sistema religioso; seu olhar apontava exclusivamente para o valor-meta infinito do sistema, para Deus. Mas, por servir a Deus, sabia também que somente poderia servir ao fim maior se realizasse um bom trabalho artesanal. Seu problema não era Deus, e ainda que fossem os símbolos de Deus, o problema residia nas cores e na distribuição espacial e nas pessoas, animais e paisagem que reproduzia em honra de Deus. E assim também

341. Organizações de poetas e músicos formadas principalmente por artesãos que nos séculos XV e XVI dão seguimento à tradição trovadoresca por meio de canções submetidas a regras composicionais rigorosas.

342. Conjunto de poetas do século XVII, continuadores, sobretudo, da poética de Martin Opitz (1597-1639). A expressão tem origem na historiografia literária do século XIX.

faziam o ourives e o sapateiro e o tecelão; cada qual realizava seu trabalho terreno em virtude do próprio trabalho, e apenas o olhar validava o fim longínquo que fornecia a direção ética à atividade terrena. Agora suponhamos que houvesse uma quantia infinita de receitas culinárias que, no conjunto, estivessem aptas a constituir Deus! Suponhamos que a totalidade do dogmatismo eclesiástico houvesse de fato o conseguido! Mudaria assim algo? Não! Lembremo-nos de que a própria Igreja tinha bastante desconfiança daquele que dirigia sua atividade demasiado diretamente a Deus, de que, em qualquer comportamento assim, a Igreja pressentia heresia. O homem tinha de viver conforme os dogmas, tinha, poderíamos dizer, de submeter-se à técnica da Igreja, mas, além disso, tinha de satisfazer seu dever ético enquanto cristão, quer dizer, servir, assim, exclusivamente a Deus, realizando seu trabalho terreno em virtude do próprio trabalho. Apenas na conjunção de todas essas atitudes o homem se comportava de fato eticamente, somente por meio do encadeamento de todos os atos éticos, cada qual produzindo, como dissemos, um resultado estético, ainda que apenas um resultado parcial, o homem lograva o efeito estético definitivo que residia no infinito, a meta supraestética, o efeito da graça e da eterna beatitude. Porém esse efeito definitivo nada tinha que ver com o quadro do pintor, com o sapato do sapateiro, com a espada do ferreiro.

Outro exemplo, mais próximo: a riqueza pertence automaticamente à meta do sistema de valores comercial, e todos os atos mercantis devem, contanto que corretos, quer dizer, eticamente realizados em conformidade com o sentido do sistema, encaminhar necessariamente para o enriquecimento. O negociante ideal – suponhamos que houvesse um assim – não tem de pensar no efeito do enriquecimento, mas conduzir seu negócio, sua indústria, sua empresa, seu ofício de acordo com as leis e técnicas da decência mercantil. Ou, em nossa terminologia: a conduta decente do negócio é uma ação ética, seu resultado estético é a riqueza, no mais amplo sentido. No entanto, o negociante que pensa apenas no efeito, este é reprovável eticamente, mesmo no sentido corriqueiro, pois é tachado de avarento, intrujão, ou como queiram os senhores nomeá-lo.

Acredito que os senhores já impacientemente perguntarão o que isso tudo tem que ver com o nosso tema. Por isso gostaria de escolher, como último exemplo, um que pertence diretamente ao tema. Nossa atual prática artística – como em muitos outros aspectos, aqui também encontramos um paralelo com a Roma imperial – não é mais Ofício Divino. Se, atualmente, existe para a arte um valor supremo, um valor que paira no infinito, então é a beleza em si. Ainda teremos de falar sobre os componentes daquilo que é percebido como belo. Em todo caso, a beleza enquanto tal é indefinível como Deus. A exigência colocada agora para o artista é a de produzir o belo? É mais ou menos a mesma exigência que Nestroy[343] certa vez formulou: "*Tenha* um talento, *seja* um gênio"; e sabemos muito bem quem faz tais exigências e qual o resultado de uma exigência assim – trata-se da exigência de todo diletantismo e seu resultado é o *kitsch*. Se existissem exigên-

343. Johann Nepomuk Eduard Ambrosius Nestroy (1801-1862), ator e dramaturgo austríaco.

cias morais na arte – e um passeio na Künstlerhaus[344] convenceria os senhores de que essas exigências seriam necessárias –, elas também deveriam ser expressadas negativamente: "Não deverás imitar nem parcial nem totalmente outras obras de arte, pois do contrário produzirás *kitsch*"; ou: "Não deverás trabalhar com vistas no efeito, pois do contrário produzirás *kitsch*"; ou: "Não confundirás a técnica que se aprende de dogmas com a produção de obras de arte, pois do contrário produzirás *kitsch*". Aquele que produz *kitsch* não é aquele que produz arte inferior, não é inepto ou pouco apto, não deve ser de maneira alguma valorizado segundo padrões estéticos, mas ele é – nos encontramos, como veem, na esfera da opereta e do cinema sonoro –, ele é, sem rodeios, uma pessoa má, ele é eticamente reprovável, um criminoso que deseja o mal radical. Ou, dito de modo menos patético: ele é um calhorda. Pois o *kitsch* é o mal em si nos limites da arte. Querem os senhores um exemplo supradimensional para o *kitsch*? Nero a castigar o alaúde sob o fogo dos corpos dos cristãos a arder: o diletante específico, o esteta específico, que faz tudo em prol do efeito belo. O artista, no entanto, deve trabalhar de maneira boa, e não bela.

Agora podemos, indutivamente, expandir nossos exemplos numa tese geral: sempre que o fim estético vem contido na ação ética, ou, em outras palavras, sempre que vem introduzido e o *efeito* se antecipa à ação ética, o próprio efeito atua como dogmatismo e a ação será má; seu resultado estético, no mais geral dos sentidos, será feio. E ainda que as categorias ética e estética pertençam uma à outra e apenas juntas possam constituir o conceito de valor, sua confusão resulta, mais uma vez no mais geral dos sentidos, num esteticismo, que é o pecaminoso em todo sistema de valores. O pecaminoso no sistema de valores da arte e assim também no do romance e na sua mundivisão é o *kitsch*.

Isso é certamente algo simplificado. Pois não há arte inteiramente livre do efeito, quer dizer, desprovida de uma gota de *kitsch*. Considerem os senhores o teatro, a ópera, gêneros artísticos que vivem do efeito. Não por acaso, Nero tendia para o teatral. E considerem ademais que a censurável confusão das categorias ética e estética pode avançar no caminho inverso e dar no polo oposto ao efeito, isto é, no didático. Precisamente nosso tempo, que, devido à dissolução do polo estético de valores assentado no religioso, está forçado a estabelecer, no interior de cada sistema de valores individual, exigências éticas especialmente acentuadas; precisamente nosso tempo está repleto de aversão a todo esteticismo, percebe o esteticismo como expressão específica do século XIX burguês e anseia mais do que qualquer outra época anterior por uma arte ética purificada. Hoje, a sátira enquanto arte ética possui como nunca uma palavra de peso; fenômenos como o de Karl Kraus ou o da poesia didática de Bert Brecht são indicadores significativos dessa corrente.

Sociologicamente, essa hipersensibilidade do artista ao esteticismo e ao *kitsch* pode estar condicionada à enorme produção de *kitsch* que igualmente caracteriza esta época. O artista tem de defender a pureza de seu sistema de valores próprio, a arte pela arte, contra o assalto e a incompreensão de todos os restantes. Além disso, no interior do próprio sistema de valores, aqui, portanto, na mundivisão do romance, o *kitsch* possui sig-

344. Trata-se de galeria vienense construída entre os anos 1865 e 1868 e ainda hoje em atividade.

nificado monstruoso enquanto polo do mal, donde a formação de valores tem de partir em direção ao próprio valor-meta. E por isso é nossa tarefa dar o pequeno salto de Nero à Sra. Courths-Mahler[345] e perguntar: em que consiste a essência do *kitsch* romanesco? Onde a confusão das categorias ética e estética? Que significa trabalhar de maneira bela e não boa? Onde o dogmatismo?

Não nos esqueçamos de que o romance representa um subdomínio da arte e que devemos assim estabelecer enquanto valor-meta superior não a beleza em si, mas um conceito de menor abrangência; apenas determinados componentes do que é percebido como belo atuam aqui. Da mesma forma, a exigência ética – trabalhar bem – limita-se a uma atividade determinada e clara. Iniciemos com a – talvez se pudesse dizer – tarefa cotidiana do romance [*Alltagsaufgabe des Romans*] e vemos aí que o romance possui a tarefa muito simples de descrever o mundo ou um pedaço do mundo tal como ele é. Ainda teremos de investigar até que ponto o romance ou a poesia, em oposição à ciência, o consegue. Por ora nos basta observar que o romance descende diretamente dos cantos heroicos e bardos, que ele, de algum modo, sacia uma fome de fatos e assim representa uma protoforma [*Urform*] de exercício artístico naturalista, que – podemos apontar para as pinturas rupestres dos caçadores da Idade da Pedra –, ao lado das formas ornamento-musicais, está no início de toda cultura. Trabalhar bem, no que respeita à escrita de romances, significa descrever um pedaço do mundo exterior ou interior – ou ambos juntos – tal como ele é.

Qual é o resultado dessa ação ética? Qual o belo encontrado no romance acabado? Que o mundo seja encontrado tal como de fato o é? Não, disso o leitor não precisa, disso o autor não precisa; ademais, isso já existe. Um processo de refusão realiza-se automaticamente, um mundo é formado, tal como desejado ou temido (o que significa o mesmo, pois os dois são belos).

O *kitsch* confunde ambas as categorias. Fosse perguntado à Sra. Courths-Mahler o que acontece em seus romances, ela certamente não responderia – o que decerto esperávamos – que o mundo aqui seria descrito tal como temido, mas responderia que mostra o mundo tal como ele realmente é ou como, ao menos, deveria ser. Porém, o romance não possui, em seu próprio domínio, nem desejos nem temores, e deve abstraí-los, como a todo o resto, do mundo que descreve. Aqui inicia o dogmático específico dos métodos *kitsch*.

