

A POESIA DEPOIS DA DESTRUIÇÃO: *OS INOCENTES* DE HERMANN BROCH

MÁRIO LUIZ FRUNGILLO*

RESUMO

Na personagem do apicultor de *Os inocentes* (*Die Schuldlosen*), seu último romance publicado, Hermann Broch faz confluír as reflexões teóricas elaboradas ao longo de sua carreira de escritor sobre vários temas pertinentes à literatura moderna: as relações entre literatura e conhecimento, o kitsch como expressão do espírito da época, as respostas que a poesia pode dar a uma época de dissolução dos valores.

PALAVRAS-CHAVE: romance alemão, Hermann Broch, kitsch, literatura.

Os inocentes (*Die Schuldlosen*, 1950) foi o último romance publicado por Hermann Broch. Quando morreu, em 1951, o escritor trabalhava na revisão de uma obra inédita, ainda sem título, a que se referia como *Romance da montanha* (*Bergroman*), da qual mantinha inédito um manuscrito completado em 1932, e que posteriormente foi publicado, como única versão completa, com o título de *O encantamento* (*Die Verzauberung*). O fragmento inacabado da terceira versão também foi publicado posteriormente, sob o título de *Demeter*. Nenhuma dessas obras estava em seus planos. A revisão de obras engavetadas, como o *Romance da montanha*, se devia a propostas de editores que Broch aceitava em virtude de sua precária situação financeira. Mas ele também se recusava a publicá-las no estado em que se encontravam, por não atenderem às enormes exigências que o escritor fazia a si mesmo.

Os inocentes também surgiram assim, da revisão de cinco contos publicados a partir do início dos anos 30, logo após a conclusão da trilogia *Os sonâmbulos* (*Die Schlafwandler*), a fim de comporem um “romance em onze contos” que descrevesse “situações alemãs e acontecimentos do período pré-hitleriano” (BROCH, 1988, p. 305). A esses contos foram acrescentadas as “Vozes”, longos poemas cujas

* Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, São Paulo, Brasil.
E-mail: mfrung@gmail.com

primeiras versões datavam dos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial, também revistos, e a “Parábola da voz”, escrita à maneira de uma abertura em 1950. Dessa forma, a matéria do romance abrange escritos de todas as fases da carreira do escritor, funcionando como uma súmula de sua evolução. No que diz respeito à construção da narrativa, a obra retoma em parte os experimentos formais de *Os sonâmbulos*, cuja ação de certo modo continua, como se fosse um quarto volume da série e levasse a investigação do processo de “dissolução dos valores” que dava unidade à trilogia até o período imediatamente anterior à eclosão da Segunda Guerra Mundial.

Visto por esse ângulo, *Os inocentes* parecem um recuo, a retomada de temas e formas anteriores à composição de *A morte de Virgílio* (*Der Tod des Vergil*, 1976), sua obra mais conhecida. Mas também há ecos de seus estudos virgilianos no livro que, combinados a reflexões desenvolvidas em escritos críticos e teóricos publicados ao longo daqueles anos, resultam numa obra de grande complexidade, que conjuga elementos muito heterogêneos numa visão unificadora de espantosa coerência. Essa coerência, e também alguns de seus limites, podem ser exemplificados se tomarmos a personagem do apicultor como ponto de partida. Mas antes são necessárias algumas considerações gerais a respeito do romance.

Os inocentes são um romance composto sob o signo do kitsch, o que pode ser constatado por um breve resumo de sua trama, colocando-se os acontecimentos em ordem cronológica, ou seja, a partir da “Narrativa da criada Zerline”, que ocupa o centro da obra: Zerline trabalha em casa da baronesa Elvire W. Fora antes criada da mãe de Elvire, e desde aquela época se via como uma espécie de rival da jovem baronesa, sentimento que se intensificou a partir do momento em que esta se casou com o Barão W. A vida do casal é marcada pela frieza e pela rigidez de conduta imposta pelo Barão, e Elvire busca uma válvula de escape no relacionamento adúltero com um leão da moda, o senhor Von Juna, que é o verdadeiro pai de Hildegard, a única filha de Elvire. Dando curso ao seu sentimento de rivalidade, Zerline rouba o amante da baronesa e ambos vivem duas semanas de amor no pavilhão de caça em que ele reside. Quando mais tarde uma terceira amante é encontrada morta no pavilhão de caça, o senhor Von Juna é acusado de homicídio, num julgamento presidido pelo barão, que também é presidente do

tribunal. Zerline, que, durante sua estada no pavilhão de caça, roubara as cartas de amor que a baronesa escrevera ao amante, envia-as ao barão como provas da culpabilidade do senhor Von Juna. O barão, porém, não faz uso de tais provas, e o acusado é absolvido. Após a conclusão do processo, o barão solicita sua aposentadoria, alegando motivos de saúde, e morre logo depois, “de coração partido”, como crê Zerline.

