

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL

**ENTRE A CRIAÇÃO LITERÁRIA E O CONHECIMENTO: APROXIMAÇÕES
EPISTEMOLÓGICAS E ESTÉTICAS NA OBRA DE HERMANN BROCH E AS TRÊS
FACES DA DEGRADAÇÃO DOS VALORES HUMANOS**

Itamar Rodrigues Paulino

2014

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL

**ENTRE A CRIAÇÃO LITERÁRIA E O CONHECIMENTO: APROXIMAÇÕES
EPISTEMOLÓGICAS E ESTÉTICAS NA OBRA DE HERMANN BROCH E AS TRÊS
FACES DA DEGRADAÇÃO DOS VALORES HUMANOS**

Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL, do Instituto de Letras (IL) da Universidade de Brasília (UnB), como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Teoria Literária, elaborada sob a orientação do Prof. Dr. Wilton Barroso Filho, UnB.

Itamar Rodrigues Paulino

2014

Avaliação da tese apresentada ao Departamento de Teorias Literárias, do Instituto de Letras, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura, elaborada por Itamar Rodrigues Paulino, sob a orientação do Prof. Dr. Wilton Barroso Filho. Membros da Banca examinadora:

Prof. Dr. Wilton Barroso Filho, UnB
Primeiro avaliador - orientador

Prof. Dr. Rogério da Silva Lima, UnB
Segundo avaliador

Prof. Dr. Gerson Bréa, UnB
Terceiro avaliador

Profa. Dra. Ludmila de Lima Brandão, UFMT
Quarto avaliador

Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues, UFMS
Quinto avaliador

Prof. Dr. Augusto Rodrigues, UnB
Avaliador Suplente

Brasília, 17 de Abril de 2014.

AGRADECIMENTO

Agradeço aos meus familiares, em especial a minha mãe Izabel Rodrigues Dias, e aos amigos que teimaram em insistir para que eu levasse adiante esta pesquisa.

Também agradeço ao Grupo de Pesquisa em Epistemologia do Romance (Rosimara Richard, Maria Veralice Barroso, Ana Paula Caixeta, Verônica Bianco e Herisson) pelo incentivo à continuidade deste trabalho.

Agradeço aos amigos e amigas da UFOPA que apoiaram, cobraram e acreditaram no meu trabalho.

Um especial agradecimento ao meu orientador,
Prof. Dr. Wilton Barroso Filho,
que não mediu esforços e provocações para que eu chegasse ao término de minha pesquisa.

In Memoriam:

A Antonio Alves Paulino,
que partiu para o eterno e merecido descanso.

“...Não façam o mal, ainda estamos vivos!”

Hermann Broch, *Os Sonâmbulos*

RESUMO

Filosofia e Literatura têm diferenças e semelhanças em seus discursos. Contudo, um ponto torna o encontro e o debate inevitáveis: ambas são porta-vozes do esforço humano de provocar olhares e falas sobre o que parece escapar a uma captação imediata da realidade. Ambas têm procurado um diálogo cada vez mais próximo entre elas, apresentando questões, proposições e transgressões sobre a existência humana, ainda que tenham sistemáticas diferentes. Esta tese é resultado de investigações literárias e filosóficas sobre um importante tema da atualidade: os valores humanos. Com o objetivo de verificar se a trilogia *Os Sonâmbulos*, de Hermann Broch, é um super-romance (*Überroman*), cuja temática, a degradação dos valores humanos, perpassa toda a sua estrutura, servindo de eixo epistemológico e elucidando a condição sonâmbula de uma época, investigamos a vida do escritor, sua época, o contexto que o influenciou na escrita de *Os Sonâmbulos* e a estrutura da obra a partir da epistemologia e da estética. Na primeira parte, apresentamos fundamentos filosófico-literários para servirem de referência na leitura sistemática da trilogia e aportes sobre a engenharia de Broch na estruturação do romance. Na segunda parte, expressamos olhares epistemológicos e estéticos sobre a obra, por meio de resumo dos episódios, tendo a degradação de Valores como *episteme*. Na terceira parte, tomamos a Epistemologia do Romance e a Estética na constituição da obra, expondo a questão do método *Serio Ludere* e sua aplicação e, finalmente, a questão do narrador-sujeito na configuração da trilogia. A intenção desta tese é especular sobre o que parece ser plausível, a possibilidade de usarmos um romance para cognitivamente nos ajudar na aproximação o *mais próximo possível* da realidade.

PALAVRAS-CHAVE: Os Sonâmbulos; Epistemologia do Romance; Estética; Degradação dos Valores Humanos.

ABSTRACT

Philosophy and Literature have differences and similarities in their discourses. However, a master point makes the meeting and the debate something inevitable: both are voices of human effort to provoke views and speeches about what seems to escape the immediate capture of the reality. Both have sought for an increasingly close dialogue, presenting issues, propositions and transgressions on human existence despite of their different systematics. This thesis is the result of literary and philosophical research on an important topic for the present but not exclusive of it: the human values. In order to verify if the trilogy *The Sleepwalkers*, by Hermann Broch, is a *super-romance* (*Überroman*), which the theme of degradation of human values pervades the whole structure, serves as an epistemological axis and elucidates the condition of a *sleepwalking time*, we investigate the writer's life, the times of his, the context that influenced the writing of *The Sleepwalkers*, the structure of the trilogy in an epistemological and aesthetics way. In the first part we present some approaches on the philosophical and literary fundamentals to be taken as references in a systematic reading of the trilogy as well as some contributions on Broch's engineering of the novel structure. In the second part we express some epistemological and aesthetic perspectives on the trilogy through a *résumé* of the episodes considering the degradation of values as its *episteme*. In the third part we take the Epistemology of Romance and Aesthetics in the constitution of *The Sleepwalkers*, exposing the issue of *Serio Ludere* method and its application and, finally, the question of the narrator-subject in the setting of the trilogy. The intention of this thesis is to speculate on what appears to be plausible: the possibility of using a novel to help us cognitively in the *closest possibility of approximation to the reality*.

KEY WORDS: The Sleepwalkers; Epistemology of Romance; Aesthetics; Degradation of Human Values.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I: APROXIMAÇÕES E FUNDAMENTOS FILOSÓFICOS E LITERÁRIOS PARA UMA LEITURA DE HERMANN BROCH	13
1.1. Hermann Broch, um ser humano sensível à sua época: notas biográficas .21	
1.2. <i>Os Sonâmbulos</i> : aportes sobre a engenharia na estruturação do romance 27	
1.3. Acerca da obra “ <i>Os Sonâmbulos</i> ”: uma proposta de leitura.....	33
CAPÍTULO II: OLHARES EPISTEMOLÓGICOS E ESTÉTICOS SOBRE A OBRA OS SONÂMBULOS	41
2.1. Pasenow ou O Romantismo (Parte Um).....	42
2.2. Esch ou A Anarquia (Parte Dois)	60
2.3. Huguenau ou O Realismo (Parte Três).....	82
2.4. Uma Análise Epistemológica e Estética da Trilogia: a degradação de Valores e outras aproximações analíticas	118
CAPÍTULO III: A EPISTEMOLOGIA E A ESTÉTICA DO ROMANCE APLICADAS À OBRA OS SONÂMBULOS.....	137
3.1. A relação entre a Epistemologia do Romance e a Estética na formação da Trilogia de Broch.....	138
3.2. O Problema do Método <i>Serio Ludere</i> e sua aplicação em <i>Os Sonâmbulos</i>	146
3.3. A Questão do Narrador-Sujeito em ‘ <i>Os Sonâmbulos</i> ’ e outras configurações	155
À GUIA DE CONCLUSÃO	165
REFERÊNCIAS	174

INTRODUÇÃO

Na origem da tese que apresentamos está o desafio que nos propusemos a enfrentar, o de fazer um caminho sem atalhos, inesperado e surpreendente, e ao mesmo tempo, fascinante e gratificante: investigar a relação entre filosofia e literatura, buscando elementos epistemológicos e estéticos que possam tornar o pensamento sobre obras romanescas algo mais amplo que uma simples discussão literária, ou seja, intentamos encontrar no curso de nossa investigação uma linha epistemológica que seja estrutura de equilíbrio dos discursos filosófico e literário de obras romanescas. Neste sentido, experienciar o processo de análise de um romance por meio da investigação epistemológica e do estudo da construção estética de uma obra literária, articulando texto e contexto, buscando regularidades, procedimentos formais e possibilidades epistêmicas em seu interior, tem nos levado a discutir com mais especificidade a relação entre a Literatura e as diversas áreas de conhecimento, entre elas, a filosofia.