Sobre os pequenos dogmatismos do *kitsch* não precisamos discursar muito; verificam-se em inúmeros casos: no recurso a situações romanescas conhecidas, na aplicação de clichês, no contrabando de tendências estranhas à literatura e assim por diante. Onde inicia o grande sacrilégio artístico? Aqui, não podemos nos deter na Sra. Courths-Mahler, mas necessitamos recorrer a um exemplo de mais grandeza, um exemplo do qual nos podemos aproximar apenas com todo o respeito e que por isso mesmo é convincente. Escolho Zola, pois ninguém ousaria afirmar que Zola teria escrito *kitsch*. Agora considerem os senhores os *Quatre Évangiles*, nos quais Zola pretendeu expor suas convicções

345. Hedwig Courths-Mahler (1867-1950), autora alemã profusa (mais de duzentos romances e novelas) e comumente associada à "literatura trivial".

socialistas anticlericais: neles, nos limites de um romance naturalista, descreve-se um estado completamente utópico, um estado que, mesmo após a conquista da sociedade sem classes, seguramente nunca irá surgir, um estado em que se dividem o bem e o mal não a partir do que está por vir, mas a partir dos conceitos morais do bom socialista e do mau antissocialista concebidos após 1880; em resumo, o sistema de valores socialista vivo e em vivo desenvolvimento é deslocado para o finito, reduzido, transformado em dogmatismo e péssimo moralismo; numa palavra – e não preciso esclarecer novamente qual o seu sentido –, o sistema é estetizado. Vejam: trata-se de arte tendenciosa e ruim – e se de algum modo a arte tendenciosa é permitida, será apenas na forma de uma utopia consciente –, muito distante de uma poesia didática pura, como à que aspira Brecht. Naturalmente, os *Quatre Évangiles* não são *kitsch*, mas oferecem, em boa dimensão, aquilo que ocorre a todo *kitsch*: Zola faz com o socialismo o que Walter Bloem,[346] muitos níveis abaixo, faz com o sistema de valores do patriotismo, algo reconhecível afinal em todos os romances especializados [*Fachromane*], especialmente quando assumem o caráter dos assim chamados *Weltanschauungsromane*,[347] aos quais recentemente pertencem os romances desportistas. E o fato de que esses romances especializados possuem a maior tiragem comprova de novo a estranheza mútua dos sistemas de valores. Todo sistema de valores – incluam aí sem alarde o sistema de valores erótico, sobre o qual ainda há muito que dizer – reclama a penetração do dogmático no domínio poético, a realização em poesia daquilo que o sentido restrito de seu *ethos* jamais permite realizar na realidade: tomar o valor-meta por algo concreto e atingível. Em resumo, todo sistema de valores exige que a poesia viva e dê expressão às suas fantasias tolhidas.

É evidente que não pode ser vedado ao poeta descrever homens socialistas, patriotas, desportistas, religiosos; de modo algum lhe pode ser vedado descrever estados que estimulem soluções socialistas, pacifistas, belicosas – nesse sentido, *Os tecelões* de Hauptmann, a obra de Remarque ou Renn[348] são poesia tendenciosa legítima –, o poeta os *deve* mesmo descrever, o mundo tem de ser problema para o poeta em todos os seus aspectos. Isso, no entanto, desde que o artista trabalhe "bem" e não de maneira "bela", desde que mostre esses sistemas de valores apenas como realmente são, quer dizer, em seu desenvolvimento vivo, em sua luta, e não isolados. O artista tem de seguir sua fome de fatos e as regras de sua arte apenas, e tudo que representar estará sob a mais alta direção da verdade e sua lógica, que assegura por si a pureza da mundivisão autônoma – neste caso, a do romance. Trata-se daquela veracidade e daquela fome de

346. Walter Julius Gustav Bloem (1868-1951), jurista, prosador e dramaturgo, autor de muitos romances de tendências nacionalistas e conservadoras, foi um dos escritores mais lidos em sua época e um dos autores prediletos de Guilherme II.

347. *Weltanschauung* é noção próxima de *Weltbild* e poderia igualmente ser traduzida por "visão de mundo". No entanto, em virtude dos usos (sobretudo da política nacional-socialista), adquiriu significado ideológico, e assim poderíamos traduzir, aqui, *Weltanschauungsromane* por "romances ideológicos".

348. Ludwig Renn (1889-1979), autor de romances representativos da política comunista como *Nachkrieg* (1930) e *Rußlandfahrten* (1932); combateu na Guerra Civil Espanhola e estabeleceu-se na RDA após o exílio na Suíça e no México.

fatos das quais surgiram as grandes mundivisões realistas do romance, os recortes do mundo dos eventos exteriores como os de Balzac e Zola, os recortes do mundo da alma na obra de Dostoiévski.

Falamos de uma refusão automática dessa veracidade em algo novo que é percebido como belo; e deve ser também algo novo que forneça a direção e a motivação a essa atividade que é decerto extraordinária em si e não se compreende de modo simples. Em resumo: que espécie notável de motivação atua no ato de escrever e jamais pode introduzir-se conscientemente nesse ato de estabelecimento de valores? Pois mediante a fome de fatos não se pode esclarecer exclusiva e seguramente que uma pessoa adulta, em geral sensata, se proponha a fabular histórias que encontrem outras pessoas adultas que as leiam. Aqui, gostaríamos de não nos dedicar às noções mágicas que impulsionaram os primitivos a representar artisticamente o triunfo da caça e assim o promover; podemos nos abster desse passo, embora tais noções tenham papel significativo também para nós. Nós podemos – e o podemos tanto mais nos referimos ao poeta terreno-empírico e ao leitor terreno-empírico – nos limitar ao significado psicológico e acentuar apenas o fato psicológico talvez mais importante, qual seja o da identificação: já os cantos heroicos, já as cenas de caça nas paredes das cavernas mostram com toda a clareza que invariavelmente se trata do herói vencedor, seja aquele que vence todos os oponentes e caça todos os animais, seja aquele que vence no íntimo e depois sucumbe no ambiente empírico; trata-se sempre da identificação com aquele vencedor, que mantém a tensão e o fôlego do poeta e do leitor, que a um incita criar e a outro colaborar na criação, permitindo que desponte na poesia aquele mundo que não é o mesmo da realidade, mas aquele que se deseja ou se teme. Se se quiser, o próprio nome o diz: o mundo *romântico* do romance, um mundo de vencedores, que, desde os inícios desse gênero artístico na Espanha até o moderno romance policial, renova-se continuadamente em infinitas variações. Seja o herói erótico das *Ligações perigosas* de Choderlos de Laclos ou o estraçalhador Old Shatterhand,[349] seja o ludibriador de criminosos Nick Carter[350] ou um perito da bolsa como o Saccard de Zola,[351] seja o homem sem qualidades preeminente em questões intelectuais de Musil,[352] trata-se sempre do herói épico, trata-se sempre do fogo de maior ou menor caráter neroniano com que se satisfazem, por meio da identificação, os distintos impulsos do autor e do leitor. Se o leitor ingênuo diz "belo", pensa em tal satisfação do impulso; e até certo ponto tem razão, pois se nessa satisfação do impulso atua apenas parte dos fatores estéticos, então é aquela que pudemos nomear, no mais amplo sentido, resultado estético de uma ação ética. E pertence à essência de todo bom romance satisfazer esses impulsos. Mas o *kitsch* o tem por objetivo principal. Ele esquece a realidade, quer apenas, em todos os sentidos da palavra, satisfazer seu leitor.

349. Herói de uma série de romances de aventuras de Karl May (1842-1912).

350. Personagem popular de histórias policiais redigidas desde finais do século XIX e por mais de um autor.

351. Trata-se de Aristide Rougon, banqueiro e especulador dos *Rougon-Macquart*, ciclo de romances de Zola.

352. Trata-se de Ulrich, *O homem sem qualidades* de Robert Musil.

Todo sistema de valores, como dissemos, desenvolve-se na recusa do mal; encontra-se, de certo modo, num contínuo processo de purificação. Se a afirmação procede, devem existir, portanto, na mundivisão do romance, tendências que pretendem o contrário daquilo que pretende o *kitsch*. E elas existem. Não são apenas as tendências da poesia ética, mas também as ideias da literatura de reportagem [*Reportage*],[353] que procuram resgatar a poesia da esfera da "bela" e romântica satisfação do impulso e devolvê-la ao domínio da nua, pura – talvez fosse o caso dizer –, científica coleção de fatos. Recordemos que já vivenciamos algo semelhante nas artes plásticas quando a pintura *en plein air* e os impressionistas, ao utilizarem os meios científicos da ótica, pensaram haver superado o romantismo de Delacroix; recordemos que então surgiu também o naturalismo literário e assim nos parecerá o hipernaturalismo da reportagem apenas o consequente ponto final desse desenvolvimento. Pois qual é o intento artístico da literatura de reportagem? A realidade deve ser apreendida sem adornos, deve-se romper definitivamente com os arranjos românticos da poesia fabulista, tal como na ciência, procura-se o máximo de compromisso com o objeto, apagando-se tanto quanto possível todas as fontes perturbadoras vinculadas ao sujeito. Tal como o cientista desaparece no interior da pesquisa e é indiferente quem está sentado por detrás do microscópio, assim deve ser eliminado o poeta: o objeto enquanto tal, os fatos reais devem falar ou então nada.

Podemos perguntar: por que então poesia? A partir de um ideal assim, não seriam as visões de mundo da ciência e da poesia idênticas? O romance enquanto romance histórico sempre manteve certas relações com a escrita da história e a literatura de reportagem destila a história contemporânea e por assim dizer a devolve para a ciência. Ciência jornalística pura e simplesmente, esta seria mais ou menos a ideia platônica desses esforços – também a própria palavra reportagem provém do jornalístico e não faltaram empenhos em conter o romance contemporâneo nos limites do romance histórico. Utilização profusa de documentos originais, vinculação aos eventos cotidianos, integração de notícias etc. – exemplo típico dessa técnica, embora não sejam reportagens típicas, são os romances de Robert Neumann[354] – devem deixar o próprio objeto falar, fazê-lo histórico. Que a predileção atual pela biografia vai também nessa direção é coisa que pouco se necessita mencionar.

Aqui também há um paralelo no desenvolvimento pictórico. Recordo os documentos originais integrados nas pinturas do neofuturismo,[355] constituídos de caixas de fósforos e tachas. Não se trata de crítica ao futurismo ou à reportagem, pois um artista pode criar uma obra de arte a partir de caixas de fósforos também, mas não queremos ir

353. Trata-se de modalidade literária geralmente associada à *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade), tendência realista da literatura da República de Weimar, composta por muita obra e autores distintos, que, no entanto, se agrupam no mais ou menos comum distanciamento da tendência subjetiva do período expressionista. A literatura de reportagem (*Reportageliteratur*) compõe-se de textos escritos em estilo jornalístico, relatos despidos de ornamentos e vinculados a fatos que se apresentam em linguagem clara e simples. A obra de Egon Erwin Kisch é bom exemplo.

354. Robert Neumann (1897-1975), escritor e publicista, autor de romances, peças de teatro e paródias.

355. "Neofuturismo" é termo algo descuidado; refere-se à *assemblage*, técnica comum a artistas diversos como Kurt Schwitters, Marcel Duchamp ou Pablo Picasso.

adiante com o problema técnico da possibilidade de transposição imediata de um objeto de sua esfera original para a esfera da obra de arte. Apenas o seguinte: também a ciência não pode reproduzir o fenômeno em seu todo – o fenômeno físico, por exemplo –, mas recorre a meios altamente complicados como, entre outros, a transformação em fórmulas matemáticas. E podemos supor que uma caixa de fósforos num quadro possui um valor funcional bastante outro que *in natura*. Aqui desponta um problema que escapa à técnica, quer dizer, o problema da seleção. Quais caixas de fósforos serão integradas no quadro? Quais documentos serão utilizados enquanto meios artísticos da reportagem? O que afinal será matéria da reportagem?