Essa história é contada por Zerline a Andreas, um comerciante holandês de pedras preciosas. Andreas é inquilino da baronesa que, empobrecida pelos anos de inflação, aluga quartos no apartamento em que mora com a criada e a filha Hildegard. A baronesa alimenta esperanças de que ele venha a se casar com a filha, e ele, por sua vez, é um órfão em busca de uma mãe adotiva. Aproveitando-se da relação estabelecida entre eles, Zerline convence Andreas a comprar o antigo pavilhão de caça. Para evitar o casamento entre Andreas e Hildegard (que, no entanto, se opusera à admissão dele como inquilino da casa), a criada o leva a se ligar a uma jovem lavadeira, Melitta e, para evitar que ele se case com Melitta, revela suas relações a Hildegard, que se apresenta à moça como noiva de Andreas, levando-a ao suicídio. A seguir, Andreas, a baronesa e Zerline se mudam para o pavilhão de caça. Dez anos depois, Andreas recebe a visita do apicultor, pai adotivo de Melitta, que o faz reconhecer sua culpa. Andreas também se suicida e, dois dias depois, Zerline cuida para que a baronesa tome uma dose excessiva de soníferos. De acordo com o testamento deixado por Andreas, ela se torna senhora do pavilhão de caça, selando sua vitória final contra a rival.

O enredo, como se vê, é o de um romance trivial, dos quais retira muitos de seus elementos: adultérios, cartas anônimas, filhos ilegítimos, o suicídio da mocinha seduzida e abandonada e, por trás de tudo isso, a criada ambiciosa, ardilosa e ressentida. Mas o que pode haver de trivial nessa trama mal é percebido pelo leitor, que se depara com uma narrativa desprovida de qualquer apelo sentimental e, em muitas passagens, hermética. Uma breve olhada na construção do enredo pode ajudar a desvendar alguns dos procedimentos de construção do romance.

Em primeiro lugar, os nomes das personagens do drama em que Andreas se vê envolvido revelam sua fonte primeira de inspiração: Elvire, Zerline, Juna (anagrama de Juan): a narrativa é construída a partir do *Don Giovanni*, de Mozart (mantendo os nomes na forma usual

das versões alemãs da ópera), e por isso o capítulo no qual o velho pai adotivo de Melitta vem visitar Andreas e o faz confessar sua culpa tem o título de “O convidado de pedra”. A utilização de um argumento clássico (que tinha seus antecedentes em Tirso de Molina e Molière) sob uma vestimenta kitsch é intencional, é denúncia do espírito da época, e deriva da visão não convencional que Broch tinha do kitsch. Nos ensaios que escreveu sobre o tema, Broch afirma não se tratar de uma questão puramente estética. O kitsch deve ser entendido como manifestação de um processo de dissolução dos valores (descrito pela primeira vez em *Os sonâmbulos*) que começou com a secularização decorrente da dissolução da visão de mundo platônico-cristã medieval. Segundo Broch, para o homem medieval havia um sistema de valores que orientava suas ações, em cujo centro estava Deus. Isso determinava o caráter ético de suas ações e seu trabalho. O artista cujo trabalho se realizava segundo esse sistema de valores obtinha a beleza por meio de uma atividade eticamente orientada. Com a secularização, esse sistema de valores religiosamente orientado ruiu e surgiram vários outros sistemas de valores autônomos e concorrentes entre si, cada um tendo seu próprio centro, que não mais se encontrava no infinito inatingível, e sim na própria terra. Após a perda de um centro orientador de valores, cada sistema autônomo estabelece seu próprio centro, que se propõe como absoluto. “Negócio é negócio”, “guerra é guerra” e “a arte pela arte” são expressões que Broch vê como sintomas de atividades humanas esvaziadas de valores éticos e que se orientam apenas por objetivos imediatos. Em prol da obtenção de um objetivo imediato, põem-se de lado quaisquer considerações de natureza ética. Dentro dessa perspectiva, o kitsch define-se pela confusão entre objetivos éticos e estéticos. O artista que produz kitsch não busca um objetivo ético, busca a beleza em si e, para produzi-la, utilizará todos os meios disponíveis. O exemplo máximo é Nero, que busca um belo efeito estético incendiando corpos humanos.

Tendo sua existência diretamente ligada à dissolução dos valores, o kitsch vai além do âmbito puramente artístico. Toda busca de efeito, toda tentativa de embelezamento do mundo não decorrente de uma ação eticamente orientada resulta em kitsch. Há um kitsch como princípio de vida e há um kitsch político, que encontra sua expressão mais acabada na estetização da política pelo nacional-socialismo e que,

como procurou demonstrar recentemente o excelente documentário *Arquitetura da destruição* de Peter Cohen, encontra justificativas estéticas, de embelezamento do mundo, para sua política de extermínio.