A Escolha da temática – *Entre a Criação Literária e o Conhecimento: Aproximações Epistemológicas e Estéticas na Obra de Hermann Broch e as Três Faces da Degradação dos Valores Humanos* – não podia ser sem desafios. O maior deles foi o de buscar os fundamentos epistemológicos e estéticos, necessários e justificadores de uma criação literária que tenha um compromisso incondicional com o conhecimento. Neste sentido, seria preciso escolher, entre tantos escritores e obras, um autor que fizesse jus à relação literatura-filosofia. Nossos estudos sobre as diversas literaturas de formação e seus representantes mais importantes, tais como Goethe, Hesse e Kafka, foram de grande valia para chegarmos ao autor, o austríaco Hermann Broch.

Hermann Broch é visto pela literatura contemporânea como um dos mais exigentes e difíceis autores, não somente da literatura de língua alemã, como também da literatura universal. Marco da literatura alemã, Broch é tido como um escritor impaciente com relação ao conhecimento. Ele dedicou sua vida a escrever romances que pudessem levar o leitor a um processo cognitivo do mundo. Suas obras são grandes tratados epistemológicos, estéticos, filosóficos, psicológicos e éticos, visto terem elas o objetivo de levar a narração ao esgotamento de suas possibilidades e saltar daí para o espaço das digressões e argumentações subjetivas sobre a vida, principalmente no que se refere às questões dos valores humanos.

Dentre suas obras, aquela que apresenta as características mais próximas das que nos propusemos investigar, uma análise epistemológica e estética consistente de uma obra romanesca, é uma trilogia, que recebeu o sugestivo título de *Os Sonâmbulos*.

Para fins de validação de nossa investigação, a imersão na internalidade da obra '*Os sonâmbulos*' foi feita intencional e metodologicamente considerando fundamentos epistemológicos e estéticos. Esses fundamentos serviram de apoio a um estudo mais aprofundado de um escritor compromissado com um alto grau de estrutura epistemológica em suas obras, principalmente porque intentamos responder a uma questão problemática: *a trilogia Os Sonâmbulos, de Hermann Broch, é um super-romance (Überroman), cuja temática, a degradação dos valores humanos, perpassa toda a sua estrutura, servindo de eixo epistemológico e elucidando a condição sonâmbula de uma época?*

Desse modo, propusemo-nos a encontrar uma coerente estrutura de pensamento que nos oportunizasse fazer uso da Literatura, utilizando de modo particular uma obra romanesca para demonstrar um pensamento possível sobre a existência humana e provocar reflexões de questões fundamentais à humanidade, seguindo proposta temática do escritor Hermann Broch: a degradação dos valores humanos. Com este intuito, organizamos nossa pesquisa e *arregaçamos as mangas* para chegar até a presente tese.

Hermann Broch, um escritor vienense inquieto e preocupado com o problema da existência humana escreveu seu primeiro grande romance com a idade de quarenta e cinco anos, publicado no ano de 1932. A trilogia *Die Schlafwandler* [Os Sonâmbulos] é um romance de época que apresenta de maneira eloquente as convicções do autor sobre a história e defende a tese de que ela evolui em ciclos nos quais os sistemas de valores estão em permanente processo de degradação, desintegração e reintegração.

A publicação dessa obra, numa época em que as mudanças sociais e culturais estavam em pleno curso e os modelos morais em plena confusão, é de um valor inestimável. Broch foi de fato um leitor do *espírito* de sua época com a ousadia de transportar para o romance toda a sua intuição e inquietação sobre os valores nela vividos. Ao juntar a *criatividade literária* e o *conhecimento* para traçar um panorama narrativo e ensaístico sobre a crise de valores da Europa ocidental, ele trouxe para o universo literário e filosófico um debate bastante rico sobre os conflitos gerados na

modernidade, por conta da fragmentação do sistema universal de valores – organizado ainda no período medieval – em sistemas particulares de valores.

O *ajuntamento* de conhecimento e criação literária tinha para Broch o propósito de produzir um romance completo, pois não se contentava apenas com os elementos da narrativa tradicional. Consequentemente, ele rompe com as estruturas normativas do romance tradicional e provoca uma nova função para a literatura, a saber, tecer conhecimentos sobre o mundo e os indivíduos principalmente em uma época em forte transição social, cultural e de valores.

Os Sonâmbulos é uma trilogia que prima pela articulação narrativa e argumentativa, apresenta uma concepção poética e desenvolve uma plausível reflexão filosófica sobre a morte da modernidade, a decadência do espírito burguês, o colapso da racionalidade totalizante que organizou a sociedade moderna, a crescente perda de sentido da vida e, finalmente, a desintegração total dos valores de uma época. São também incluídos na obra conceitos como *desconstrução*, *decomposição*, *des-totalização*, *degradação*, *desmistificação* que ajudam na reconstrução subjetiva do significado da vida através da escrita romanesca. Essas são as questões inquietantes que nortearam nossa investigação.

Para fins didáticos, a tese está organizada em três capítulos, sendo que sua estruturação obedeceu a um ritmo de *densidade-leveza-densidade*, razão pela qual o primeiro e o terceiro capítulos, propositadamente mais densos por conta da necessidade de argumentos teóricos, estão centrados em tópicos de compreensão analítica ao redor da obra. O segundo capítulo, por ter sido escrito de maneira a apresentar nosso mergulho investigativo na internalidade de *Os Sonâmbulos*, possui uma densidade bastante leve, até porque a própria obra foi assim concebida por Hermann Broch. Considerando esses fatores, apresentamos como foi organizada a estrutura desta tese.

No primeiro capítulo, apresentamos as aproximações e os fundamentos filosóficos e literários que servem de referência fundamental para uma leitura aprofundada e detalhada da trilogia *Os Sonâmbulos*. Neste aspecto, concentramos o primeiro capítulo na apresentação do autor, sua vida, aspectos históricos da época e do lugar em que viveu. Hermann Broch pertence a uma tradição de grandes romancistas do século vinte que souberam sabiamente instigar a literatura no sentido de se abrir ainda mais para ocorrer profundas transformações no modo de se fazer uma das mais clássicas formas de arte: o romance.

Ainda no primeiro capítulo, apresentamos um aporte geral sobre a engenharia que Broch desenvolveu na estruturação do romance-objeto de nossa investigação. Após esse aporte, tratamos de propor uma forma de leitura fundada em critérios escolhidos a partir de leituras prévias à investigação, obedecendo à ideia metafórica sugerida pelo próprio título da obra, *Os Sonâmbulos*, e o formato em trilogia. A metáfora é um convite que tem como proposta a leitura da narração de acontecimentos imaginativos e da digressão ensaística sobre o tema da degradação dos valores humanos. Broch, com essa proposta, parece ter a intenção de mostrar que atitudes racionais e irracionais são questões que surgem quando ocorre o desmoronamento da unidade ética.

O segundo capítulo foi organizado a partir de olhares epistemológicos e estéticos sobre a obra em si. Ele é constituído de uma decupagem, ou mais precisamente um roteiro técnico, sobre os três episódios da obra, a saber: *Pasenow ou O Romantismo* (Parte Um); *Esch ou A Anarquia* (Parte Dois); *Huguenu ou O Realismo* (Parte Três). Essa decupagem foi realizada respeitando a maneira como Broch concebeu sua obra, optando pela densidade da narração – perceptível nos dois primeiros episódios – e por um formato narrativo bastante dinâmico – adensado no terceiro episódio –, além da inserção de textos argumentativos filosóficos. Ao final deste capítulo fazemos uma análise epistemológica e estética da trilogia, tendo a degradação de valores como referencial. Essa análise está focada nas histórias e situações contidas na obra, para dela apontar as opções epistemológicas e estéticas de Broch, que manifestam a relação entre literatura e filosofia, entendimento e sensibilidade a partir de nossa perspectiva.