E aqui deparamos um fato realmente desconcertante: quase em lugar nenhum da literatura e da história literária – talvez não mais desde os tempos de Walter Scott – procede-se tão romanticamente como na reportagem. O extraordinário converte-se em evento constante. Na vida, sem dúvida, o mais ordinário também é extraordinário, e quando um poeta como Heinrich Hauser,[356] em reportagens maravilhosas, descreve o dia a dia a bordo dos últimos veleiros, vislumbra-se o cosmos no restrito. Mas, tão paradoxal quanto possa parecer, não há que se espantar: somente um poeta está apto a apagar o poeta; e o que ainda é permitido a um Hauser já não funciona para a maioria dos outros. E, mesmo em Hauser, certa heroicização do mundo é evidente; encontra-se uma seleção de tipos que, no conjunto, corresponde ao ideal de uma masculinidade dura e sólida, generosa e livre de sentimentalismo e de uma sexualidade reduzida e bruta; um ideal constituído muitos anos atrás por Johannes V. Jensen.[357] E, além disso, se se procura observar a matéria da literatura de reportagem, numa simplificação grosseira encontra-se a cada passo o seguinte: estabeleceu-se aqui um mundo alardeador e heroico repleto de triunfância *kitsch*, um mundo de piratas e gângsteres que atuam parte nas ruas trovejantes da cidade grande, parte nos pampas, parte nas bolsas; e terras inteiras – a tecnicizada América, a supertecnicizada Rússia – são elevadas à condição heroica; em resumo, prevalece um princípio de seleção que em toda objetividade pretendida traz o selo da enorme embustice. E talvez não exista outra saída para a reportagem senão dedicar-se completamente ao biográfico e ao evento real sensacional: onde uma vida humana única e extraordinária ou um evento único e considerável é situado no centro da representação, desobriga-se amplamente o autor das dificuldades que resultam da escolha dos fatos, ordenam-se os fatos conforme a sua própria lógica em torno do centro dado, elimina-se amplamente o perigo ameaçador da embustice e do *kitsch*.

Mas, aqui, adianta-se outro momento, e este apenas é adequado para evidenciar e esclarecer o notável regresso da literatura de reportagem ao campo do *kitsch*, ao qual deveria, segundo sua disposição, ser completamente contrária. Considerem uma vez

356. Heinrich Hauser (1901-1955), escritor, marinheiro, fotógrafo, autor de relatos de viagens. Broch se refere ao livro *Die letzten Segelschiffe* (1930), *Os últimos veleiros*.

357. Johannes V. Jensen (1873-1950), escritor dinamarquês, autor de romances como o ciclo *Den lange rejse* (1908-1922), *A longa viagem*, uma interpretação evolucionista da história da humanidade considerada desde a era glacial até a descoberta da América.

mais o cenário dos livros de Courths-Mahler. Nele, acontecem coisas por assim dizer inteiramente reais, as figuras que entram em cena possuem em certa medida atributos humanos, servem-se de uma língua que, de longe, também recorda os sons da fala humana, mas o todo é uma construção bastante irmanada com a do *kitsch* pornográfico. Neste, da mesma forma, as figuras são providas de atributos humanos, quer dizer, órgãos humanos, aplicados caso a caso também de modo inteiramente objetivo. No entanto, se se transpusesse o conjunto para o espaço tridimensional, revelar-se-ia a imagem de um manicômio. O que acontece aqui? Não se pode dizer que a Sra. Courths-Mahler ou a pornografia padecem de dificuldades que resultam da escolha dos fatos. Ao contrário: em nenhum outro lugar, a escolha dos fatos é tão unívoca – talvez fosse o caso afirmar –, tão instintiva quanto na literatura barata [*Schundliteratur*]. Os fatos são recebidos de segunda mão, procede-se, portanto, a uma determinada escolha prévia. É notável, porém, o enorme esforço primitivo com que esses fatos são amarrados e com que se reúnem e resultam, por fim, no quadro da insanidade. Aqui deve ser constatada uma conformidade com a reportagem cuja manifestação primeira talvez se dê na preferência comum pelo romântico. Pois se a reportagem fosse de fato consequente, teria de dar igualmente na insânia. Se a literatura de reportagem de fato cumprisse com a tarefa de encerrar o mundo, todo o mundo tal como ele é, quer dizer, sem seleção, deveria não apenas ser infinita como o próprio mundo, infinita como a má infinidade do jornal, na qual o mundo se espelha; deveria não apenas alinhar, em eterna iteração, fato após fato, mas não possuiria sequer a possibilidade de estabelecer quaisquer vínculos entre os fatos pontuais. Há certos psicopatas que, donos de uma obsessão desmedida por fatos, recolhem e registram eventos sem que os possa relacionar – análogos são encontrados no cérebro da maioria dos leitores de jornais ou também nos viajantes americanos que retornam para casa com uma coleção de dados à maneira dos Baedeker[358] –, e algo semelhante deve resultar da finalidade última da reportagem consequente, uma absurdidade, que se torna ainda mais extrema tanto mais arbitrária e desamparada se dá a escolha dos fatos.

Entretanto, é possível acrescentar que o mundo se apresenta de modo inteiramente insano e que assim a reportagem se encontra no caminho para a verdade. Isso é por certo um jogo com as palavras. A reprodução de um estado insano não é ela mesma insana, mas correta ou falsa. Somente o método da reprodução pode ser insano, alcançando resultados absurdos. A insânia do mundo repousa numa esfera completamente outra. Trata-se aqui de uma insânia da expressão. O que ocorre, portanto, aqui?

Nós já assinalamos que o clichê pertence ao arsenal dogmático do *kitsch*. Por clichê se entende no geral uma frase já desgastada e que ainda mais desgastada será tanto mais carreguem opiniões, ideias e valores definidos. No *kitsch*, seria dito daquele que parte: "E cavalo e cavaleiro nunca mais foram vistos".[359] Decerto não é assim tão ruim com a literatura de reportagem; mas também a reportagem não leva em consideração que a lingua-

358. Conhecidos guias de viagem publicados pela editora de Karl Baedeker (1801-1859).

359. Trata-se de verso pertencente à peça *Wallenstein*, de Schiller.

gem é uma expressão do espírito sempre variante, sempre em transformação; também a reportagem tem de tomar o linguístico dogmaticamente, pois quer deixar as próprias coisas falarem, quer auscultar os fatos, mas silenciar o poeta. Dogmatismo linguístico! O linguístico, certamente, no sentido mais amplo: penso com isso que a reportagem está comprometida com um vocabulário determinado – seja-nos aqui permitido eleger a designação "vocabulário de realidade" [*Realitätsvokabular*] –, um vocabulário que utiliza, para determinadas situações, determinadas expressões válidas de modo geral. Quando digo: "Um homem vai pela rua", trata-se de vocábulos de realidade de compreensão geral, e esses vocábulos de realidade estabelecidos devem – enquanto o próprio uso da língua não os modificam – ser utilizados em toda a comunicação que descreva o mundo tal como ele é. Mas a utilização dos vocábulos de realidade – a Sra. Courths-Maler pode ser de opinião contrária – nem de longe assegura que o mundo será descrito tal como ele é. O insano também faz uso de vocábulos corretos. São decisivas a sintaxe, a concatenação das frases, a lógica da língua, no interior das quais são empregados os vocábulos.

Em outras palavras: em sua consequência mais radical, a reportagem é a invasão do dogmatismo na forma da realidade e dos vocábulos de realidade. Trata-se do dogmatismo do hipernaturalismo que finalmente resulta em naturalismo fotográfico ou, precisamente, em fotomontagem. Pois também o recorte fotográfico é uma espécie de vocábulo de realidade. Mas o que é naturalista? O que é mais naturalista, um cartão-postal com paisagem colorida ou um quadro de Van Gogh? É permitido apagar do mundo o ato de ver, que em si constitui parte do mundo? Não contém o mundo, tal como é, também o fantástico, o fantasmático que o sujeito nele pode apreender? Ninguém discordará que num campo de trigo podem ser vistos tanto as curvas fantasmáticas de Van Gogh quanto aqueles feixes dourados que os cartões-postais nos cantam com as mesmas cores que o poeta canta o correspondente torrão natal. Sem dúvida, há um naturalismo expandido [*erweiterter Naturalismus*], no qual Franz Kafka tem lugar mais legítimo que Ganghofer.[360] Trata-se de um naturalismo expandido que apresenta o mundo tal como é num sentido mais profundo, num sentido que não é visto pela reportagem e não o pode ser, porque não se livra do vocabulário de realidade fixo e dogmático, porque não pode avançar naquela esfera da realidade elevada e onírica que não mais se fundamenta nos vocábulos, e sim na lógica, na sintaxe, na arquitetura de sua organização construtiva.

Sobre a semelhança da obra de arte literária com o sonho já se conhece tanto, já tanto se trabalhou no meio competente que, se procurasse aqui desenvolver o assunto, seria não apenas desnecessário, mas resultaria também presunçoso. Também não queremos propor nenhuma teoria psicológica. Mas, independentemente de qualquer base teórica, sabemos que o sonho abstrai seu elemento inteiramente da experiência e recombina, segundo sua própria sintaxe e lógica, os pedaços de experiência ou, como dissemos, os vocábulos de realidade. No sonho, esses vocábulos são na maioria imagéticos;

360. Ludwig Ganghofer (1855-1920), autor de romances históricos e *Heimatromane* (corresponde alemão da literatura regionalista frequentemente associado à "literatura trivial").

na poesia, vão convertidos em meio linguístico. Mas são os vocábulos de realidade que constituem o material, o único material possível da poesia; como o sonho, numa lógica e sintaxe novas, próprias – e agora podemos também dizer –, subjetivas, a poesia adquire sentido, compromisso com a realidade e valor simbólico, em seu domínio autônomo, da combinação desses vocábulos. Por outras palavras: o poeta e aquele que sonha têm pouca ou nenhuma influência sobre os vocábulos de realidade; estes pertencem à esfera objetiva, são a parcela de reportagem que vai inserida em todo sonho e poesia; por sua vez, a esfera subjetiva – onde aquele que sonha pode mover-se livremente e assim o fez sempre –, esta é a sintaxe, em que ele integra os vocábulos de realidade.

Mas, de modo preciso, o que se deve entender aqui por sintaxe? Não obtemos qualquer resposta se nos dirigirmos com essa pergunta a obras de arte aprimoradas. Apenas o primitivo e óbvio fornece uma reposta. Qual o aspecto, portanto, da sintaxe do *kitsch*?