Em *Os inocentes*, o kitsch como forma de vida é representado de duas formas. Primeiro, pela forma como Andreas desenvolve sua atividade de comerciante de pedras preciosas. Ela obviamente se orienta pela máxima “negócio é negócio”: ininterrupta e despreocupadamente ele faz dinheiro, primeiro nas colônias africanas, e depois na Alemanha, se aproveitando da inflação e da desvalorização do marco. E apesar da frieza com que faz negócios, Andreas é um sujeito sentimental, que se comove com filmes triviais e chega a achar as histórias projetadas nas telas mais belas que a própria vida.

Também no *tea-party* realizado anualmente por Hildegard encontramos uma sociedade que ilustra essa forma kitsch de viver. Num ambiente com toques do estilo *Biedermeier*, numa arquitetura marcada pelo gosto romântico, se movimenta um grupo de pessoas conversando sobre banalidades ou se manifestando levianamente com as palavras de ordem de um reacionarismo político.

Já o kitsch especificamente político é representado pelo professor titular Zacharias, que Andreas conhece numa reunião contra a “ciência judaica” de Einstein. Tipo do oportunista que se orienta sempre pelo presente imediato, o arco das posições políticas de Zacharias se estende da social-democracia ao nacional-socialismo sem nenhuma dificuldade. Como professor inseguro de seus conhecimentos, tiraniza os alunos e teme qualquer nova descoberta científica que venha a desestabilizar o mundo de suas certezas (daí frequentar reuniões contra a Teoria da Relatividade, onde conhece Andreas). Sua vida pessoal, escondida por trás de uma fachada de respeitabilidade burguesa é um inferno sadomasoquista no qual ele se compraz em ser espancado pela esposa como forma de punição por qualquer desvio de conduta. Seu ressentimento e sua insegurança são transformados por ele em convicção política, sua visão de mundo pequeno-burguesa é elevada à categoria de teoria política, que se expressa nos quatro discursos que faz diante de Andreas enquanto se embebedam. O professor que despreza os alunos e faz pose de pequeno tirano e examinador verdugo professa uma política desumana que transformaria o povo alemão numa “nação de professores”, o soldado condecorado com a cruz de ferro

estiliza e embeleza a vida de soldado sob a forma de uma “fraternidade” que ele, por insegurança sexual, sobrepõe ao amor erótico. Em suma: o retrato acabado do pequeno burguês que representa o demoníaco em si. O retrato poderia ser atribuído a Guilherme II, o “Kaiser dos pequenoburgueses” (BROCH, 1988, p. 249), mas mais claramente a Hitler e outras lideranças do Terceiro Reich.

A antítese a esse universo kitsch será encarnada pela figura do apicultor. Como já foi dito acima, a personagem é inspirada no Convidado de Pedra da ópera *Don Giovanni*. Por que especificamente nessa versão e não em qualquer outra do mesmo tema? A resposta está em uma alteração fundamental introduzida por Lorenzo da Ponte no momento da aparição do Comendador, que volta sob a forma da estátua que lhe serve de monumento fúnebre para levar Don Juan para o inferno: no libretto de Da Ponte ele não se apresenta imediatamente como vingador, oferece antes a Don Giovanni a possibilidade de arrepender-se: *Tu m'invitasti a cena: / Il tuo dovere or sai. / Respondimi: verrai / tu a cenar meco?* (Convidaste-me a ceiar / teu dever agora sabes. / Responde-me: virás / tu ceiar comigo?). Mantendo sua atitude sempre desafiante, Don Giovanni aceita o convite, mas então o Comendador prossegue: *Pèntiti, cangia vita: / è l'ultimo momento* (Arrepênde-te, muda de vida: / é o momento derradeiro). Don Giovanni, que aparentemente não esperava ser esse o significado do convite feito pelo Comendador, tenta desprender-se de seu aperto de mão, nega-se ao arrependimento até que, por fim, o Comendador exclama: *Ah! tempo più non v'è* (Ah! não tens mais tempo), e se afasta, deixando Don Giovanni entregue às chamas. O Convidado de Pedra do romance é, assim, não um vingador, mas um portador da possibilidade de expiação, e o suicídio de Andreas, consequentemente, um sinal de anuência, um sinal de que o convite foi aceito. O próprio Broch disse que o romance representa um processo de purificação.

O processo de purificação de Andreas se dá pelo reconhecimento de sua culpa, e tal reconhecimento é alcançado por meio de perguntas postas pelo apicultor e respostas dadas por Andreas, que vão sendo rejeitadas pelo primeiro como forma de induzi-lo a alcançar o conhecimento mais profundo, a fonte inicial de toda sua culpa. Não se trata simplesmente do fato de ele fazer dinheiro, nem de ele ter seduzido

Melitta, trata-se de algo que está mais profundamente por trás de todas suas ações: sua indiferença:

Devo, porém, me preocupar com a forma concreta sob a qual o mal se exprime na nossa época, e ao buscar o denominador comum para minhas próprias más ações, descubro minha máxima culpa, a mais merecedora de punição numa generalizada indiferença. Trata-se de uma indiferença primordial, referente à nossa condição humana, e a indiferença quanto ao sofrimento do próximo é consequência dela... (BROCH, 1988, p. 278)