Uma vez apresentada a decupagem e a análise da trilogia, a partir de seu ponto axial, que também é o referencial desta tese – *a degradação dos valores humanos* –, foi preciso dar garantias, em nível teórico, de que nossa investigação tinha consistência. Assumimos a necessidade de apresentar alguns fundamentos de ordem epistemológica e estética. Neste sentido, o terceiro capítulo foi organizado de maneira a apresentar a Epistemologia e a Estética como um conjunto interdisciplinar aplicado à obra *Os Sonâmbulos*. Neste capítulo, são feitas as relações entre a Epistemologia do Romance e a Estética na formação da trilogia de Broch, uma análise do problema relacionado ao método *Serio Ludere* e sua aplicação em *Os Sonâmbulos* e, finalmente, um aprofundamento sobre a questão do narrador-sujeito e

suas configurações na internalidade da trilogia, visto serem esses tópicos essenciais à consistência de nosso trabalho.

Ao final, apresentamos nossas considerações na perspectiva de responder à questão problematizadora e norteadora desta tese: *a trilogia Os Sonâmbulos, de Hermann Broch, é um super-romance (Überroman), cuja temática, a degradação dos valores humanos, perpassa toda a sua estrutura, servindo de eixo epistemológico e elucidando a condição sonâmbula de uma época?* Esperamos que dessa forma possamos ter alcançado uma proposta fundamentada de leitura de uma obra romanesca, como pretexto para atingirmos o cerne de alguns dos grandes problemas humanos, e analisá-los a partir de uma razão sensível.

Estamos cientes das limitações que o tema possui por conta do debate sobre formas de apresentação aproximada do real ser algo que, no nosso modo de ver, permanecerá sempre em aberto, seja para as ciências positivas, seja para o mundo das artes, e neste espaço, para a própria literatura. Em todo caso, *Os Sonâmbulos* é uma forma bastante sensata e plausível de compreender a resposta de Broch à pergunta que ele próprio formulou: *por que os valores se degradam?* Essa também é uma sugestão de chave de leitura desta tese.

CAPÍTULO I

APROXIMAÇÕES E FUNDAMENTOS FILOSÓFICOS E LITERÁRIOS PARA UMA LEITURA DE HERMANN BROCH

Hermann Broch pertence à tradição dos grandes romancistas do século vinte, que souberam provocar profundas transformações no modo de se fazer uma das mais clássicas formas de arte: o romance. Desde o final do século dezenove a forma de se fazer romance já não encontrava mais eco nos grandes escritores. Segundo Broch (1966), o romance já não servia mais como *entretenimento e instrução*, ou sequer servia para que os autores relatassem o incomum, o inédito ou o incidental conforme propusera Goethe (2003), ou tão pouco servia para relatar histórias cujo motivo preponderante fosse o de dar ao leitor conselhos sobre variados temas (BENJAMIN: 2013).

O resultado da transformação na forma de se fazer um romance é destacado por Arendt dezoito anos após a publicação de *Os Sonâmbulos* (1932), nos *Achievement of Hermann Broch*¹. Afirma ela (1949:476):

O resultado dessa transformação tem sido que a arte mais acessível e popular tornou-se uma das mais difíceis e esotéricas. O formato em suspense desapareceu e com ele a possibilidade de fascínio passivo; a ambição do romancista em criar a ilusão de uma realidade maior ou de realizar a transfiguração do real, juntamente com a revelação de seu significado múltiplo, tem procurado satisfazer a intenção de envolver o leitor em algo que é, pelo menos, tanto um processo do pensamento como um de invenção artística.

Depois do surgimento do escritor Hermann Broch, o leitor não pode mais se comportar como um mero apreendedor de um enredo de *suspense* e provocativo de um *fascínio*, sem que essa apreensão não lhe cause uma ampliação de conhecimentos sobre si e sobre o mundo, sem que provoque transformações no seu jeito de lidar com a vida. Broch certamente não se contentava com um tipo de romance que não provocasse no leitor as condições necessárias à apreensão de conhecimentos mais apurados sobre dada realidade. Era um autor *impaciente* com relação a essa questão, acreditava que a legitimidade da literatura só era possível enquanto esta fosse compromissada com o conhecimento, pois somente pelo conhecimento seria possível superar a desintegração de uma época e a degradação de seus valores.

¹ ARENDT, Hannah. *The Achievement of Hermann Broch*. In: *The Kenyon Review*, Vol. 11, N.º. 3 (VERÃO, 1949), Ohio (USA), Kenyon College, pp. 476-483. Tradução livre.

Broch tinha grande preocupação com a questão da desintegração dos valores, cuja temática serviu de base fundamental para a sua obra *Os Sonâmbulos*, na qual demonstrou sensibilidade ao buscar, também, impacientemente, um tipo de romance que pudesse ter a marca da totalidade, ainda que não tenha obtido êxito. Contudo, o resultado disso foi uma nova maneira de se escrever um romance, explorando as mais diversas possibilidades ao seu alcance, em vista de chegar ao maior entendimento possível do mundo.

Na introdução de seu romance *Die Schuldlosen*², publicado no Brasil sob o título de *Os inocentes*, ele apresenta suas percepções sobre a forma do romance:

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. (BROCH: 1988: 304).

Broch demanda da literatura um papel muito mais amplo do que ela até então havia exercido. Por certo, podemos afirmar que esse é o momento em que a missão da literatura toma uma forma bastante peculiar. E qual seria essa missão senão a de apresentar ao leitor um tipo de conhecimento abrangente e total na internalidade das obras literárias? A novidade de se inserir conteúdos epistemológicos, desde a gênese da obra até sua conclusão, é algo que permite superar formatos romanescos que se prendem a efeitos puramente psicológicos, formatos de romances pseudocientíficos, que lidam de maneira trivial com questões puramente empíricas e formatos narrativos, que também superem falas sociais condicionadas à letargia e adaptadas a sistemas particulares de valores, que levam as relações humanas ao colapso e à sua total desintegração. A literatura, a partir de Broch, adquire uma função que de certa forma era pertencente à ciência e à filosofia, que ao longo da modernidade

² *Die Schuldlosen* é um romance em onze contos de Hermann Broch, que foi publicado por Rhein-Verlag, em 1950. No Brasil, a publicação ocorreu em 1988, pela editora Rocco, com tradução de Herbert Caro. A tese contida na obra aponta que, embora os pequenos burgueses não tenham sido culpados pelo que ocorreu na Alemanha de 1933, um "pequeno-burguês de classe média" acaba por ter sucesso com a ocupação após o colapso do Império Alemão em 1918, por conta do vácuo de poder daí resultante. Em nossa perspectiva, Broch escreve o romance com a intenção de representar a "inocência culpável" do pequeno burguês pelos eventos.

reivindicavam para si a propriedade de legitimadoras do conhecimento e da verdade das coisas.

A obrigação com a totalidade do conhecimento e com as argumentações que levam tanto aquele que escreve quanto o que lê a chegar o mais próximo possível da realidade, e daí obter percepções da verdade, agora, pertence também à literatura. Grosso modo, em concordância com Broch, onde as ciências e a filosofia têm fracassado seus argumentos, ali a literatura assume e encaminha o processo cognitivo em vista da totalidade do conhecimento. Ao menos essa foi a grande tarefa assumida por Broch em relação à literatura e às outras atividades de conhecimento. Por isso, propõe Broch que a ciência:

Deve entregar esta tarefa à arte, e com isso, também ao romance. Dessa 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 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. (BROCH: 1988: 304)

Uma leitura plausível do que Arendt expressa seria a de que depois de Broch, o leitor é envolvido em um espaço literário cuja finalidade é participar de um *processo* que exija, ao mesmo tempo, o ato de entendimento, por meio do pensamento, e o ato sensível, por meio da contemplação da invenção artística. Isto é, o leitor pensa e vivencia o romance em toda a sua forma estética. Pensa porque o romance é uma fonte válida de conhecimento e vivencia porque ele é uma fonte provocativa de transformação.

O escritor austríaco Broch é filho de uma época em transição, que deixa transparecer em seus escritos crises incontornáveis por conta da desintegração dos valores, bem como apresenta livremente um repensar dos modelos filosóficos idealista e realista, visto que, para ele, os caminhos filosóficos de sua época pareciam não dar conta de expor, discutir, compreender e encaminhar alternativas que servissem de escape e superação à desintegração dos valores dessa época.