Está claro, agora, que a sintaxe do *kitsch* é muitas vezes produzida por vias dogmáticas. Os vocábulos de realidade são combinados de modo simples segundo receitas prontas, ditadas em parte por formas artísticas tradicionais, em parte por ideias exteriores ou interiores. À história de vida penuriosa do chefe de bandoleiros Grasl[361] são aplicadas certas superestruturas e ornamentos românticos e eróticos – percebam aqui o paralelo com a arquitetura *kitsch*! –, como na Sra. Courths-Mahler ou num filme: uma história de extrema trivialidade é decorada com cavalos de corrida e automóveis e a coisa está resolvida. A fim de despertar associações agradáveis não será feita sequer referência à realidade de um automóvel, mas bastam os vocábulos "veículo possante", inseridos simples e dogmaticamente. É de todo notável quão frouxa é a junção do fundamento real com essa superestrutura romântica ou de qualquer outra espécie; e, se na reportagem extrema censuramos a justaposição pontual dos vocábulos, se pudemos ver nisso uma parte do específico caráter insano, então o encontramos novamente na junção frouxa do fundamento real com a superestrutura poética do *kitsch*. No entanto, esta não é ainda a sintaxe em que pensamos. Aqui, peço aos senhores que dirijam sua atenção ao propriamente técnico do procedimento, nomeadamente à especial técnica do encadeamento de eventos que distingue quase todo produto *kitsch* e que talvez seja comparável à técnica do fumo compulsivo. Que percebem os senhores? Que, em monotonia considerável, segue-se na pornografia ato sexual após ato sexual, no domínio policial, perspicácia após perspicácia, no domínio do romance de triunfos [*Siegroman*], façanha após façanha, sejam descritos os pequenos triunfos da empregada de escritório Gilgi,[362] sejam os grandes de Gengis Khan. É mais ou menos – e talvez não pudesse ser de outro modo – o que constitui a música primitiva: o ritmo desnudo, de impressões sensoriais simples, encadeadas e desejadas pelo ouvinte. Tais ações simples são em si vocábulos de realidade banais e cotidianos (tanto quanto possível, no que respeita ao ato sexual). Surge, aqui, algo aparentemente muito distante do onírico, a menos que se reconheça o onírico na

361. Johann Georg Grasl, ou Grasel (1790-1818), afamado chefe de bando.

362. Gilgi é personagem e título do primeiro romance de Irmgard Keun, de 1931.

suspensão dos intervalos naturais, isto é, na suspensão do tempo; torna-se evidente, contudo, tão logo adquira expressão enquanto distorção paródica, quer dizer, reapareça numa paródia ao quadrado. Recordem os senhores um filme, de resto medíocre, de Harold Lloyd:[363] nele, um homem é derrubado e o vencedor se aproxima e molha a face do vencido cuidadosamente; quando este abre os olhos, acerta-o novamente e o devolve ao desfalecimento, e assim por diante *ad infinitum*. Aqui, os senhores têm o esqueleto do esquema na pureza mais bela. E não é apenas belo, mas também onírico.

Não é necessário recorrer a uma lei fundamental biogenética da criação artística para poder constatar que mesmo nas formas de arte aprimoradas também sobrevivem todas as pré-formas (*Vorformen*). Ainda que a comparação não satisfaça, o ritmo permanece o elemento portador de toda música, e a nossa suposição de que em qualquer obra de arte há uma gota de *kitsch* – tem de haver uma gota de *kitsch* – adquiriu muita probabilidade. No *kitsch*, reconhecemos ainda uma parte daquela protossintaxe cujos desenvolvimentos posteriores podemos não mais que pressentir. E se o edifício da grande música, pelo seu grau de abstração, é de ampla transparência, este não é porém o caso da poesia. Sabemos que também aqui há o contraponto, que a arquitetura da obra poética possui o mesmo peso que a arquitetura de uma sonata, mas não temos uma doutrina da harmonia (*Harmonielehre*) que pudesse fazer jus a essa multiplicidade e não a teremos nunca. O reforço advindo da esfera dos sentimentos, do irracional, é aqui muito mais difuso que na música, que – tão estranho possa parecer –, dessa perspectiva, pertence a uma esfera essencialmente racional. A poesia é onírica, a música não.

Há, no entanto, tentativas que se esforçam em criar para a poesia uma esfera racional transparente semelhante. Talvez a reportagem autenticamente artística esteja entre essas tentativas. Sobretudo, porém, a tentativa grandiosa de Musil de criar com *O homem sem qualidades* uma poesia puramente racional, racionalmente contrapontística. Entretanto, por mais que todos os meios racionais sejam manejados virtuosamente a fim de obter uma sintaxe racional poética – levaria muito ao longe se quiséssemos investigar a presença de elementos extrarracionais e em que medida estão incorporados –, o resultado teórico é propriamente o seguinte: também no romance de Musil é impossível ler racionalmente o contraponto por meio do qual os vocábulos de realidade foram combinados, também nele o contraponto não pode mais que ser pressentido. E, de certa maneira, é uma garantia para tanto que o lírico não pode ser eliminado nem pelo método mais racional; mais ainda: que mesmo o lírico, expressão do sujeito poético e exclusivamente expressão subjetiva, situa-se metodicamente sob o conceito da sintaxe subjetiva. Contudo, justamente aí percebemos quão extraordinariamente complicada é a sintaxe poética: o poema lírico, em caso radical e extremo, constitui-se de um único vocábulo de realidade e – embora desvinculado de qualquer outro vocábulo – está suspenso em sua própria sintaxe, que mantém relação com o conjunto dos vocábulos de todo o cosmos.

363. Harold C. Lloyd (1893-1971), célebre ator estadounidense, responsável por cenas memoráveis como a da escalada de um arranha-céu no filme *Safety last* (1923).

É disso que se trata, por mais racional ou irracional que seja o método poético praticado. Se, na reportagem extrema, censuramos a ausência de um princípio de seleção para os seus vocábulos de realidade, somente à luz da sintaxe o problema da seleção adquire verdadeiro significado. Pois a essência da sintaxe e sua imensa função criadora de símbolos consistem em deixar adivinhar o inaudito, quer dizer, por fim, o supraindividual, a partir da tensão entre as palavras e os fatos que são inseridos no vínculo sintático. Assim, também são prescritos pela sintaxe os vocábulos que ela requer sejam inseridos em seu sistema simbólico. E, por conseguinte, deparamos uma vez mais com a maneira por que trabalha o sonho, pois também o sonho procede a uma escolha dos fatos da realidade apresentados para compor sua realidade subjetiva embebida de símbolos. Mas, com isso, deixamos simultaneamente a esfera técnica e poética e topamos com a compreensão psicológica pura do sonho, desde que não nos intimidemos a pisar o domínio metafísico que aí se abre.

Trata-se de um fenômeno da angústia [*Angst*] que conduz para além do puro psicológico. Pois tudo que neste mundo acontece está a serviço da luta contra a angústia: trata-se daquela angústia metafísica única e verdadeira, aquela enorme angústia irreprimível e incontrolável que assalta o homem no mesmo instante em que sua consciência descerra os olhos pela primeira vez e reconhece diante de si a solidão da morte – trata-se daquela angústia que apenas silencia quando o homem começa a suspeitar da relação entre sua finidade assustadora e mortal com a infinidade do cosmos. E, ainda que seja uma hipótese não demonstrada – e que talvez não se possa demonstrar –, qual seja a de que sobre todo sonho que o homem sonha paira um brilho do cósmico e supraterreno, os grandes sonhos da humanidade decerto residem no fulgor dessa luz cósmica maior; a poesia, como todas as aspirações a valores do homem, levada pelas angústias mundanas e as controlando, decerto carrega o reflexo desse fulgor.

Mas não se deve desperdiçar o metafísico prematuramente, e a angústia, ademais, é um problema psicológico. Pois a angústia metafísica se concretiza em muitas angústias terrenas, e estas são observáveis apenas diretamente. Assim, refere-se não só à concretude daquilo que ameaça a vida imediatamente, à concretude da inimizade em si, causa mais concreta do temor, mas também ao próprio fenômeno da morte. Não há possivelmente fenômeno mais extasiado e metafísico em seu conteúdo vital que a morte; mas, assim como está inimaginavelmente distanciada da vida, a morte está também na mais concreta proximidade da vida. Sua realidade é aquela da fronteira, e da escuridão de seu limiar corre para a vida humana a angústia metafísica enquanto realidade psíquica. Diante do inimigo, sente-se o temor, diante da escuridão, sente-se a angústia. A morte, mediadora entre as realidades psíquica e metafísica, está no limite do mundo claro da consciência, no qual todas as coisas são conhecidas, possuem nomes e podem ser definidas, e do mundo da escuridão, no qual nada se pode definir, do qual provém toda calamidade, "calamidade inominada" – trata-se daquela calamidade que aguarda a redenção por nomes definidores, com que se reconheça e promova a imunidade. Mas, por ser justamente assim, e porque a morte representa o mais monstruoso fato da vida e porque a angústia em face de sua escuridão é o agente metafísico em si, que move a humanidade para suas

ações, resida o obscuro no desconhecido da superfície terrestre, resida na pequenez do átomo ou nos fundos da alma; justamente por isso não se pode recorrer sem mais nem menos a tal fundamento metafísico primeiro. Isso seria fazer pouco da morte. Em âmbito concreto, a morte é antes de tudo um fenômeno psíquico; a individuação da angústia metafísica da morte na multiplicidade das angústias que atravessam e movimentam a vida humana, a cisão da grande escuridão nas muitas escuridões que por todos os lados e continuamente se infiltram na vida da consciência clara; toda essa realidade psíquica se converte em objeto da psicologia. Nesse ponto, gostaria de recordar a teoria psicanalítica da angústia sexual e da angústia em face do irracional e inconsciente, pois são fatos empiricamente verificados, essas formas de temor, que não apenas têm enorme significado para nosso tema restrito, mas também mostram, de modo especialmente claro, como o obscuro, o ameaçador, em resumo, o prenhe de morte possui um ponto bem definido onde irrompe; e para uma descrição mais próxima do fenômeno concreto o metafísico permanece vago, ao passo que o psicológico permite uma visão teórica definida.

Assim, também as medidas que o homem toma para tornar-se senhor de sua angústia metafísica devem ser avaliadas psicologicamente, em âmbito mais próximo. Trata-se, portanto, de uma constatação psicológica e não metafísica se for permitido afirmar que todo sonho, seja um sonho de desejo ou de angústia, em grande parte de sua construção, está a serviço da libertação da angústia; e podemos considerar o mérito de tal interpretação psicológica se reencontramos a relação entre sonho de desejo e sonho de angústia espelhada nas duas tendências poéticas: mostrar o mundo tal como desejado ou temido, promovendo o entendimento de que ambas estão a serviço da libertação da angústia. Por certo, a relação desses dois tipos não encerra o assunto. Podemos, de um lado, atestar o progresso que foi poder elevar a explicação da identificação com o herói vencedor ou sofredor à esfera maior e abrangente do anseio de libertação da angústia; de outro, asseguramos também que a pluralidade da angústia humana – que agora se apresenta como agente da infinita pluralidade da sintaxe poética – tem de criar para os meios expressivos, de certa maneira, uma pluralidade ao quadrado. Considerem, por exemplo, o método do romance racional – podemos mencionar aqui, ao lado de Musil, também Erik Reger[364] –, e evidencia-se que esse método é uma fuga do irracional, um esforço para tornar o irracional inofensivo, ambicionando sua captura com uma rede racional: é de certo modo uma imitação do matemático, que, por meio de inúmeros e reduzidos segmentos retos, se aproxima de uma curva e a expressa. Ou considerem então a peculiar dessexualização da produção moderna de romances, uma deserotização que, aliás – seria quase evidente dizer –, se vê também no romance racional, e que retorna, entretanto, em boa parte da produção literária desta época: um fenômeno que de muitos modos remete à nova situação sexual do mundo, que talvez em nenhum outro lugar surja tão acentuada como na reportagem – trata-se da preferência por uma espécie de hipermasculinidade

364. Erik Reger (1893-1954), romancista, autor de *Union der festen Hand* (1931) e *Das wachsame Hähnchen* (1932), entre outros.

dessexualizada, pela união fraternal heroica e romântica. Aqui, posso referir-me uma vez mais a Heinrich Hauser e seu desprezo cavalheiresco pelas mulheres ou à atmosfera toureira muito semelhante de Hemingway. E há muito homossexualismo nisso, correspondendo novamente à situação do mundo, pois estabelece uma lei fundamental de conservação de toda a soma de sexualidade do mundo. De todo modo, a angústia em face da escuridão do sexual está contida não apenas na vida inocente e vermelho-cor-de--rosa da Sra. Courths-Mahler, mas também no vermelho-sanguíneo das touradas.