E o que se segue é um verdadeiro diagnóstico da época, e fica claro que Andreas não fala apenas de si, mas de todos:

Falo e não sei se quem fala sou eu. É como se de mim saíssem as vozes de outras pessoas, homens desta cidade, homens deste país, homens bem diversos, e todavia não ignoro que nem sequer sob este aspecto existe diferença entre eles e mim; que ninguém sabe em nome de quem fala e se a fala que ouve vem da sua própria boca. (BROCH, 1988, p. 278)

Assim, o título do romance se justifica: nenhuma das suas personagens é diretamente responsável pela ascensão de Hitler, mas todas o são, coletivamente, por que “a indiferença política é muito semelhante à indiferença ética e também, nas suas últimas consequências, à perversidade ética” (BROCH, 1988, p. 305).

Andreas alcança esse conhecimento pelo jogo de perguntas e respostas proposto pelo apicultor. Esse jogo vem prefigurado na “Parábola da voz”, que abre o romance. Nela, os discípulos de um rabi vão lhe perguntar por que Deus teve de elevar a voz no início da criação, se ainda nada existia que o pudesse ouvir. O rabi lhes responde com uma série de paradoxos sobre os quais lhes ordena que reflitam: a fala do Senhor é Seu silêncio, e Seu Silêncio, sua fala; Sua visão é cegueira, e sua cegueira, visão; sua atividade, inatividade, e sua inatividade, atividade. A partir desses paradoxos iniciais, e corrigindo, por vezes com sarcasmo, os erros dos discípulos, ele os leva à resposta final: esses paradoxos se dissolvem no tempo, pois, quando envelhecemos e aprendemos a ouvir o passado, ouvimos as vozes do tempo, e quanto

mais recuamos, mais nitidamente ouvimos a voz dos tempos, que é também seu silêncio, crescemos com a voz do tempo e no final dos tempos captaremos seu começo e ouviremos o apelo da criação, e então ouviremos o silêncio do Senhor. Estamos de volta ao final de *A morte de Virgílio*, em que o poeta, atravessando os umbrais da morte, ouve o que está além da linguagem. A parábola, provavelmente construída à maneira dos Contos dos Hassidim coletados por Martin Buber, conjuga um elemento judaico àquilo que, em *A morte de Virgílio*, era decorrência de uma visão cristã. E descreve de maneira alegórica a teoria do conhecimento de Broch, tal como exposta por Hannah Arendt (1987, p. 112-113):

Como conseguiria o conhecimento abolir a morte? Como conseguirá um homem ‘conhecer tudo’? [...] A resposta de Broch nos dará alguma ideia do seu escopo. Assim, ele responde à primeira questão da seguinte forma: de todo o conhecimento abrangente resulta necessariamente a simultaneidade, que abole a sucessão temporal e, por conseguinte, a morte; estabelece-se na vida humana uma espécie de eternidade, uma imagem da eternidade. Quanto à segunda questão, a chave para ela se encontra na frase ‘O que é preciso é uma teoria geral do empirismo’, isto é, um sistema que levará em consideração todas as experiências futuras possíveis.

A parábola descreve, portanto, o fechamento de um círculo, em que início e fim se encontram, e em que o transcorrer do tempo é substituído pela simultaneidade (e é nessa simultaneidade que os paradoxos do rabi deixam de sê-lo). Em *A morte de Virgílio* essa simultaneidade era representada por imagens da Idade de Ouro retiradas da IV égloga das *Bucólicas* de Virgílio (1999) lidas, conforme a tradição medieval, em chave cristã. Na parábola, Broch se utiliza da narrativa do Antigo Testamento, pois a experiência da internação num campo de concentração e do exílio fizera-o se voltar para suas raízes judaicas, embora nunca chegasse a dar o passo da reconversão (por ocasião de seu primeiro casamento ele se convertera ao catolicismo).

Desse modo, a “Parábola da voz”, no romance, também é representação de uma teoria do conhecimento. Não acompanhamos Andréas para além dos umbrais da morte, como fazemos com Virgílio. Mas há sinais exteriores, do lado de cá, que nos indicam o que

ocorre: alguns elementos do cenário inicial do romance, como o triângulo da praça fronteira à estação de trem, que Andreas contempla insistentemente de sua janela no apartamento da baronesa, se ergue no céu, tornado agora num “triângulo enorme e consolador”, em cujo centro se pode ver “o olho do mundo, vigilante, intemporal, infinitamente velho” (BROCH, 1988, p. 286). E o relógio marca também a mesma hora várias vezes referida ao longo da narrativa como 17:11, mas não mais dessa forma explícita, designando o final da tarde, ou melhor, “divisa entre a tarde e a noite” (BROCH, 1988, p. 52). O relógio no gabinete de Andreas se detém quando os ponteiros marcam 5:11, que tanto pode ser a hora matinal quanto a vespertina, sugerindo que o transcurso do tempo linear fora suspenso, instaurando-se uma simultaneidade.