Em lugares como a Áustria e a Alemanha, a primeira e a segunda guerras mundiais fizeram efervescer a crise de valores, e a literatura não *ficou* alienada a esses fatos. Um dos exemplos mais contundentes é a narrativa romanesca de Broch em *Os Sonâmbulos*, configurada de modo a explorar ao máximo um discurso que leve o leitor a um aprofundamento contemplativo e reflexivo cognitivo sobre valores humanos, tendo como pano de fundo os acontecimentos banais, como aqueles cuja

história se encarregou de eternizar como patrimônio da humanidade, por conta de seus valores positivos agregados ou pelo seu sentido opositivo. Naturalmente que esse argumento demanda a necessidade de se resgatar alguns pontos da história para situarmos Hermann Broch em sua época. Isso também nos ajudará a apreender e dialogar com os conteúdos filosófico e literário contidos em *Os Sonâmbulos*.

A vida artística *germânica*³ – dos países de língua alemã, tais como a própria Alemanha, a Áustria e o bloco germânico da Suíça – e sua literatura possuem grande influência de filósofos modernos. Tanto na Áustria como na Alemanha modernas, a tendência filosófica idealista assumiu uma posição decisiva que possibilitou àquelas nações um lugar de destaque no cenário do pensamento mundial. Na filosofia idealista, a realidade possui significado quando nela há aspectos da essencialidade contidos na mente humana. As reflexões filosóficas idealistas, especificamente no que diz respeito à busca por uma estética transcendental, contribuíram para fomentar nos escritores e literatos austríacos e alemães, tais como Schiller e Goethe, uma estrutura estética que lançasse mão da realidade empírica, sem prender-se exclusivamente a ela.

Para uma percepção mais objetiva dessa relação entre literatura e filosofia no pensamento austro-germânico, podemos apontar que boa parte da literatura desenvolvida nessa região, no início do século XX, depara-se com a crise do sujeito, a consciência de uma identidade fragmentada e a desintegração de valores. As possíveis e diversas causas que geram tal crise parecem não oferecer mais a garantia de uma objetividade. Em consequência disso, o mundo interior transborda para o exterior, pois a desintegração de valores, a identidade de uma época em reconstituição por conta da fragmentação social e a redefinição do sujeito são discursos que compõem em conjunto com a experiência todo um universo subjetivo.

Temos, por esta razão, uma extensa lista de escritores nascidos no universo austro-germânico, que narram em suas obras um mundo que, tornado fragmentado,

³ Desde os anos noventa do século vinte que pensadores e escritores austríacos como Wendelin Schmidt-Dengler e Klaus Zeyringer vêm procurando apresentar o que eles próprios chamam de *Österreichische Literatur seit 1945* (Literatura austríaca desde 1945). Esse fato pode parecer estranho, pois antes de 1945 a existência de uma literatura própria e específica da Áustria estava relegada a uma *dissolução* de diferenças em relação à literatura alemã, o que leva a uma pergunta pertinente, *há uma literatura propriamente austríaca?* Cremos não se tratar de que os austríacos decidiram promover nacionalismo literário e conseqüente ruptura com a literatura alemã. O problema está em que o adjetivo “alemão” é ambíguo e pode levar a um germanocentrismo, o que a própria crítica literária alemã e austríaca não deseja (ZEYRING: 2002). Temos ciência da questão apresentada de uma literatura austríaca somente a partir de 1945, mas não adentraremos no específico desta discussão, pois não é o objeto de nossa investigação. Por isso, apresentamos a forma *Literatura de língua alemã*, ao nos referirmos ao universo das literaturas escritas em língua alemã ocorrente entre os séculos dezoito e vinte, visto que elas são interdependentes, possuem correção social e histórica, e neste sentido, discutir literatura austríaca significa também discutir literatura alemã seja para diferenciar, seja para identificar ou para provocar estranheza (Cf.: BOHUNOVSKY: 2010).

usou da razão para banir antigos mitos unificadores, sistemas integrados de pensamento, abrindo frestas por vias alternativas e apresentando temas novos com pontos axiais sobre loucura, sonhos e sexo, como temas provocativos, bem como sobre banalidades da vida de heróis, como contrapontos à lógica épica e o devaneio, como derradeira fronteira entre racionalidade e irracionalidade.

O que nos parece importante frisar é a fresta pela qual os mais profundos impulsos humanos tomam forma que, dotados de uma espécie de lógica da irracionalidade, possibilitam novos pensares servindo de implosão das contradições aparentemente intocáveis e protegidas por sistemas particulares de valores de uma época. Parece-nos que seja justamente na fresta encontrada que a mente humana trava uma batalha desenfreada com o coração. No interior de tais sistemas particulares de valores encontram-se a loucura e a normalidade. As consequências dessa batalha são um novo repensar a vida humana e seus valores. O uso metafórico da fresta não é uma escolha aleatória, mas uma forma simbólica de afirmar a função da literatura em época de crise. Mas, qual época está livre dela? Assim, olhar por entre as frestas é um ato de coragem e de genialidade.

O que nos fascina quando entramos em contato com obras literárias austro-germânicas do início do século vinte é a forma despreendida como diversos escritores decidem se embrenhar na feitura de uma obra literária, revelando um universo no qual não há fronteiras entre o real e a representação, e no qual o sonho tem consequências reais que trespassam a redoma da vida rígida e angustiante.

Há, incrustada nas obras romanescas de escritores austríacos e alemães, certa ausência de explicações argumentativas sobre os mais diversos eventos contidos no enredo. A pseudoausência de esclarecimento, como se fosse deficiência – porque extrapola os limites do requinte formal abstrato da narração –, leva o leitor desavisado a ter a sensação estranha de que o mundo é um pesadelo do qual não se pode acordar, ou quem sabe, a ter a sensação de estar de fato no mundo, mas sob o efeito do sonambulismo. Assim, o real e a representação se confundem; a imaginação, os desejos e as pulsões assumem poder e geram consequências reais.

Como propõe Alois Brandl:

No fundo do coração germânico existe uma grande dose de sentimentalidade. Este predicado, que nos torna tão amantes do canto, da música, da íntima vida familiar, da convivência alegre, deu à nossa literatura um sabor especial, uma feição popular, uma tendência para tudo o que impressiona as almas simples dos rústicos, sacrificando a isso muitas vezes o requinte da forma e da realidade dos fatos. (1965:129).

É por conta do que nos apresenta Brandl que podemos afirmar que a História da Literária de língua alemã possui uma singularidade inquestionável. Neste sentido é plausível apresentá-la sob a forma de duas linhas, conforme sugere Franklin de Oliveira (2001). A primeira linha pode ser chamada de romance de *formação* [*Bildungsroman*] e a segunda linha da literatura alemã é vista como uma espécie de além-romance ou *super-romance* [*Überroman*].

Quanto à primeira linha, romance de *formação* [*Bildungsroman*], ela recebe sua estabilidade conceitual a partir de Goethe (1749-1832), com a obra *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [Os anos de aprendizado de Wilhelm Meisters] (1795), conforme sugerem Dumont (1991) e Ammerlahn (2003).

Goethe é um dos fundadores do movimento *Sturm und Drang* [Tempestade e Assalto], ocorrido na Alemanha da segunda metade do século XVIII. Esse movimento promovia um *romance de formação* capaz de romper com os movimentos utilitários, escrevendo obras de conteúdo irracional e onírico. Elas eram ricas de devaneios e rompiam com a forma lógica e normatizada de se narrar romanescamente histórias sobre a vida (AMMERHLAHN: 2003). Em contrapartida, apresentavam forma real e contraditória de se falar da existência. É nesse período de agitação de *Tempestade e Assalto* que Goethe escreve *Die Leiden des jungen Werthers* [Os sofrimentos do jovem Werther] (1774). Pode-se resumir a tragédia sobre Werther assim:

Um vizinho viu o clarão da pólvora e ouviu o estampido, mas como tudo voltou ao completo silêncio, não se inquietou mais. Às seis horas da manhã, ao entrar com uma lâmpada, o criado encontrou o amo estendido no solo. Vendo as pistolas e o sangue, chamou-o, sacudindo-o. Nenhuma resposta. Werther estertorava. Correu ao médico, foi à casa de Alberto. Carlota ouviu bater e sentiu um arrepio por todo o corpo. Despertou o marido e ambos saltaram da cama. O criado, gritando e gaguejando, deu-lhes a notícia. Carlota caiu sem sentidos aos pés de Alberto. /.../ A mancha de sangue que se via no espaldar da poltrona provou que Werther estava sentado a sua secretária quando disparou a arma... (GOETHE: 2003: 348-349)

Na escrivania, folhas de papel traduziam as razões para o suicídio: uma confissão desesperada de amor e paixão impossível por Carlota. A obra de Goethe gera comoção nacional e coincide com o aumento absurdo dos casos de suicídio entre jovens, seguindo o mesmo ritual. A amargura pelos acontecimentos e a possibilidade deles estarem vinculados à leitura desse livro influencia sua grande obra, *Fausto* (1819). Logo, o Goethe tempestuoso e juvenil dá lugar ao Goethe da helênica beleza e atitude aristocrática, assinala Alois Brandl (1965: 134).