Agora devemos acrescentar algo importante: temos de diferenciar a fuga em face da angústia e a libertação da angústia. Isso não tem nada que ver com a qualidade e valoração artísticas. Há livros carregados de toda angústia e subterraneidade – como talvez a obra de Kafka –, mas, neles, ainda respira a libertação de todas as angústias; e há livros que escapam a todas as angústias e a tudo que é subterrâneo, como a poesia racional, mas que ainda assim mantêm intocada a imensidão da angústia mundana. Apesar disso, trata-se de obras de arte aprimoradas em ambos os casos. E pode ocorrer, ainda que raramente, que produções literárias bastante medíocres possam fazer nascer uma espécie de efeito libertador da angústia que somente encontraria comparação no efeito da mágica primitiva dos povos indígenas [*Naturvölker*]. Pois os povos indígenas são atemorizados por incessante angústia de modo mais evidente que nós, e talvez não seja acaso que *O livro de San Michele*[365] tenha sido escrito por um curandeiro. E penso que de fato se trata de um efeito que apenas se deixa esclarecer por meio dos fundamentos mais primitivos e mágicos da alma, trata-se de algo que, embora pertença em grande parte à psicologia, escapa desta por qualquer resto insolúvel e alcança, justamente com esse resto, a esfera do metafísico: dissemos que em todo sonho precipita-se um raio de luz da mais alta libertação da angústia, que sobre todo sonho se distende uma rede transparente de redenção, uma luz que resplandece do recolhimento do sono, que se torna verdadeiro irmão da morte somente na imensidão da angústia e na indizível benevolência da redenção da angústia. Apenas quando o anseio suprapsicológico, mágico e metafísico do homem – anseio que é incompreensível, mas tão real quanto a própria morte – se torna liberto e pacificado, apenas então se atinge o estado de libertação da angústia.

Já dissemos que toda visão de mundo – inclusive a mais reduzida das visões de mundo temáticas – é levada à parcial libertação da angústia por meio do sistema de valores a que pertence e do qual é expressão. Heidegger chama a atenção para o considerável sentido metafísico do cuidado [*Sorge*].[366] Um sistema de valores de pequena dimensão como o comercial restringe o obscuro e ameaçador ao conceito de pobreza econômica e afasta sempre mais a fronteira com a escuridão da pobreza por meio do alargamento da força dos negócios – não por acaso se fala em expansão dos negócios –, bem como por meio da ideia de riqueza crescente. Os grandes sistemas de valores como o do socia-

365. *O livro de San Michele* (*The story of San Michele*, 1929), verdadeiro *best-seller* da primeira metade do século XX, reúne as memórias do sueco Axel Munthe, sua vida em Anacapri, ilha de Capri, Itália.

366. Agradecemos a Vicente Sampaio os esclarecimentos acerca desse e de outros assuntos heideggerianos.

lismo, por exemplo, elegem absolutos últimos de validade geral enquanto fim: não há mais escuridões quando todo o mundo é abrangido. Trata-se sempre do domínio sobre a infinidade. E, se consideramos a ciência no seu conjunto, então cada investida ao desconhecido é uma fração da eterna e infinita luta contra a escuridão do eterno e infinito.

Contudo, essas visões de mundo são sempre parciais e nenhuma delas – também o todo da ciência – logra atingir aquele absoluto abrangente de que necessita o homem a fim de aplacar sua angústia. Ainda que pareçam muito distanciadas do sonho, talvez sejam ficcionais e oníricas cada uma dessas visões de mundo. Há muito que o corrobore. E talvez se possa divisar o onírico e por fim o irreal e o gratuito na fragmentação de todas essas visões de mundo parciais. Certo é que renovada e continuamente se faz a tentativa de reunir todas essas visões de mundo parciais numa visão de mundo completa e assim avançar sobre a verdadeira realidade, sobre o despertar do sonho. Essa é a eterna e sempre repetida tarefa da filosofia, que procura reunir toda a ciência, a infinidade do questionamento científico com a infinidade do ético e metafísico, a fim de compreender, numa infinidade cosmogônica exterior e interior, numa infinidade do conhecer e dever, a totalidade sem fronteiras e liberta de angústia do mundo. Se atingida, realizada a visão do mundo em sua integridade, sua completa unidade interior e exterior, dá-se, pois, a verdadeira redenção que liberta da imensa angústia, converte-se o universo na religião e redenção do homem.

Ainda é possível falar aí de uma visão de mundo do romance? Ainda é possível determinar-lhe um valor de conhecimento próprio? Mesmo que tenhamos concedido ao romance uma visão de mundo própria entre as outras tantas visões de mundo temáticas e, visto que também o sistema de valores da poesia é levado pela angústia, conduzido pela angústia, que também por detrás dele se eleva a angústia da morte, a angústia do tempo que leva à morte, não se reduz sua tarefa simplesmente a "matar" o tempo, a banir o – no verdadeiro sentido da palavra – tédio "mortal"? Vimos que o romance não está apto a descrever o mundo em sua realidade de fato, pois jamais pode assumir a tarefa da ciência. Vimos que, no fundo, o romance não está autorizado a descrever o mundo tal como ele há de ser, pois o romance não deve ser poesia tendenciosa; vimos que o romance não deve uma série de coisas e assim temos de fazer outra vez nossa pergunta inicial: de que modo a mundivisão do romance se diferencia de todas as outras visões de mundo temáticas? Qual o seu próprio sistema de valores, em que se veem seu direito de existência e tarefa? E se de fato for sua tarefa descrever o mundo tal como ele é, não seria o romance então somente espelho de todas as outras visões de mundo? Não tem perdido, assim, seu direito de existência?

E agora podemos responder: sim, o romance tem de ser espelho de todas as outras visões de mundo, mas estas são para ele vocábulos de realidade como quaisquer outros vocábulos do mundo exterior. E como quaisquer outros vocábulos de realidade que o romance recebe do mundo exterior, também essas visões de mundo devem ser inseridas em sua sintaxe poética própria. Certamente, o romance, a poesia se torna, com isso, função sociológica do ambiente. Nenhuma ação humana deve ser excluída. Contudo, esta é a mais externa periferia. Pois, ainda que essa função esteja relativa e historicamente condicionada, a

unidade da sintaxe poética eleva, quando menos idealmente, o relativo à zona do absoluto. De modo banal: a poesia, ou melhor, a obra poética tem de compreender em sua unidade o mundo inteiro, tem de espelhar, na seleção dos vocábulos de realidade, a cosmogonia do mundo, tem de deixar luzir, na imagem desejada que fornece, a infinidade da vontade ética.

Goethe tomou para si essa tarefa. Foi para ele a tarefa na qual procurou compreender o religioso – e isso numa época em que a religiosidade cristã possuía uma vitalidade bastante outra que a de hoje. O religioso estava para ele estreitamente irmanado com o conceito de formação [*Bildung*]. E de fato assim o foi sempre: o religioso em movimento era simultaneamente o portador da formação humana. Mas formação, nesse sentido, possui também a tarefa de selecionar o patrimônio cultural poli-histórico correspondente à época, colocá-lo sob a direção do mais alto valor, fazê-lo de algum modo frutífero eticamente e assim construirá o homem, a quem se comunica tal formação, como aquilo que ele é, como deve ser: personalidade. Trata-se mais uma vez de um testemunho do gênio premonitório de Goethe, pois foi necessário que o religioso desbotasse ainda mais – foi preciso passar cem anos –, até que a poesia pudesse acolher a herança goethiana, devesse acolhê-la. O romance moderno tornou-se poli-histórico. Seus vocábulos de realidade são as maiores mundivisões da época. De início, falamos das grandes visões de mundo dos naturalistas franceses, da grande visão de mundo psíquica de Dostoiévski. A tarefa do romance poli-histórico de Goethe foi ainda mais abrangente – e as iniciativas do cumprimento dessa tarefa estão por toda parte. Já nomeei muitas vezes Musil. Do mesmo modo devo nomear Thomas e Heinrich Mann, referir-me a André Gide. Por certo, muito no romance moderno pode ser designado como goethiano. Mas goethianas são apenas a estrutura e a tarefa. Os meios de expressão são múltiplos e residem nos mais diversos planos. E muitas vezes se trata apenas de uma expansão do velho romance naturalista por meio de técnicas como a dos cortes continentais de Dos Passos. E ainda que muitas dessas tentativas queiram se afastar da esfera do espírito, que foi a esfera de Goethe, ou de uma postura tal como a aspirada por Thomas Mann, permanece visível um fim comum a todos esses esforços, e este não é mais nem menos que o novo valor-meta do romance, situado no infinito como os outros valores-meta. E ainda que marcado pelo nome de Goethe, o caminho que a ele conduz não necessita ser goethiano – todo gênio que dele se aproxima é goethiano no mais profundo sentido: pensem os senhores naquele que de modo mais abrangente e profundo compreendeu a nova tarefa poética –, refiro-me a James Joyce.

E precisamente em James Joyce se comprova renovadamente que se trata de um mundo onírico, um mundo desejado, posto como tarefa do poético. O infinito, em momento algum alcançado fim da ciência: conquistar um quadro total do conhecimento; o desejo infinito, nunca satisfeito dos sistemas de valores particulares de chegar ao absoluto e obter a união de todos os elementos racionais e irracionais da vida; tudo isso encontra realização – não real, mas simbólica – na cosmogonia e sintaxe unificadora do poético. A unidade da obra de arte sobreleva-se por cima do infinito fluxo dos acontecimentos; por ser fechada em si, essa coesão é sempre símbolo do mundo, e por antecipar assim simbolicamente a grande cosmogonia futura – o fazer poético é sempre impaciência do

conhecimento –, converte-se também em símbolo do exercício criativo. Pois o exercício criativo não se baseia no fabular ingênuo, mas na coesão e numa unidade que apresenta sua novidade eterna, em que o irracional e obscuro vêm à luz sempre de outra forma.