Assim, o romance é uma criação híbrida, ao mesmo tempo descrição realista de situações sociais e narrativa filosófica, e a ponte entre essas duas dimensões é feita pela figura do apicultor. Para compreender bem como isso é realizado pelo autor, precisamos olhar mais de perto para essa personagem. De início, ele é descrito como uma figura perfeitamente inserida no contexto social do romance. Fora na juventude um artesão, especializado em produzir instrumentos de desenho geométrico. Mas os instrumentos produzidos por suas mãos eram, em sua perfeição técnica, obras de arte que as faziam requisitadas em toda parte onde o desenho técnico também fosse cultivado como uma forma de arte. Nas suas horas de lazer, ele se dedica à apicultura, em companhia da esposa. Tudo é descrito, inicialmente, como um idílio burguês, que vem a ser destruído por vários reveses – o primeiro deles, a morte da esposa e do filho que ela espera durante o parto. E, em outro plano, o início de uma era hostil ao artesanato, avessa à qualidade, e para a qual perfeitos instrumentos de precisão feitos à mão já não tinham serventia. Para se consolar da solidão, o homem adota uma menina, a quem chama Melitta, como homenagem à apicultura que, no entanto, abandonara, e também deixa sua antiga profissão para ir trabalhar numa grande empresa.

Não é difícil ver que aqui temos delineada, no âmbito de uma vida privada, a eclosão daquela época de dissolução dos valores que ocupa o centro das preocupações da produção romanesca de Broch. A perfeição dos instrumentos de precisão produzidos pelo homem exemplifica o resultado estético de um trabalho ético, que deixa de ter sentido para

uma época que já não sabe mais lhe dar valor. A partir daí acentua-se a antítese entre o velho e sua época. Depois dos anos de inflação, em que perdera o emprego na fábrica, volta à apicultura e se torna monitor itinerante, andando pelos campos a cantar e, numa crescente abstração, torna-se uma figura que mais e mais ganha características míticas, até que ao final do romance o encontramos transformado naquele convidado de pedra de que já se falou acima.

Por que a apicultura? Embora não haja indicações precisas, é possível que ela tenha sido sugerida a Broch, mais uma vez, em virtude de sua ocupação com Virgílio (1999), pelo papel que desempenha no quarto canto das *Geórgicas*. Vale lembrar que nesse poema os cantos são organizados através de uma ordem hierárquica crescente, iniciando-se com os trabalhos mais rudes no campo até o ápice representado pela apicultura no último deles (GRIMAL, 1992, p. 129-131). As abelhas são, então, apresentadas como seres próximos à divindade, por sua organização social semelhante à dos humanos, o que não chega a ser diminuído mesmo pelo efeito jocoso causado pela utilização de um tom épico para descrever seres tão pequenos (HORSFALL, 1994, p. 19-20). Mas toda essa ordem ideal das abelhas também tem seu lado sombrio, evidenciado pela passagem dedicada a descrever como fazem a guerra. Embora no poema virgiliano essa guerra venha descrita como algo quase inofensivo, bastando que se atire um punhado de pó contra os enxames beligerantes para dispersá-los (BARCHIESI, 1983, p. 176), o fato é que a lembrança da guerra, que não deveria ser agradável ao próprio público romano (HORSFALL, 1994, p. 20), deveria provocar, no contexto em que Broch se ocupou de Virgílio, uma sensação de catástrofe. No entanto, não será a guerra das abelhas que despertará no velho um sentimento de ironia em relação à espécie. É uma outra dimensão humana, mais condizente com o espírito de uma época dominada pelo kitsch como forma de vida: ao seu amor pelas abelhas

mesclava-se [...] uma espécie de desdenhosa comisseração para com a abelha, símbolo da previdência burguesa, do afã dos burgueses em obter segurança, da sua disciplina e de suas economias. Sentia que não só com as colmeias, mas também com toda a existência dos animais domésticos, um elemento antinatural irrompera na natureza. E nutria sentimentos semelhantes em relação aos camponeses com os

quais lidava e que o irritavam pela obstinação com que se agarravam às suas posses, se bem que apreciasse a vida rústica. (BROCH, 1988, p. 88)

Desse modo, as *Geórgicas* teriam fornecido a Broch tanto a visão de uma possível organização social, quanto de sua corrupção pela submissão ao espírito da época. E é a partir dessa inserção de sua personagem num universo literário que se equilibra entre a representação de uma organização ideal da vida e a constatação dos obstáculos a sua realização (como ocorre também com a *Eneida*, oscilando entre as promessas da fundação de Roma e a violência inevitável com que a empresa é levada a cabo) que a personagem do apicultor começa a ganhar em abstração até penetrar nos domínios do mito. Segundo o próprio Broch (1974, p. 315-316):

O apicultor: é o pai adotivo de Melitta, é chamado por ela de avô, mas sua idade ultrapassa a de qualquer avô terrestre; ele é velhíssimo, e é justamente graças a essa idade mítica, atemporal, que ele se torna o portador do novo, o portador espiritual de uma nova visão de mundo, destinada a superar a época terrorista da humanidade e em seu lugar recolocar o absoluto do mandamento moral, pois ele é um profeta do deus desconhecido, inalcançável a qualquer culto, mesmo a um culto panteísta, inalcançável a qualquer conhecimento, e que, apesar disso, habita o conhecimento humano.