Franklin de Oliveira, em sua introdução à edição em língua portuguesa da obra *A morte de Virgílio*, de Hermann Broch (2001), aponta de forma precisa que este tipo de romance – o *Bildungsroman* – pode ser caracterizado como um *romance-paideia*, que alcançou seu ápice efervescente nas obras *Der grüne Heinrich* [O verde Henrique] (1855), de Gottfried Keller e depois no *Glasperlenspiel* [O jogo das Contas de Vidro] (1925), de Hermann Hesse (1877-1962). Quanto ao conceito de *Bildungsroman*, é importante salientar a amplitude de *Bildung* apresentada por Berman, que enfatiza seu caráter pedagógico e sua importância para as artes:

A palavra alemã *Bildung* significa, genericamente, "cultura" e pode ser considerado o duplo germânico da palavra *Kultur*, de origem latina. Porém, *Bildung* remete a vários outros registros, em virtude, antes de tudo, de seu riquíssimo campo semântico: *Bild*, imagem, *Einbildungskraft*, imaginação, *Ausbildung*, desenvolvimento, *Bildsamkeit*, flexibilidade ou plasticidade, *Vorbild*, modelo, *Nachbild*, cópia, e *Urbild*, arquétipo. Utilizamos *Bildung* para falar no grau de "formação" de um indivíduo, um povo, uma língua, uma arte: e é a partir do horizonte da arte que se determina, no mais das vezes, *Bildung*. Sobretudo, a palavra alemã tem uma forte conotação pedagógica e designa a formação como *processo*. Por exemplo, os anos de juventude de Wilhelm Meister, no romance de Goethe, são seus *Lehrjahre*, seus anos de aprendizado, onde ele aprende somente uma coisa, sem dúvida decisiva: aprende a formar-se (*sich bilden*). (BERMAN: 1984: 142)

No universo do conceito de *Bildung* é apresentado o *romance de formação*, cuja função é *uma síntese e ao mesmo tempo ultrapassa a form (forma), a Kultur (cultura) e a Aufklärung (as Luzes)* (FABRE: 1994:134-135). Daí que o termo romance-paideia faz jus à ideia de formação em processo, uma atividade do espírito no uso incondicional da sua liberdade. Nele, o personagem é o responsável pela sua formação à medida que experiencia o mundo.

Sobre a segunda linha da literatura alemã, temos uma espécie de além-romance ou um *super-romance* [*Überroman*]. Conforme Oliveira (2011:11),

Os super-romances [*Überroman*] são súmulas civilizatórias, sínteses enciclopédicas de um determinado tempo social e humano, nas quais o grande personagem é a cultura (cultura tanto no sentido humanístico do termo, quanto no sentido etno-antropológico). A cultura de uma época, de uma sociedade, eis a sua matéria.

Os *super-romances* ultrapassam os limites de um romance de formação, visto que enquanto estes buscam apresentar nos personagens a autonomia individual como dimensão da autoformação, aqueles prezam por apresentar não apenas o indivíduo em formação, como também a própria sociedade e seus modelos culturais.

Oliveira (2011) aponta que um dos grandes nomes da literatura que fez uso desse tipo de romance é Thomas Mann (1875-1955). Sua primeira grande obra,

Buddenbrooks Verfalleiner Familie [Os Buddenbrooks] (1901), trabalha a dicotomia entre a sensibilidade artística e os valores comerciais (HAYMAN: 1995). A obra descreve a fortuna de uma respeitada, forte e próspera família de mercadores atravessando um declínio gradual. Além dela, Mann escreve *Der Zauberberg* [A Montanha Mágica] (1924), uma obra com estrutura dialética que reflete o conflito entre sistemas de fé e suas trágicas consequências. Outra obra que pode receber o cunho de *super-romance* é *Doktor Faustus* [O Doutor Fausto] (1947), que discorre sobre a genialidade e sanidade nos indivíduos na sociedade.

Franz Kafka (1883-1924), nascido em Praga, também pode ser inserido entre os grandes romancistas de língua alemã que fizeram uso do Idealismo alemão para fundamentar suas obras (BROD: 1960). Em *Die Verwandlung* [A Metamorfose] (1915), Gregor Samsa, um comerciante viajante, acorda certa manhã de um sonho agitado e vê-se transformado em um inseto gigante. Sua família, diante do horror, não aceita sua nova forma nem a situação. Eles tentam dar um sumiço em Gregor para que, quando este morrer, possam voltar à vida rotineira como se nada tivesse acontecido. O mistério da transformação de Gregor não é explicado. Para ele não há alternativa senão aceitar a situação e fazer o melhor possível para ficar vivo.

Afinal, em que consiste um *super-romance*? Há algumas características gerais que nos levam a apontar esse tipo de romance como algo original. Nele, não há lugar para uma espécie de extensão, mas para a concentração e a condensação. O ponto central em torno do qual as ações ocorrem torna-se o ponto centralizador e compactador da obra, mas que cresce à medida que há saturação. Este tipo de romance visa manifestar a cultura de uma época. Nele se encerra um tipo de polirromance, conforme sugere Oliveira (2011).

Estes grandes escritores optaram por assumir uma forma estética que exige sólido ponto epistemológico e auxilia um olhar mais esclarecedor da realidade apreendida pelo ser humano. O alto grau de sedução promovido por um *super-romance* denota que o discurso literário, nascido nas entranhas do Idealismo alemão, transpõe as estruturas objetivas para fazer irromper da realidade a essência humana.

Creemos que as obras de Broch podem ser caracterizadas como escritas em formato de *super-romance* porque elas apresentam um tipo de estética que irrompe com a objetividade racional. Contudo, o que expressa a singularidade de Broch é que ele supera as proposições objetivas, sem perder de vista a ideia própria de que um romance deve apontar certas *epistemes* necessárias à compreensão da obra. Essa

característica será tratada em seus pormenores em outro momento, quando lançarmos algumas especulações epistemológicas e estéticas sobre sua obra intitulada de *Os Sonâmbulos*.

1.1. Hermann Broch, um ser humano sensível à sua época: notas biográficas

Hermann Broch, escritor, ensaísta, judeu, industrial, exilado. Esses adjetivos parecem o suficiente para sintetizar a vida de um escritor considerado um dos grandes nomes do século vinte, mas não o é. Broch é um escritor divisor de época. Segundo filho de Josef Broch e Johanna Schnabel Broch, ele nasce em primeiro de novembro de 1886, em Viena, na Áustria e falece em 30 de maio de 1951, em New Haven (Connecticut), Estados Unidos⁴. Sessenta e cinco anos de uma vida inquieta e angustiada por causa da desintegração dos valores de sua época. Seu pai, Joseph Broch, era um rico judeu industrial do ramo têxtil, que ainda jovem e pobre mudara da Moravia para Viena e se convertera ao Catolicismo, e sua mãe, Johanna Broch, nasceu em Schnabel, também judia e filha de um grossista de cabedais.

Embora pouco se saiba sobre seus estudos iniciais, Hermann Broch tem seus primeiros anos de educação em ambiente privado. O que se tem de registro é o modelo de educação familiar, cujas percepções o próprio Broch descreve em sua *Autobiografia Psíquica*. Sobre seu pai e seu irmão, ele (2008: 10) descreve:

É a imagem de um terrível sentimento de inferioridade, que surge de uma perda na minha infância, particularmente em relação ao meu pai e meu irmão, e em relação ao amor materno, e deve permanecer inexplicável. Tanto quanto me lembro, eu me considerava frente a esses dois homens como um não-homem, como 'impotente'. Esse sentimento de completa impotência, também no sentido físico, é uma ideia impossível de se erradicar, apesar de todas as evidências em contrário, isso tem me acompanhado ao longo da vida. Como qualquer complexo de inferioridade, esse também me levou a compensar o excesso, especificamente, por assim dizer, tanto positiva como negativamente, a saber [eu fui levado a]: a) provar minha masculinidade mediante novos relacionamentos românticos e provas de superpotência; b) rejeitar o tipo de provas que nada provam porque não se remedia a derrota original, por isso ser um retorno contínuo ao ascetismo como um modo de vida que eu acho agradável; c) entretanto, corrigir a derrota original dentro da família, através da assunção de responsabilidade por tudo isso, entre outras coisas, especialmente no campo do comércio, tão importante para a minha família; d) uma extensão dessa atitude de responsabilidade que não afetou só minha família, mas quase todas as minhas relações humanas, e em definitivo estendido para a responsabilidade geral pela humanidade, e a verdade é que, para ele, embora às vezes produtiva, excede em muito a minha força.⁵

⁴ Claims Resolution Tribunal: In re Holocaust Victim Assets Litigation - Case No. CV96-4849 (Accounts of Josef Broch, Johanna Broch, and Friedrich Broch), Claim Numbers: 500773/JW; 500815/JW; 500821/JW. Publicado em 21 de Junho de 2006.