Sei que assim esboço uma algo patética mundivisão do romance. Sei também que temos de ser céticos e que provavelmente a época vai distante como nunca da possibilidade de reclamar e compreender obras de arte de tamanha dimensão religiosa. E também sei que seria absurdo exigir do poeta que devesse a cada obra empreender ou – seria lícito dizer – cometer uma espécie de fundação religiosa. Porém, se os senhores olharem para a história e quem sabe também para suas próprias almas, reconhecerão que o homem jamais pôde viver sem que satisfizesse suas necessidades metafísicas. Não podemos saber qual a forma em que o metafísico tornará à vida, caso já não viva entre nós; mas tudo indica que vamos de encontro a uma nova unidade da mundivisão, seja tal unidade nomeada religiosa ou qualquer outra coisa; e se encaramos a tarefa que a nova poesia, quer dizer, antes de mais nada, o novo romance colocou para si, poderíamos então acaso afirmar, com ceticismo, que esta seria o clarão último de uma velha cultura; e, no entanto, que também na menor dessas obras de arte – no caso de ainda ser uma – se apresenta a nova realidade. Pois a tarefa poética enquanto tal não é nova, mas um eterno e indelével ideal na alma do homem, existente desde sempre em toda a sua polifonia; contudo, o instrumento que a poesia descobre no novo romance possui as dimensões de um órgão; o novo romance em sua polifonia racional-irracional é um instrumento tão soberano que no seu espectro sonoro organístico, para aquele que o queira ouvir, tremula igualmente o rumor do futuro.

O romance *Os sonâmbulos*[1]

Este romance pressupõe que a literatura deva tratar daqueles problemas humanos que, por um lado, se encontram apartados da ciência, visto que de modo algum estão acessíveis a um tratamento racional e apenas continuam a levar uma vida fantasmática num folhetinismo filosófico moribundo; por outro, aqueles problemas cuja compreensão a ciência, em sua progressão mais lenta e exata, não tem atingido. O domínio da literatura entre o "não mais" e o "ainda não" da ciência é assim mais limitado, mas também mais certeiro e abrange toda a esfera da vivência irracional, a região fronteiriça em que o irracional aparece como ato e se torna possível de expressão e representável. Daí a tarefa específica: demonstrar como o onírico determina a ação e de que modo o acontecimento está a cada instante pronto a voltar para o onírico também. A atividade literária está legitimada a cumprir com essa tarefa, uma vez que os métodos poéticos, à diferença daqueles da ciência, não se realizam por inteiro nas palavras que de fato vão redigidas, mas no estabelecimento de uma tensão entre palavras e linhas, uma tensão na qual reside sua expressão própria.

Pois *Os sonâmbulos* mostra que a infiltração do onírico não deve ser de modo algum procurada onde a vida é concebida como irreal de antemão, senão que, ao contrário, com a demolição de velhas ficções culturais, também o onírico se torna cada vez mais livre, e quanto mais gritantemente real o evento tão mais evidente, independentemente amalgamado com o irracional. *Os sonâmbulos* o mostra em três etapas temporais e sociais, 1888, 1903, 1918, portanto, naqueles períodos nos quais se opera a passagem dos romantismos morredouros do final do século XIX para a assim denominada objetividade da época de após-guerra. Nesse caso, é essencial que, com a objetivação crescente, o problema dos três protagonistas – dar um sentido às suas vidas –, tratado nas três partes, desemboque mais e mais no inconsciente. No contexto do período romântico da primeira parte, apresenta-se o problema de modo vago, porém consciente, a partir do herói Pasenow, que procura solucioná-lo nos sentidos das *ficções dominantes*, quer dizer, religião, *erotismo* e uma postura ético-estetizante. O herói da segunda parte, Esch, encontra-se na posição anárquica do homem entre dois períodos. Já externamente comercializado e aproximado do estilo de vida da objetividade por vir, mantém-se internamente preso às disposições valorativas tradicionais. A pergunta pelo sentido da vida, não mais consciente, apenas rumoreja no protagonista de modo obscuro e abafado; tem de ser, portanto, solucionada nos sentidos dos velhos esquemas. Dado que as formas religiosas subsistem apenas precariamente, em parte aparvalhadas, em parte obstruídas por um misticismo estéril ou maquinismo a exemplo

1. Este "Prospeto metodológico", como denominado na correspondência de Broch, concebeu-se para o editor possível dos *Sonâmbulos*. No final de 1929, envia-se com a primeira versão da trilogia para a editora S. Fischer; depois, abril de 1930, para a editora Kiepenheuer; por fim, para a editora Rhein, Munique. Foi publicado pela primeira vez na revista *Wirkendes Wort*, em 1967; depois, na edição da correspondência entre Broch e Daniel Brody (1971); posteriormente, na reunião de textos de Gisela Brude-Firnau (*Materialien zu Hermann Brochs* Die Schlafwandler), em 1972; e na edição comentada da obra de Broch, organizada por Paul Michael Lützeler para a editora Suhrkamp, da qual emprestamos a nota.

do Exército de Salvação, a ênfase da solução se desloca para o erótico, transformando-se numa resignação mística e anárquica. Na terceira parte, contudo, volta-se ao unívoco: Huguenau, o herói, quase não tem mais nada que ver com a tradição dos valores (representado manifestadamente no hiato de sua deserção do *front*); pois é tão completamente irreligioso quanto desprovido de erotismo. Apesar disso, ou talvez justamente por não se preocupar com o problema, nem de modo consciente como Pasenow, nem de modo intuitivo como Esch, o caminho de Huguenau conduz ao lugar da possibilidade do sentido religioso da vida, qual seja o da renúncia platônica do real. Os destinos particulares de Pasenow e Esch se completam com o desenlace geral da terceira parte: para Pasenow, estreitamente limitado à situação de seus deveres, estrato social e família, à compressão, por assim dizer, de todos esses elementos; para Esch, cuja solução do compromisso, com o passar dos anos, tem de voltar-se para a forma ainda mais inadequada do misticismo religioso, limitado à satisfação de sua angústia intuitiva e turva; para ambos, completam-se como expiação de suas culpas psíquicas. Assim, necessário que o homem da nova forma de vida, isto é, Huguenau, venha para vingar as formas envelhecidas, agonizantes.

Anuncia-se, enquanto símbolo da construção inteira da trilogia, o personagem Bertrand, que deve ser considerado o verdadeiro herói de todo o romance. Bertrand, precursor do desenvolvimento histórico, vivenciou o hiato (embora não mediante uma deserção, mas por meio do abandono da carreira militar) já no ano de 1888. Por conseguinte, sua vida exterior é aquela do homem moderno, do homem de finanças em grande estilo. Ele sabe o que importa e quer soluções radicais. Mas, também vinculado a sua época, Bertrand não ultrapassa suas ficções de valores de moldes tradicionais e, apesar dos esforços contrários, permanece encerrado no materialismo. A radicalização da ficção erótica, que, em Bertrand, avança tanto que assume a homossexualidade da qual os outros fogem e resistem, tem de frustrar, embora consciente, de modo vergonhoso; e também tem de frustrar sua vontade de materializar, por meio de viagens, o movimento para o infinito. O que lhe resta é a não menos histórica resignação de um esteta e a coragem para a consequência do suicídio. Se, por um lado, seu destino simboliza, em nível mais elevado, a trama completa do romance, quer dizer, o fiasco dos valores antigos, por outro, seu personagem adquire a forma simbólica da ampliação do elemento obscuro e onírico que impregna, a cada passo mais evidente, as três partes. Na primeira parte, é ele próprio personagem da ação; prevalece, na segunda parte, embora não participe dos acontecimentos externos, mas surja apenas oniricamente, desaparecendo com o suicídio; na terceira, por sua vez, embora desprovido de existência real, surte efeito em toda parte, determinante da atitude de todos os personagens que a ele estão relacionados.

O romance procura dar expressão a essa simetria coreográfica também nas figuras laterais, bem como na trama completa e nas atmosferas [*Stimmungslagen*]. Também no estilo, que, por sua vez, se determina a partir das três épocas. Ademais, resultou necessário construir cada uma das três partes como narrativa isolada – entende-se, assim, que a representação naturalista e psicológica não podia ser prejudicada por essa arquitetura essencial no entanto para o método do inexpresso.

Problemática, conteúdo, método dos *Sonâmbulos*[2]

Problemática: está determinada pela convicção de que a reserva autônoma e intangível do poético reside nas camadas irracionais mais profundas, a verdadeiramente pânica região das vivências, acontecimento obscuro e onírico, no qual o homem, governado por afetos primitivos, atitudes infantis, lembranças, desejos eróticos, flutua animalesca e atemporalmente. Pois, nessas regiões, a expressão racional e científica falha, a palavra perde o significado próprio, sobra apenas o caráter simbólico oscilante, e o objeto tem de ser represado na tensão entre as palavras e as linhas. Mas, no onírico, o anseio de despertar permanece atuante e não menos sonambúlico, despertar do sono reconhecedor e conforme ao conhecimento, nomeado ao gosto de vocabulário subjetivo: "redenção", "salvação", "sentido da vida", "graça". Épocas de maior união religiosa solucionaram amplamente a polaridade dionisíaco-apolíneo mediante a canalização do onírico para determinadas disposições valorativas; em contrapartida, resultou dessas disposições a constituição do pecado (e dos conflitos trágicos do homem) – do pecado do instintivo e não desperto, que não avança sobre as disposições de valores, e o pecado do racional, diabólico, que rejeita as disposições valorativas ou as quer construídas de outra maneira. *Grosso modo*, trata-se da problemática de todos os conflitos éticos com os quais a poesia jamais se ocupou por aceitar as disposições valorativas vigentes. Daí resulta necessariamente o *novo problema*: numa época de desmoronamento e dissolução das velhas disposições valorativas, onde vai dar o anseio de despertar e de salvação se já não pode desembocar nessas disposições? Será possível surgir um novo *ethos* a partir do sono e sonho do pior dia a dia?

Conteúdo: o problema é três vezes transformado nas três partes do romance, *Pasenow ou o romantismo*, *Esch ou a anarquia*, *Huguenau ou a objetividade*, respectivamente em 1888, 1903 e 1918, quer dizer, naquelas épocas que por acaso representam as estações finais das disposições de valores europeias. Acima de tudo, mostra-se que a impregnação da vida de elementos oníricos é tão mais evidente quanto mais debilitadas as velhas tradições de valores. O romantismo "sonhador" concede menor espaço ao onírico do que a objetividade de uma época de caos valorativo, na qual o onírico tem plena autonomia, torna-se ele mesmo quase objetivo. Mais: não beneficia em nada os homens apegados às formas valorativas agônicas: o recurso à religiosidade tradicional de Pasenow e a "salvação" num misticismo erótico de Esch configuram-se como soluções parciais incapazes de promover a libertação do onírico, mas removem o ético para a esfera do obscuro e instintivo – forma primordial da culpa trágica. O vingador de tal culpa – fa-

2. O comentário integra uma carta de Broch a Georg Heinrich Meyer, da editora Rhein, em abril de 1930. Publicado pela primeira vez na reunião de cartas intitulada *Briefe von 1929 bis 1951*, e organizada por Robert Pick (1957); depois, na edição da correspondência entre Broch e Daniel Brody (1971); posteriormente, na reunião de textos de Gisela Brude-Firnau (*Materialien zu Hermann Brochs* Die Schlafwandler), em 1972; e na edição comentada da obra de Broch, organizada por Paul Michael Lützeler para a editora Suhrkamp, da qual emprestamos a nota.

vorecido manifestadamente por meio da crise de 1918 – desponta, de forma necessária, no homem "despojado de valores" e objetivo (simbolizado por um tipo quase criminoso, que vivencia, na realidade, o próprio sonho da infância espontaneamente): Huguenau, com relação ao qual será aludida no epílogo a possibilidade de um *ethos* que retorna nos termos da liberdade platônica, da qual depende exclusivamente. Ao lado desses três protagonistas está Bertrand, personagem principal de todo o romance (passivamente), tipo do "homem racional", precursor, sob muito aspecto, do tipo objetivo, mas não despojado de valores, senão opositor dos valores, o polo ético (e técnico-romanesco) oposto ao pecado do não desperto, arruinando-se no pecado do racional.