Essa figura, que procura lançar uma ponte entre a dimensão concreta, satírica e a dimensão abstrata, metafísica, do romance, encarna as especulações de Broch a respeito do mito, especialmente aquelas contidas nos ensaios “A herança mítica da arte” (*Die mythische Erbschaft der Kunst*), de 1945, e “O estilo da era mítica” (*The style of the mythical age*), de 1947, este último escrito originalmente em inglês como prefácio à edição norte-americana do livro *De l’Iliade*, de Rachel Bepaloff. Nesses ensaios, Broch se volta novamente para o significado religioso da literatura. Embora nunca tenha defendido a ideia de que a literatura pudesse dar origem a alguma forma de religiosidade, ele afirma que sua missão seria “antecipar-se à religião”. O mito seria a forma primeva de qualquer conhecimento humano, a forma primeva da ciência e da arte e, com isso, a forma primeva da filosofia. E se

transforma em religião quando o modelo mítico de realidade, deixando de ser compreendido apenas pelo conhecimento e expresso em formas apreensíveis, como a arte, penetra as ações humanas e passa a orientar seu comportamento no transcorrer diário da vida. E no romance moderno, tanto em Joyce como em Thomas Mann (especialmente em sua tetralogia bíblica *José e seus irmãos*) haveria um anseio pelo mito. Mas seria sobretudo na obra de Kafka, na qual, segundo Broch, as questões pessoais deixam de existir. Em sua abstração, a obra de Kafka representaria uma superação da problemática individual na literatura, e com isso uma condenação definitiva do romantismo, quer dizer, de toda e qualquer conexão entre os casos individuais e o mundo como um todo. Essa abstração, Broch a relaciona ao “estilo da velhice” que (independentemente da idade) caracterizaria obras como a *Arte da fuga* de Bach, “escrita sem pensar em instrumentos determinados, pois exprime o que está além das fronteiras audíveis da música”, ou os últimos quartetos de corda de Beethoven, que “encontraram o caminho que leva da música terrena para a do infinito”, as cenas finais do Fausto de Goethe, nas quais “a linguagem revela seus próprios segredos e, com isso também os de todo o ser” (BROCH, 1975b, p. 212-213). Essa abstração é representada, no romance, pelo canto do velho apicultor, que, de início, é ainda o de conhecidas melodias populares. Mas ele progressivamente vai deixando de cantá-las, pois

somente o cego canta canções que lhe foram ensinadas. Mas o vidente – mesmo que o excesso de visão o tenha finalmente cegado, e nesse caso até mais do que nunca, o vidente canta o visível, canta a sempre renovada visibilidade da vida, canta o novo e por isso canta a si próprio. (BROCH, 1988, p. 89)

Num certo sentido, estamos novamente diante da questão posta em *A morte de Virgílio*. Pois a crescente abstração que expressa o anseio da poesia por um novo mito, culminando na obra de Kafka, o teria levado, no fim das contas, a renunciar à literatura, assim como o Virgílio do mais conhecido romance de Broch (1975b, p. 231):

Kafka, na compreensão intuitiva de uma nova cosmogonia, na intuição daquela nova teogonia, cuja realização lhe fora confiada, lutando com seu amor pela literatura e com sua aversão ao puramente

literário, desesperando-se com a insuficiência última de qualquer esforço artístico, decidiu-se, por fim (como Tolstoi, diante da mesma decisão), abandonar a literatura e, conseqüentemente, dispôs como última vontade que sua obra fosse destruída, sem compromisso, em plena consciência daquela futura totalidade do mundo cuja antevisão mítica lhe fora concedida.

Não importa aqui saber se foram mesmo considerações dessa ordem que levaram Kafka a ordenar a destruição de seus manuscritos. Segundo Hannah Arendt, em seu pudor de expor qualquer coisa que se referisse ao âmbito pessoal, ao escrever sobre Kafka Broch estava na verdade realizando uma oculta autointerpretação (ARENDE, 1987, p. 104).

Tal abandono da literatura, porém, não ocorre em *Os inocentes* e não pode mesmo ocorrer, sob pena de inviabilizar o próprio romance. Ao escrever o romance, Broch parece ter encontrado uma solução de compromisso, retornando a um ponto anterior ao alcançado no romance virgiliano. No canto do velho ele buscou representar um estilo que era ao mesmo tempo o de alguém muito velho e um retorno à infância. Conforme afirma no prefácio ao livro de Rachel Bepaloff, o mito tem traços de ambas as fases da existência, pois o estilo de ambas busca exprimir apenas o que é essencial, o da infância antes que se abra a esfera da subjetividade, e o da velhice depois que tal esfera é abandonada. Tais considerações expressam novamente a aversão de Broch à esfera subjetiva individualista do romantismo.