⁵ Tradução Livre.

Conforme podemos observar, Broch assume que carregou por toda a sua vida essa percepção um tanto negativa que construiu sobre si mesmo. Uma imagem de inferioridade profunda em relação a seu irmão Friedrich (Fritz) Broch e a seu Pai Josef Broch. Ele expressa seu próprio sentimento de homem impotente em constante necessidade de provar suas potencialidades masculinas. Na mesma dimensão, ele revela um olhar dramático sobre seus pais expondo inclusive a ideia de que a mãe fora a grande responsável por suas neuroses, ao menos é isso o que podemos perceber a partir de outro fragmento de sua *Autobiografia Psíquica*:

Porque precisamente a rejeição do amor que eu sofria de minha mãe, e [que], na minha juventude me marcou como um não-homem impotente, era para me sinalizar desde o início o caminho para a esperança e do esperar constante: se não esperei uma reparação, ou seja, a concretização do amor, então deveria ter ocorrido um dos raros casos de suicídio infantil, e realmente toda a minha infância esteve completamente cheia de fantasias suicidas. (BROCH: 2008: 27).

A autobiografia de Broch é um depoimento que revela um homem de personalidade intimista, com profundas angústias familiares, em volta em percepções dramáticas que irão influenciar sua personalidade e seu jeito de observar e comentar o mundo. Neste sentido, notemos o que Maria Cantinho (2003: 476) escreve acerca do que Broch escrevera de si mesmo e de sua família:

A mãe, de temperamento profundamente nevrótico, era uma mulher ríspida para com os filhos, deixando-lhe, além desses traços nevróticos de que fala na sua *Autobiografia*, uma imagem de mulher-modelo que iria, para sempre, ocupar o centro da sua vida sentimental. O pai, com o seu temperamento rígido e materialista, irritável e violento, anti-intelectual e arrivista por excelência, desprovido de “todo o sentido moral” e totalmente fechado em si, possuía certa bonomia, apenas aparente e superficial, que lhe conferia um charme inegável. Em Viena, Joseph Broch era conhecido por “tio Pepi” e frequentava assiduamente bordéis masculinos. A mulher, Johana, fechava os olhos aos hábitos do marido, mas o seu temperamento ia-se agravando, ao longo dos anos, e pioravam também as suas doenças psicossomáticas.

Ao que parece, o pai e a mãe de Broch, conforme sugere Maria Cantinho, são duas personalidades que manifestavam fortemente suas neuroses, influenciando a infância e deixando marcas por toda a vida de Broch. Por certo, uma personalidade humana se desenvolve sob a influência dos que o cercam, entre eles os familiares e os amigos. O modelo da família Broch insere-se em um contexto que não pode ser ignorado, o contexto de uma época em crise, mas também não se reduz a essa influência contextual. Broch consegue enxergar no modelo familiar atavismos que travam sua condição humana no sentido da busca da felicidade e do ideal de vida.

Com a idade de onze anos (1907), Broch inicia seus estudos na Escola Secundária Real alemã (1897-1904) e logo em seguida frequenta o Instituto Técnico de Manufatura Têxtil de *Alsace-Lorraine* (1904-1906). Depois do Instituto Técnico, ele prossegue sua formação no Instituto de Fiação e Tecelagem de *Mülhausen* (1906-1907). Esses estudos destinam a prepará-lo para um cargo administrativo em uma fábrica de seu pai, em *Teesdorf*. Ainda em 1907, ele se gradua em engenharia, viaja aos Estados Unidos para observar fábricas e moinhos e, ao voltar, desenvolve e patenteia uma máquina de moagem de algodão.

Nesse período eclode a Primeira Grande Guerra. Ciente de seu papel social durante a guerra, ele serve como administrador da Cruz Vermelha austríaca. No ano de 1909, casa-se com Franziska von Rothermann com quem tem, em 1910, seu primeiro e único filho, Hermann Friedrich Broch de Rothermann. Seu próprio filho, no livro de memórias *Dear Mrs. Strigl: Liebe Frau Strigl*⁶ (1953) comenta que *de Rothermann* havia sido adicionado ao seu nome no ano de 1933, quando fora adotado por seu tio materno por questões de herança. H. F. B. de Rothermann (1910-1994) torna-se mais tarde intérprete da Organização das Nações Unidas para a Educação, Cultura e Sociedade (UNESCO) e contribui com a tradução de várias das obras de seu pai para a língua inglesa.

Com a aposentadoria de seu pai em 1915, Broch assume a gerência da propriedade da família e nos 10 anos seguintes, ele planeja desistir de seu futuro brilhante como empreendedor industrial (BROCH: 2008). No ano de 1919, ele assume um trabalho como crítico na prestigiada Revista *Die Moderne Welt*, sobretudo por conta dos contatos da amiga e mais tarde sua segunda esposa, a jornalista Ea von Allesch. Em seus contatos com Broch, ela sempre o encorajava em sua atividade literária. Allesch tem grande importância na vida pessoal e profissional de Broch.

Já nessa época, a relação de Broch com sua esposa fica estremecida e a paixão inicial do casal transforma-se em uma grande frieza. É quando Anna Herzog torna-se secretária de Broch e sua amante. Broch inicia um rápido relacionamento extraconjugal, com curta duração, até quando ele se encontra com Milena Jesenska Polak, sua segunda relação extraconjugal. O relacionamento com Milena não é novidade no *Café Herrenhof*, onde ela e seu marido, Ernst Polak, frequentam. Dessa relação, Broch herda o domínio da língua checa ensinada pela própria Milena.

Na festa de casamento de Ea von Allesch com Johannes von Allesch, apelidada de "Rainha do Café Central" e viúva de um pianista britânico morto durante a primeira guerra, estavam presentes grandes nomes da literatura alemã. Entre os convidados, os escritores Robert Musil, Rainer Maria Rilke e o próprio Hermann Broch. Durante o festejo, Broch rompe com Milena, que logo depois começa um caso com Franz Kafka, e morre em 1944, em um campo de concentração de *Ravensbrück*. Esses entrecruzamentos sociais demonstram o círculo social de Broch e expressam onde e com quem ele buscava condições de vida e conteúdo para suas obras.

No ano de 1927, Broch vende a fábrica herdada do pai. De 1927 a 1930 envolve-se com os estudos de matemática, filosofia e psicologia na Universidade de Viena, local em que o influente Círculo de Viena havia sido organizado, tendo como membros alguns dos mais renomados pensadores da época, tais como: Moritz Schlick (1882–1936), Rudolf Carnap (1891-1990), Otto Neurath (1882-1945) e Friedrich Waismann (1896-1959). Depois de frequentar diversos encontros, Broch conclui que a tarefa única da literatura seria a de lidar com os problemas cujas soluções escapam das ciências ditas *rígidas*.

Decepcionado com a relutância dos seus professores em considerar questões metafísicas, Broch desiste da vida acadêmica para se embrenhar no universo ficcional. Ele tem a convicção de que os mais profundos conteúdos da experiência humana, então rejeitados pelo Círculo de Viena, teriam espaço infinito na literatura. Desde então, ele passa a dedicar sua vida mais especificamente ao estudo e à prática da literatura para, por meio dela, lidar com questões éticas e com a experiência humana.