Método: essencialmente, determina-se a representação a partir do contínuo desprendimento dos elementos oníricos e do soterramento das velhas disposições valorativas. Seria possível esclarecê-lo apenas de maneira redutora:

A primeira parte está encerrada nas formas do romantismo que hoje aparecem muito simplificadamente. Trata-se de uma narrativa tanto quanto possível inocente, de cadência temporal uniforme e tonalidade naturalista quase sem ruídos.

Segunda parte. Estilo e ritmo são avançados de modo explosivo, mas estancados repetidamente por reflexões (com que se pôde acentuar a estática arquitetônica da parte central em face das partes periféricas). As figuras, por vezes demasiado angulosas, são afiadas às vezes no impreciso, às vezes terminam, como Bertrand, completamente no onírico, às margens da realidade. No exterior, mantém-se ainda a forma naturalista, embora a movimentação interior reflita o anárquico.

Terceira parte. O caótico é trazido de volta à quietude, retornando, assim, à parte primeira, mas em nova forma "objetiva"; de certo modo, forma de reportagem. As séries de associações são simplificadas. Mas o desmoronamento completo das velhas disposições valorativas permite fazer em pedaços a narrativa pura: o desencadeamento progressivo e constante da irracionalidade despida de suas obcecações ideológicas se entranha no estilo, autorizando-lhe a aplicação de todos os meios artísticos, apesar da sobriedade do relato objetivo.

Essa adequação da representação e do estilo ao conteúdo decerto não se limita às três partes enquanto tais, senão pretende introduzir-se em cada situação particular, com que se procurou atingir a unidade do todo por meio do método psicológico unitário, por meio da condução consequente das séries de associações e símbolos, por meio de um contrabalanço rigoroso da construção no conjunto, por meio da recorrência regular das estruturas principais e motivos de base nas partes isoladas, por meio de uma determinada densidade de ritmo e tempo. Pois apenas em tal coerência unitária entre reflexão, ação e estilo será possível pleitear o sentido de uma configuração artística, realizar a possibilidade de uma nova forma de romance. Não me cabe, naturalmente, dizer até que ponto o foi logrado, e isso também é, penso eu, de importância secundária ante a reivindicação de validez mais elevada de um livro narrativo: nomeadamente a de seu efeito vivo e inquietante, que deixa, em renovadas fissuras, irromper o inapreensível.

Construção ética nos *Sonâmbulos*[3]

Valores éticos relativizam-se a partir do conteúdo. O "divino" é valor absoluto apenas enquanto forma, forma da vivência mística. Ao contrário, suas realizações – realizações da crença em formas de igrejas e cultos ou demais disposições valorativas – são relativas e estão sujeitas à mudança do empírico e temporal, quer dizer, podem e devem sucumbir. Onde quer que apareça uma realização a reivindicar absolutismo, transforma-se o ético em dogmático-moral. O homem que se sujeita ao dogmático pode possuir todas as boas qualidades morais, no entanto, tão mais se afasta de uma verdadeira libertação ética quanto mais agonizantes e dogmáticas são as disposições valorativas a cujo domínio se recolhe. Ou, por outro ângulo: com a dogmatização e moralização crescentes, valores éticos se transformam em estéticos – tudo que é revolucionário é ético, mas, em sua expressão, resulta não estético, inclusive antiestético; tudo que é conservador é moral-dogmático, mas resulta estético. A "liberdade", da qual, em última análise, depende invariavelmente tudo que é verdadeiramente ético, desconsidera os valores tradicionais; o conceito de autonomia, no qual a liberdade experimenta sua fundamentação lógica, não tem nada que ver com disposições morais: por certo, essa autonomia não é ainda a realização do valor divino último, mas *a única forma* na qual se pode realizá-lo. (Tudo amplamente preparado em Kant, e decerto também em Platão e Santo Agostinho, mas posso economizar demonstrações.)

Nos *Sonâmbulos*: Pasenow e Esch, ambos tipos morais, ainda que sujeitos a dogmas morais distintos, dogmas morais que agonizam precisamente nesta época de arruinamento dos valores e se tornam "romantismo". Bertrand, por sua vez, é o homem especificamente estético; ele sabe do desmoronamento dos valores e procura – sob ampla autonomia moral (não ética) – salvar a própria vida no puramente estético. Apenas Huguenau é o verdadeiro homem "despojado de valores" e assim o mais adequado rebento da época; somente Huguenau pode subsistir, somente Huguenau habita a "autonomia desta época" em que urge uma luta revolucionária por liberdade. Ele é o revolucionário passivo tal qual a massa dos revolucionários que passiva e efetivamente colabora em toda revolução. Seguramente, Huguenau – ético apenas de acordo com a forma autônoma, porém completamente amoral – de modo algum conquistou a liberdade da nova divindade, da nova crença; também não o almeja, não o anseia, embora aqui e ali palpite nele a centelha da possibilidade por vir: do mesmo modo que esta época ainda não encontrou sua crença, não a encontrará ainda por muito tempo, mas apenas a pressente aqui e ali. Mas é a forma de vida, a "forma da liberdade", da qual depende exclusivamente o surgimento do novo conteúdo; Huguenau está no início do caminho (um caminho que Esch,

3. Este comentário acompanhou a carta de Broch à editora Rhein em 19 de julho de 1930. Publicado pela primeira vez em *Briefe von 1929 bis 1951* (1957); depois, na edição da correspondência entre Broch e Daniel Brody (1971); posteriormente, no conjunto de textos de Gisela Brude-Firnau (*Materialien zu Hermann Brochs* Die Schlafwandler), em 1972; e na edição comentada da obra de Broch, organizada por Paul Michael Lützeler para a editora Suhrkamp, da qual emprestamos a nota.

na anarquia dos valores – no final da segunda parte –, pressente após o contato com Bertrand, sem ter a possibilidade de segui-lo). De certa maneira, Huguenau transformou-se no antagonista da *Mutter* Hentjen – daí também a necessidade de sua cópula, descontada a motivação psicológica –, *Mutter* Hentjen, desde o início "despojada de valores" e autônoma como são o "feminino" ou a "natureza" enquanto tais.

Sobre os fundamentos do romance *Os sonâmbulos*[4]

Antes de passar à leitura de alguns trechos, gostaria de comentar algo sobre os fundamentos do romance. São excertos de um livro teórico em preparação. Fundamentos significam sempre um credo, significam uma convicção de base da qual se desenvolve um trabalho. Pois, sem tal convicção, o trabalho estaria de antemão condenado a ser uma porcaria. Não dizemos, assim, que uma simples convicção protege o trabalho de vir a ser uma porcaria.

Por outras palavras, trata-se da pergunta: sob quais condições um romance adquire direito de existência? A resposta mais imediata: ele não possui qualquer direito de existência. É possível demonstrá-lo por diversas razões. Quem sabe por meio da afirmação de que uma época de grave necessidade econômica não está apta a acolher a produção artística, nem mesmo a poderia possuir.

Ou por um lugar-comum: numa época tal não precisamos de palavras, mas de ações.

Ora, muitos lugares-comuns, ainda que soem tolos, se alimentam frequentemente de um solo real.

Que significa propriamente "ações"? Por certo, qualquer coisa bastante imediata, um deslocamento imediato para o objeto, um vínculo imediato entre sujeito e objeto, dito de outro modo, um contato imediato entre o indivíduo e sua vida, em resumo, um contato com o mundo.

Um exemplo: a Idade Média, enquanto complexo platônico-escolástico, considerou tanto os fenômenos mundanos quanto os homens apenas como elementos do sistema teológico. É possível reconhecer o essencial da Renascença (bem como da Reforma) no rompimento com essa concepção de mundo por assim dizer *mediada*. A Renascença como berço das ciências naturais modernas traz de volta – pela primeira vez desde a Antiguidade – o objeto da natureza para o domínio imediato do homem. A Reforma faz o mesmo com a vivência religiosa.

Aproximar-se desse exemplo, que abre perspectivas razoavelmente amplas, levaria muito ao longe. Mas, de certo modo, seria possível dizer que apenas agora a semeadura da Renascença brotou por completo. Apenas o homem de agora está completamente lançado à vida. Não é necessário adornar mais o problema. Todos experimentamos, na própria pele, estar-lançado-à-vida [*Ins-Leben-Geworfenheit*]. O homem de agora está *mudo* num sentido muito mais profundo, por exemplo, que um trapista. Sua língua é nada mais que sinalização, nada mais que, no sentido mais amplo, sinal, nada mais que uma carta de negócios. Ele fala de coisas somente quando imprescindível, mas ele não fala mais sobre as coisas. Quando não está em seu local de trabalho, pratica esportes, entrega-se a uma relação imediata e muda com a natureza. Ou vai ao cinema. Ou liga o

4. A fala é uma introdução à leitura em público de excertos do romance *Esch ou a anarquia* em fevereiro de 1931 na *Volkshochschule* vienense. Publicado pela primeira vez na edição comentada da obra de Broch, organizada por Paul Michael Lützeler para a editora Suhrkamp, da qual emprestamos a nota. O original não contém qualquer título. À época, o comentário foi enviado ao crítico literário e jornalista vienense Theo Feldman como esboço de um livro teórico sobre James Joyce e o romance moderno.

rádio. Nenhuma época foi tão provida de estímulos imagéticos e musicais como a atual. Seria preciso considerar com mais detalhes o papel da música no sistema de valores moderno. Em poucas palavras: o homem de hoje é um homem visual, musical, mas radicalmente anti-intelectualizado.

Assim, qual a situação da intelectualidade? Não é decerto muito diferente. O intelectual moderno é o cientista por excelência, isto é, o cientista das ciências naturais. Não é necessário apresentar os resultados de sua atividade. Os Srs. sabem que a transferência do foco para o objeto enriqueceu a visão de mundo científica de maneira quase inconcebível, a ponto de possuirmos um novo cosmo.

Mas também nessa esfera intelectual se observa a desconsideração da palavra. A ciência procura tornar suas linguagens, suas cartas de negócios cada vez mais independentes da palavra, isto é, procura um meio de sinalização absolutamente correto. E também o encontrou. E o encontrou na matemática, naquela matemática cuja origem remonta igualmente à Renascença. Kant previu tal desenvolvimento quando conferiu cientificidade à ciência apenas quando esta contém matemática, quer dizer, quando se deixa expressar de modo matemático. Da perspectiva da palavra: as ciências também emudeceram.