Mas um retorno à infância mítica não pode mais ser alcançado por meio de um reencontro com Virgílio, e aqui, em lugar dele, é Homero que entra em cena:

Vindo do mito e retornando ao mito: toda, ou quase toda a história da literatura europeia se estende entre Homero e Tolstoi. [...] Isso não se assemelha a um retorno tardio? E se é assim, não se pode interpretá-lo como um crepúsculo antes do romper da noite? como aquele arco que mergulha de volta à infância? (BROCH, 1975b, p. 212)

Já a aparência desse velho que “o excesso de visão finalmente cegou” é a de Homero, tal como descrita por Broch em seu ensaio sobre o estilo da era mítica:

Indiferentemente de se saber se Homero realmente existiu, a tradição o descreve como um homem muito velho, cego como Milton, cego como Bach, cego como o destino; o estilo da velhice, em toda sua grandeza, em toda sua fria objetividade e em toda sua abstrata clarividência é próprio de sua obra, de um modo tão único, que seu criador só poderia ser descrito dessa forma. (BROCH, 1975b, p. 226)

Assim, para realizar sua função dentro do romance, o convidado de pedra de Mozart e Da Ponte teria de encarnar na figura de Homero para que seu canto se tornasse o canto do apicultor.

Sob esse ponto de vista, *Os inocentes* refazem um caminho de volta à poesia, depois que *A morte de Virgílio* parecia terminar com sua condenação. E tal volta não poderia ser concretizada se Broch se mantivesse aferrado à ideia de que Kafka realizara o retorno mais pertinente ao mito que, em sua interpretação, como ficou dito acima, teria por consequência o abandono da literatura. Isso significa que o canto do apicultor, embora buscando aquela abstração que, segundo Broch, seria a superação do puramente individual, teria que se expressar sob uma forma mais positiva, devolvendo à poesia a justificação de sua existência, expressa aqui na forma específica do romance. Para Broch, a questão está sempre ligada às relações entre poesia e religião, tais como ele as vê no ensaio “Nova poesia religiosa?” (*Neue religiöse Dichtung?*). Não se trata de poesia confessional, mas da poesia que surge num mundo em que os valores se orientam para um absoluto, como já foi dito acima. O religioso é o resultado da atitude platônica que o eu assume diante do mundo, e que cria uma unidade. O mundo deve ser compreendido a partir da unidade do eu, deve, imergindo na corrente dessa unidade, se tornar ele mesmo unidade, deve, em toda sua variedade, tornar-se a ideia platônica de si mesmo, e nessa totalidade ele se torna emanção do divino (BROCH, 1975b, p. 54). Poesia religiosa é poesia da totalidade, e o romance que assumiu a tarefa de representar a totalidade do mundo se torna “poliistórico”, conceito que Broch liga à obra de Goethe. Embora o novo romance não possa ser chamado de goetheano em sentido estrito, ele o é em seus anseios por totalidade, e a realização mais consequente desse anseio se encontra na obra de Joyce. Em *Ulisses*, Broch vira uma resposta pessimista à época, enquanto diagnóstico das enormes dificuldades que a época punha diante de um romancista que pretendesse

atender à exigência de abranger o mundo como totalidade. Mas, apesar de tal pessimismo, o livro oferecia também uma resposta afirmativa a essa exigência, pois representava o dia a dia do mundo por meio de um dia banal na vida de uma personagem banal. Por todas as variedades estilísticas que a compõem, o livro lograva unir o histórico ao mítico (um dia em Dublin que é também uma nova *Odisseia*) e também atingir, além dos problemas estéticos (Broch vê o *Ulisses* em consonância com as tendências contemporâneas das artes plásticas e da música), o objetivo de dar uma resposta às descobertas da ciência que transformaram a concepção do mundo do homem moderno (e a esse respeito ele menciona a psicanálise e a teoria da relatividade, ainda que Joyce não as mencione e esteja longe de fazer ciência romanceada). Desse ponto de vista, Joyce é o verdadeiro espírito teológico e “poliistórico”, e em sua obra se realiza “a idealidade platônica do acontecer, cuja simultaneidade é determinada pelo eu, e apenas pelo eu, por um eu que, embora nesse caso específico se chame Bloom, é enfim o eu absoluto, o humano absoluto” (BROCH, 1975a, p. 74-75).