No ano de 1926, divorcia-se de Franziska von Rothermann e assume uma relação com Ea von Allesch, cerca de onze anos mais velha do que ele. Quanto às suas relações, Broch apontou que não era ele quem costumava sair em busca de relações, afirmando que um *impotente desde a infância* não podia cortejar ninguém, visto ser a impotência a expressão de um *não-homem*. Ele comenta em sua *autobiografia psíquica*:

Minha atitude em relação às mulheres é determinada de uma forma perfeitamente clara: eu não escolho minhas companheiras, são elas que me escolhem. Porque a) o impotente não pode cortejar ninguém, já que não pode correr o risco de sua possível impotência; b) se, pelo contrário, é escolhido, o risco de impotência recai sobre a mulher, e, portanto, é menos constrangedor;

⁶ Escrito por Hermann Friedrich Broch De Rothermann, *Dear Mrs. Strigl: Liebe Frau Strigl* é um curto livro de memórias da família de H. F. Broch de Rothermann, especialmente de seu pai Hermann Broch, escrito em resposta a um pedido da Senhora Strigl, in 1953. Publicado pela Beinecke Rare Book & Manuscript Library, New Haven (1953).

c) se for escolhido por uma mulher e se lhe concede a ela o não-homem, o impotente, é uma graça que nunca deixa de surpreender, mesmo se você conheça bem, até cinicamente, o automatismo das relações sexuais; d), desta forma, embora não escolhido por ele mesmo, desde o início de uma relação emocional de gratidão e obrigação, determinada por laços muito menos eróticos do que morais, embora possam esses terem traços erótico-masoquistas. (BROCH: 2008: 10)

Em 1932, com a idade de quarenta e cinco anos, Broch publica seu primeiro romance, a trilogia *Die Schlafwandler* [Os Sonâmbulos], um romance com uma engenharia bastante distinta, cujo formato inclui narrativas, digressões e ensaios sobre desintegração de sistemas de valores. É a partir dessa obra que ele assume a necessidade de a literatura, principalmente o romance, ter a função de prezar pelo conhecimento.

A propagação do Fascismo e do Nazismo faz Broch abandonar seus projetos literários. Nos anos de 1937 e 1938, ele trabalha no *Völkerbund-Resolution* (Resolução para a Liga das Nações), sugerindo que os reconhecimentos internacionais e a aplicação dos direitos humanos pudessem conter a onda fascista e nazista. Sua dedicação à luta contra o Nazismo lhe rende uma detenção em março de 1938; Broch é preso pelos nazistas no dia da *Anschluss* (Anexação) da Áustria pela Alemanha. Inspirado pelas visões de morte iminente na prisão em *Altaussee*, ele escreve algumas elegias que mais tarde se tornariam o núcleo de *Der Tod des Vergil* [A morte de Virgílio].

Com a ajuda do amigo James Joyce⁷ (1882-1941) e de outros escritores, Broch é autorizado a emigrar da Áustria, deixando sua mãe em Viena aos cuidados de Ea von Allesch, que não consegue protegê-la dos nazistas. Conforme apontamentos feitos no *Claims Resolution Tribunal*, referente ao *Holocaust Victim Assets Litigation*, sob o registro de caso de número CV96-4849: *Johanna Broch, declarada Judia, foi deportada em maio de 1942 para Theresienstadt⁸, onde morre em 28 Outubro de 1942.⁹*

⁷ *James Joyce und die Gegenwart* [James Joyce e a Idade Presente] foi o primeiro ensaio importante de Broch escrito na língua alemã. Ele é um dos exemplos da influência que Broch recebeu deste ilustre escritor irlandês, principalmente no uso de técnicas de escrita. Quando Broch foi preso em 1938, Joyce estava entre os que agiram para garantir a sua libertação. Broch viu em Ulysses o ajuntamento de diferentes aspectos de época em algo semelhante ao estilo do *Gesamtkunstwerk* wagneriana (Obra de Arte Total). Há nesse ajuntamento referências às ciências, à psicologia, à pintura moderna, entre outros, que o ajudam numa visão integral do início do século XX. Daniel Brody, editor da tradução alemã de Ulisses e mais tarde o publicador das obras brochianas, enviou a Joyce, em julho de 1933, uma cópia do ensaio feito por Broch. Desde então Joyce e Broch mantiveram intensa correspondência. A amizade entre os dois levou Joyce a suplicar pela libertação e o exílio de Broch.

⁸ Conhecido sob o nome de Gueto de *Theresienstadt*, essa fortaleza localizada na região noroeste da Boêmia logo se transformou em um verdadeiro campo de concentração, imediatamente após a Gestapo ter tomado controle de *Theresienstadt* e a transformado em uma prisão que servia de campo temporário de judeus europeus que estavam condenados a viver (ou morrer) no campo de concentração de Auschwitz.

⁹ Documento Citado (Tradução livre): *Claims Resolution Tribunal: In re Holocaust Victim Assets Litigation - Case No. CV96-4849* (2006:02).

Ainda no ano de 1938, preocupado com o destino de Broch, James Joyce escreve a Daniel Brody para dizer que um de seus contatos no Ministério dos Negócios Estrangeiros francês tinha lhe dito que havia sido dada a Broch uma permissão para entrar na França, e que o cônsul-geral francês em Viena tinha sido informado deste fato. Joyce intentava ajudar Broch e outros amigos em situações semelhantes a sair da Alemanha nazista (JOYCE: 1966).

Em julho de 1938, Broch deixa a Áustria e muda-se para Londres, onde recebe assistência do *London Pen Club*¹⁰. De Londres, ele se muda para a Escócia e, finalmente, para os Estados Unidos, vindo a residir primeiro em Princeton, New Jersey, e depois em New Haven, Connecticut. Suas dificuldades monetárias são superadas com uma série de ajudas financeiras por meio de bolsas oferecidas por fundações tais como: a *Guggenheim*, *Rockefeller*, *Bollingen*, *Oberlander* e a Academia Americana de Artes e Ciências, visto que Broch, por não ter graus acadêmicos, não podia assumir atividades acadêmicas regulares nas universidades de Princeton ou Yale, e suas publicações não se transformaram em rentabilidade para ele durante a guerra, ainda que fossem bem acolhidas nos círculos literários dos Estados Unidos.

Nos Estados Unidos, Broch torna-se amigo de vários outros exilados, por conta de suas atividades literárias e acadêmicas, entre eles Albert Einstein (1879-1955), Erich Kahler (1885-1970) e Hannah Arendt (1906-1975). A partir de 1940, Broch envolve-se no trabalho com refugiados enquanto frequenta a Universidade de Yale, em *New Haven*, no estado de Connecticut. Entre 1942 e 1948, Broch mora como inquilino na casa de Erich e Alice Loewy Kahler, em Princeton. Nesse período, ele completa seu romance *Der Tod des Vergil* [A morte de Virgílio] (1945).

Em dezembro de 1949, casa-se com Annemarie Meier-Graefe. No ano de 1950, ele publica *Die Schuldlosen* [Os Inocentes], traçando narrativamente uma análise da ascensão do nazismo em relação à apatia política, a sonolência acordada e a desorientação psicológica da sociedade europeia. O interesse de Broch nas fontes psicológicas coletivas do nazismo é manifestado um ano depois, no *Massenpsychologie* [Psicologia de Massa] (1951), escrito com a ajuda de várias

¹⁰ Fundado na cidade de Londres em 1921 por Catherine Amy Dawson Scott, tendo John Galsworthy como seu primeiro presidente, o *PEN Club* tinha como membros Joseph Conrad (1857-1924), Elizabeth Craig (1883-1980), George Bernard Shaw (1856-1950), and Herbert George Wells (1866-1946). É uma associação mundial de escritores fundada com a finalidade de promover a cooperação intelectual entre os escritores. Entre os mais importantes objetivos desta organização estão o de enfatizar o papel da literatura no desenvolvimento da compreensão mútua e da cultura mundial, a luta pela liberdade de expressão, e o serviço de voz em nome de escritores perseguidos, presos e às vezes mortos por expressarem suas opiniões.

fundações americanas, durante e após a II Guerra Mundial. Seu último trabalho, o romance publicado *Die Verzauberung* [O Encantamento] (1976), refere-se também à psicologia de massa. Broch trabalhou nesse livro periodicamente desde os anos 1930, mas foi deixada inacabada. Na época de sua morte, ele estava revisando a terceira versão do texto. Às vésperas de um retorno planejado à Europa, ele morre de um ataque cardíaco, em 30 de maio de 1951.

Após notas preliminares sobre o escritor Hermann Broch, centralizaremos nossas pesquisas e reflexões em sua primeira grande obra, *Os Sonâmbulos*, que em nossa percepção é uma das mais primorosas do século vinte.