Nós, que nos esforçamos em torno da palavra, em torno da expressão verbal, estamos, portanto, num lugar perdido? Queremos dar expressão a algo que de modo algum possui substrato passível de expressão? Transformou-se o discurso intelectual sobre as coisas numa tagarelice?

Essa não é uma pergunta muito fácil de responder. Se, por exemplo, considerarem o programa cultural russo – que, profundamente anti-intelectual e antiplatônico, confere validade somente às ciências empíricas –, depara-se não apenas com uma ilustração do que dissemos, mas também com uma possibilidade radical de resposta, uma possibilidade propriamente negativa. Se, do mesmo modo, considerarem a situação atual da filosofia, pelo menos aquela vertente que no momento conquistou posição dominante, nomeadamente a do neopositivismo derivado de Russell, depara-se com respostas de tendências semelhantes.

Não há fenômeno isolado no mundo. Mas até mesmo a consideração dessa filosofia deixa claro que essa possibilidade de resposta *não* basta.

A vontade da nova filosofia de elevar-se à condição de ciência pura, sua recusa da tagarelice conduz, finalmente, a sua matematização. Isso é agradável. E a solução existente reside na logística e sua linguagem de sinais.

Contudo, torna-se evidente também um empobrecimento terrível da filosofia. Nesse sentido, a filosofia tem sido sem dúvida acientífica, pois de outra maneira não existiriam tantas escolas filosóficas, restringiu-se sem dúvida, em grande parte, a volteios à roda do mesmo ponto, mas nunca se esqueceu do grande patrimônio que precisou velar desde sua existência, desde Platão, para citar um nome. A filosofia não desviou o olhar do problema ético, sendo sempre teologia no sentido mais amplo.

A matematização da filosofia excluiu de sua problemática o gigantesco domínio místico-ético. Legitimamente. Talvez o tenha adiado até o momento em que a ampliação dos meios de expressão racionais permita novamente a compreensão do metafísico. É um enorme mérito do positivismo conhecer suas forças e saber de seus limites. Ele diagnostica sua enfermidade.

Contudo, excluir o irracional da cientificidade racional não possibilita dizimar o irracional. Ele está aí. E se apresenta ininterruptamente. Talvez mais veementemente que nunca. A vantagem de épocas anteriores à nossa foi a de possuírem um rigoroso sistema de valores racional. Pois, não se esqueçam: *toda religião é racional* e o homem religioso não condena nada mais profundamente que o obtuso e místico.

Vivenciamos o colapso dos grandes sistemas de valores racionais. A catástrofe humana que vivenciamos talvez não seja outra coisa senão esse colapso. Uma catástrofe da mudez.

Não temos, dito de forma brusca, uma filosofia, e muito menos dispomos de uma teologia. Os meios racionais para a sua reedificação não existem ou não existem ainda.

Mas os problemas aí estão – em sua mudez –, resistentes e veementes como nunca. E, se quisermos nos ocupar deles, somente o podemos tentar em seu próprio terreno, o terreno do irracional. E essa expressão irracional, esse conhecimento, flutuando entre a comunicabilidade e a mudez; essa expressividade por meio de símbolos e do não dito sempre foi o artístico, sempre foi o poético.

A atividade poética sempre foi uma impaciência do conhecimento, uma precipitação do racional, uma preparação do caminho.

Ou, se assim o desejarem, a multiplicidade do acontecimento não pode ser esgotada racionalmente. O racional avança milimetricamente, deve, por assim dizer, pavimentar o mundo de átomos, mas o homem é impaciente, não possui mais que uma vida curta e grita por totalidade.

A partir daqui se pode procurar entender a tarefa do poético no mundo de hoje. A aspiração da filosofia: representar o mundo e encontrar nessa representação o caminho para a ética e para o estabelecimento de valores, essa tarefa da filosofia parece de agora em diante caber à poesia, especialmente à poesia épica, ou, formulado de maneira bastante imodesta: do mesmo modo que a filosofia racional e as ciências se desenvolveram das cosmogonias poéticas antigas, devido à parcimônia do científico e ao abatimento da teologia, os elementos irracionais da vida são devolvidos à expressão irracional do poético.

É evidente que não se pode apresentar mais que uma prova indiciária do que foi dito. Partes de tal prova poderiam ser de argumento histórico, pois a nova forma do romance teve de surgir precisamente no momento em que a visão de mundo teológica e medieval deu início à fase definitiva de seu processo de liquidação, isto é, com o fim do barroco e do século XVIII. Data, desse tempo, o *Wilhelm Meister*, com o qual Goethe – como em tantos outros casos – se adiantou à sua época.

Outra parte de tal prova poderia apontar para o caráter poli-histórico de todas as filosofias. Como uma reprodução diminuta das grandes cosmogonias religiosas – das quais a escolástica medieval nos deve servir de exemplo temporalmente mais próximo

–, todas as filosofias posteriores procuraram encerrar poli-historicamente no interior de seus sistemas todo o conhecimento do mundo. Sim, essa característica em verdade secundária do filosófico converteu-se, com a decadência da filosofia, em seu pilar. Por fim, chegou-se ao ponto do entendimento, como em Wundt, da filosofia apenas enquanto adição de todas as ciências.[5]

A filosofia moderna, como dissemos, abandonou novamente tais aspirações poli-históricas em considerável medida. Devido a uma parcimônia saudável e no seu empenho por cientificidade matemática. Porém, do mesmo modo que não se pode subtrair ao mundo a multiplicidade do mundo, do mesmo modo que o irracional do homem repetidamente toma a palavra, do mesmo modo que o problema ético e o problema das disposições valorativas são urgentes agora como sempre, também o anseio humano de totalidade da visão de mundo não se deixa reprimir. Por isso é possível considerar como elemento da prova a ser apresentada que o romance moderno apresenta tendências poli-históricas nítidas e se esforça por assumir, também nesse ponto, a continuidade da filosofia. Nunca é demais mencionar o *Ulisses* de Joyce como representante de tais romances poli-históricos, e as grandes tentativas de André Gide para uma nova configuração da arte do romance, e também, ainda que por vias outras, Robert Musil, conhecido de todos.

Tal espécie de poli-historicismo não se limita decerto à esfera objetiva. Trata-se também de um poli-historicismo dos métodos, pois forma e conteúdo constituem sempre uma unidade. Necessário, novamente, remeter a Joyce e seu extraordinário manejo de todas as formas de representação, todos os gêneros de estilos, todos os símbolos, toda a multiplicidade do instrumentário com que pretende sobrelevar o irracional da vida e trazê-lo à consciência. E apenas esse irracional importa. Esse trazer à superfície as camadas mais profundas do sentimento e da vida. Pois somente nelas é possível encontrar o indicador que aponta para os novos valores, e nelas se encontra o deslocamento imediato para o objeto, que é a essência desta época.

Assim, o novo romance tem de dominar uma enorme tarefa nos limites do conhecimento. *Os sonâmbulos* demonstra que se concede ao individual apenas a possibilidade de uma contribuição modesta para essa enorme tarefa.

5. Wilhelm Wundt (1832-1920), filósofo, fisiologista e psicólogo, considerado fundador da psicologia como ciência autônoma

O desmoronamento dos valores e os *Sonâmbulos*[6]

"Não te faças mal algum! Estamos todos aqui." Assim as palavras de Paulo que, repletas de reconciliação e esperança amena, encerram o livro de Huguenau e com isso toda a trilogia dos *Sonâmbulos* de Broch: não o declínio, mas a mudança é o destino alemão, o destino do mundo.[7]

No centro dessa parte final está o "Desmoronamento dos valores", representação histórica e epistemológica daquele processo quadrissecular que, sob a direção do pensamento racional, dissolveu a visão de mundo cristã e platônica da Europa medieval, processo grandioso e terrível cujo termo depara o completo estilhaçamento dos valores, o desprendimento da razão coincidente com a irrupção de toda irracionalidade, autorretalhação do mundo repleto de sangue e necessidade.

As primeiras duas partes mostram a fase final desse processo de desmoronamento, mostram como o homem, ansioso e receoso do porvir, ainda procura encontrar sentido para a vida e apoio no interior das velhas disposições valorativas, escapar do ameaçador e inelutável: se, no livro de Pasenow, 1888, o debate com as ficções dos deveres nacionais e evangélicos constitui o problema atual de uma classe aristocrática consciente de sua própria tarefa conservadora, em 1903, por sua vez, tanto a tarefa como o homem perdem os atributos que ainda possuíam, restam, das velhas disposições valorativas, não mais que uma ideia vaga de "honestidade" e – subsistência a mais durável – uma moral sexual baseada na virgindade e nos ciúmes, ficções com as quais o guarda-livros Esch aspira redimir-se, porque sua consciência anarquista começa a perder todo o solo por debaixo dos pés.

No livro de Huguenau, o processo de desmoronamento dos valores desenvolveu-se plenamente, iniciou a tresvaloração do mundo, "uma assustadora revolução do conhecimento" estabeleceu-se simultaneamente à revolução exterior, entra em cena o homem "despojado de valores" (no velho sentido) e imoral, o carrasco, vingador do passado.

Enquanto o livro de Pasenow mantém ainda o estilo do velho romance de famílias (embora sob o domínio de um moderno completo), o livro de Esch já anuncia – em rigoroso paralelo com o processo de dissolução das formas de vida – aquela dissolução e explosão da arte narrativa cuja surpreendente ruptura será atingida no livro de Huguenau. Ao redor do "Desmoronamento dos valores" se dão os acontecimentos do romance, em verdade, vários romances distribuídos em diferentes planos de consciência e representação, que, alternando o puramente lírico e o puramente cognitivo de modo contrapon-

6. O comentário é do próprio Broch, apesar das referências ao escritor na terceira pessoa. Foi redigido para a editora Rhein e enviado a Daniel Brody em março de 1932. Reduzido, integrou a orelha do livro de Huguenau (1932). Publicado pela primeira vez na edição da correspondência entre Broch e Daniel Brody (1971); posteriormente, na reunião de textos de Gisela Brude-Firnau (*Materialien zu Hermann Brochs* Die Schlafwandler), em 1972; e na edição comentada da obra de Broch, organizada por Paul Michael Lützeler para a editora Suhrkamp, da qual emprestamos a nota.

7. At 16, 28. Cf. *Tradução da CNBB* da Bíblia (2001: 1450).

tístico, tanto recuperam os motivos de ambas as partes anteriores quanto os conjugam entrelaçados ao tema do homem, nesse contexto, isolado, tomado pela angústia do mundo, para, finalmente, deixar entreluzir, em desfecho grandioso, o anseio do *ethos* por vir.

Nessa unificação dos meios de representação epistemológicos e poéticos, *Os sonâmbulos* constitui não só um tipo de romance completamente novo, significa não só um marco e uma virada no desenvolvimento da arte narrativa alemã, senão muito mais: em seu teor histórico-filosófico, em seu aspecto poético, em sua precisão científica e visual, a trilogia se eleva a uma altura que faz de seu poeta um intérprete e orientador dos caminhos da época.

A Editora Rhein apresenta, com toda a responsabilidade, esta obra alemã ao lado daquela do grande revolucionário irlandês, Joyce; apresenta, ao lado da monumentalidade do *Ulisses*, *Os sonâmbulos* de Hermann Broch.