Broch posteriormente fez afirmações que indicavam um afastamento progressivo de Joyce, insistindo muitas vezes em seu esoterismo (que já era mencionado no seu ensaio sobre o autor de *Ulisses*). Afirmou também que Joyce realizava um mero retorno ao mito em suas velhas formas, e por isso não representaria ainda o novo mito, cuja primeira realização encontraríamos em Kafka. No relato sobre a origem do romance que encontramos no final do volume de *Os inocentes*, porém, é novamente Joyce que é mencionado como aquele que deu a resposta mais pertinente às questões que modernamente se colocam ao romancista. É verdade que a afirmação da pertinência do romance nesse relato se apresenta sob um tom mais dubitativo que afirmativo – apelando inclusive à antiga função catártica da poesia. Seja como for, em sua representação artística no romance, o canto do apicultor parece afirmar com maior convicção a pertinência da poesia. Novamente encontramos aquela contradição em Broch definida com precisão por Hannah Arendt: o de ser um poeta contra sua própria vontade. Segundo ela, em *A morte de Virgílio*, “a força literária do livro era grandiosa demais para que sua ‘mensagem’, o ataque à literatura enquanto tal, obtivesse seu pleno impacto” (ARENDE, 1987, p. 104). Mesmo que não reconhecamos em *Os inocentes* a mesma força, o

livro ainda tem suficiente grandeza de concepção e realização para ser mais um desmentido do pessimismo de Broch em relação à literatura. Esse desmentido encontra sua mais decisiva expressão no canto do apicultor. E não precisaríamos daquela citação no relato sobre a origem do romance para saber que esse novo Homero expressa ainda uma vez uma homenagem a Joyce, pois a descrição desse canto:

Soava quase como um coro de muitas vozes. No entanto, era uma única voz que alcançava a amplidão de um coro, o que se tornava mais nítido toda vez que ela, elevando-se acima de si mesma, se convertia numa espécie de ária. Era sem dúvida uma única voz, uma única voz humana, e sem dúvida ela se aproximava, trazendo diante de si o canto, acompanhado e envolto pelo gorjear dos pássaros, tendo por teto a poderosa abóbada de um arco-íris de neve. Canção de lenhadores, coro de marcha, salmo e hino consolatório, era tudo isso ao mesmo tempo, e de grande beleza. (BROCH, 1974, p. 253)

Ecoa visivelmente a descrição do episódio *Anna Livia Plurabelle* do *Finnegan's wake*, então ainda *Work in progress*, feita por Broch em seu ensaio sobre Joyce:

Como ocorre frequentemente em Joyce, os nomes têm aqui significados múltiplos, e a heroína Anna Livia se relaciona de um modo misterioso e no entanto racional ao rio Liffey, que atravessa a cidade de Dublin. Junto ao rio duas lavadeiras estão ajoelhadas e lavam a roupa suja. Elas estão ajoelhadas às margens do rio e, por sobre a água contam uma à outra o falatório da cidade, o falatório sobre a heroína Anna Livia Plurabelle. Sua conversa acompanha o compasso do trabalho, do torcer e bater, sua conversa é ela mesma o ato de lavar, elas lavam a roupa suja da cidade. Mas começa a escurecer, os movimentos das lavadeiras se tornam mais indolentes, envolto na névoa que começa a cair o rio se torna mais e mais largo, seu murmúrio se torna cada vez mais audível, o murmúrio do rio penetra a conversa, pois nada é descrito, tudo surge na e da fala das lavadeiras, que não são mais lavadeiras, e sim seres fabulosos, uma se tornou o caule de um arbusto, a outra um rochedo, ambos banhados pelas ondas crescentes, e sua linguagem enfim é tão-somente o vazante murmúrio do rio, incompreensível a qualquer ouvinte, incompreensível a elas próprias, música da água apreendida em voz

humana que quase já não é palavra. E para dar uma opinião pessoal a respeito: é de indescritível beleza. (BROCH, 1975a, p. 79)

POETRY AFTER DESTRUCTION: HERMANN BROCH'S *THE GUILTLESS*

ABSTRACT

Through the character of the beekeeper, Hermann Broch, in his last published novel, *Die Schuldlosen* (*The Guiltless*, translated by Ralph Mannheim), brings together a number of pertinent theoretical considerations elaborated throughout his career as a writer, among which are: the relationship between literature and knowledge, *Kitsch* as the expression of the *Zeitgeist*, and the response that poetry might offer to the dissolution of ethics.

KEY WORDS: german novel, Hermann Broch, kitsch, literature.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BARCHIESI, Alessandro. Note. In: VIRGILIO. *Georgiche*. Testo, traduzione e note a cura di Alessandro Barchiesi. Milão: Mondadori, 1983. p. 137-185.

BROCH, Hermann. *Die Schuldlosen*. Roman in elf Erzählungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

_____. *Schriften zur Literatur 1*. Kritik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975a.

_____. *Schriften zur Literatur 2*. Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975b.

_____. *Der Tod des Vergil*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.

_____. *Os inocentes*. Romance em onze contos. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

GRIMAL, Pierre. *Virgílio ou o segundo nascimento de Roma*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HORSEFALL, Nicholas. Introduzione. In: VIRGILIO. *Georgiche*. Libro IV. Commento a cura di Alessandro Biotti. Introduzione di Nicholas Horsfall. Bologna: Pátron, 1994. p. 11-26.

VIRGÍLIO. *Bucólicas. Geórgicas. Eneida*. Tradução de Agostinho da Silva. Lisboa: Temas & Debates, 1999.