1.2. *Os Sonâmbulos*: aportes sobre a engenharia na estruturação do romance

Escrito entre os anos de 1929 e 1932¹¹, publicado na língua alemã em 1932; traduzido e revisado em 1932 para o inglês, por Edwin e Willa Muir, e mais tarde revisto por Hermann Broch de Rotermann, filho de Hermann Broch, *Die Schlafwandler* [Os Sonâmbulos] é uma trilogia em que os personagens principais: Pasenow, Esch e Huguenau representam o ser humano moderno levado aos limites existenciais, em conflito interior provocado pelo pensamento racional e influenciado pelos valores idealistas da sociedade alemã.

A percepção de mundo do escritor estabelece como figura humana um ser solitário e em permanente confronto de valores. Hermann Broch utiliza-se de dois aspectos fundamentais na estruturação literária: a criatividade e o conhecimento, para descrever com eloquência a progressiva desintegração dos valores humanos na vida alemã, no período de 1888 a 1918. Neste sentido, *Os Sonâmbulos* é um fenômeno bastante original, que inaugura uma nova fase na história da literatura.

Hermann Broch é um experimentador das grandes sínteses e possibilidades formais na constituição de uma obra literária. Ousado nas opções procedimentais de escrita, ele juntou, de forma eloquente, estética e epistemologia, que se tornaram o suporte estrutural para alcançar uma espécie de *romance total*, aquele cuja temática deve ser esgotada por meio de todas as formas narrativas possíveis.

¹¹ Para fins de referência, utilizamos o livro *The sleepwalkers: a trilogy*, de Hermann Broch, traduzido do alemão por Willa e Edwin Muir ainda em 1932 e reeditado em Nova York (USA), pela Vintage Books (Random House), no ano de 1996. O fato da tradução ter sido acompanhada pelo próprio Broch, e por ela ter ocorrido no mesmo ano da publicação em alemão demonstra a importância dessa obra que ganha contornos internacionais por intermédio da língua inglesa. No Brasil há duas traduções da obra. A primeira é feita por Wilson Hilário Borges, pela editora Germinal (São Paulo), em 2003. A segunda é feita por Marcelo Backes, pela editora Benvirá (São Paulo), em 2011.

De fato, para dar consistência literária ao seu romance *Os Sonâmbulos*, Broch utiliza estruturas filosóficas encontradas no pensamento alemão. Suas opções estéticas na formalização da obra também expressam a sua inquietante busca da totalidade da obra na fragmentação do tempo, provocada pela necessidade de apresentar textualmente unidades narrativas relativamente independentes. Focado na busca do romance completo, Broch apresenta uma estrutura textual que começa com a forma clássica de se escrever um romance e, na medida em que sua inquietude epistemológica é entronizada no processo de construção, os lapsos temporais e espaciais vão perdendo variação, até atingir o ápice de sua forma de configurar uma narrativa romanesca completa, que pode mesmo ser chamada de um verdadeiro ensaio sobre a temática central da obra, a degradação dos valores humanos.

Neste sentido, Ramón Ibero (1974: 8)¹² defende que,

De um ponto de vista estritamente gramatical, o estilo Broch é complicado, conceituoso se assim se deseja, mas sempre e acima de tudo lógico. Seus longos períodos respondem a um decidido esforço filosófico para expor o que está acontecendo em toda sua Integridade e autenticidade. Trata-se, em última instância, de uma atitude ética, pois Broch entende que o escritor é obrigado em primeira instância a apresentar as coisas como elas são. Assim, integridade significa neste contexto de totalidade a situação, ou seja, a cena descrita deve abranger a totalidade dos elementos que recorrem a ela. O conceito de autenticidade implica para Broch vários requisitos e, sem dúvida, aqueles com uma incidência mais direta e decisiva sobre seu estilo ou, mais precisamente, sobre a sua técnica construtiva.

A apresentação narrativa das coisas como elas são demanda, sob o ponto de vista brochiano, estruturação e forma epistemológica que leve a uma percepção de totalidade dos acontecimentos. A formalização de suas opções epistemológicas é explicitada já na titulação da obra. *Os Sonâmbulos* demanda um análise epistemológica refratária que possibilite ao leitor iniciar sua leitura com um tipo de conhecimento sobre si e sobre o mundo e terminar a leitura transformado pelos novos conhecimentos apresentados na sua internalidade, sob a direção de um eixo, a saber, *os valores humanos a partir de sua degradação e conseqüente desintegração*.

Para ajudá-lo na tarefa árdua da configuração epistemológica interna da obra, Broch deixa-se influenciar pela teoria filosófica de Kant, Hegel e Nietzsche, referindo-se a eles, ora direta, ora indiretamente, com desenvoltura. O escritor apodera-se do vocabulário desses pensadores com rigorosa objetividade, o que nos dá a impressão de estar, na verdade, tecendo um diálogo crítico com eles e seus pensares.

¹² Prólogo do Tradutor da obra de Hermmann Broch, *Dichten und Erkennen* [Poesia e Investigação], para o espanhol, pela editora espanhola Barral, 1974. Tradução livre.

Apesar de *Os Sonâmbulos* apresentar uma estrutura peculiar de escrita, devido ao seu grande detalhamento e a um estilo próprio de apresentação, o que torna desafiador ao leitor apreender com maior clareza toda temática da obra, não podemos deixar de afirmar que o texto surpreende por sua estrutura harmoniosa e por apresentar uma proposta ética de repensar, reconstruir ou, ainda, construir os valores humanos, pela apresentação ficcional e argumentativa do seu contraponto, a degradação de valores, superando o fundamento lógico do *ou-ou* e promovendo outro fundamento, o de *não-somente-mas-também*.

O romance *Os Sonâmbulos* parece ter sido configurado como uma maneira fascinante de se escrever e de se ler uma obra de ficção de cunho filosófico cujo resultado se apresenta como um leque aberto a interpretações. Nesta obra, o modelo convencional do *romance ficcional* é substituído por outro, cujo desenrolar das situações imaginativas do autor nos provoca reflexões especulativas e cognitivas, levando-nos a uma apreensão da própria consciência e a uma problematização do conhecimento sobre o Idealismo, o Anarquismo e o Realismo.

Em nossa percepção, uma leitura mais apurada de *Os Sonâmbulos* condiciona o leitor a buscar um nível de compreensão mais aguçado da própria vida. Convém ao leitor uma percepção do desenrolar das histórias descritas na obra, que leva em conta explícitas rupturas estéticas realizadas pelo autor, bem como inovações feitas na concepção engenhosa e em novas configurações estilísticas.

O que a estrutura da obra de Hermann Broch mais evoca, em nosso ponto de vista, é a maneira meticulosa e detalhista utilizada por ele para lançar o leitor ao universo de sua criação para que, envolvido pelos acontecimentos de três episódios, aparentemente desconexos, ele faça sua trajetória contemplativa e reflexiva, até culminar no ponto chave da obra, que é uma crítica analítica sobre as multifaces da crise cultural, política e social europeia, do início do século XX, com um olhar desprendido de moralismo sobre os comportamentos e valores humanos.

Embora a referida obra não se enquadre necessariamente em um sistema filosófico, por não obedecer a critérios objetivos demandados pelas correntes racionalista e empirista da modernidade, seu apelo filosófico é uma clara demonstração do valor cognitivo – dimensão fortemente explorada por Broch –, que propõe a desintegração dos sistemas universais de valores humanos, como eixo epistemológico possibilitador do entendimento do mundo.

A obra é contextualizada num período de profundas transformações na sociedade austro-germânica e as referências da narrativa textual nos conectam a uma realidade *con-textual* reconhecível e datada, não somente porque o próprio autor se propõe a nos situar com datas, mas também pelas características dos personagens, localização espacial, pormenores referentes a questões militares, sindicais, políticas e o universo citadino em relação aos subúrbios ou pequenas cidades em torno de Berlim, bem como todos os movimentos humanos típicos de uma cultura em transição e em situação de ruptura social.

Esse contexto é sabiamente expresso nas linhas da trilogia *Os Sonâmbulos*. A obra é ambientada entre os anos de 1888 e 1918, em uma época finisecular na Prússia, e nas conflitivas zonas industriais da Alemanha. Sua estrutura enquadra-se no que se poderia afirmar de um teatro escrito sobre circunstâncias e personagens representativos da vida comum alemã. Sem deixar de oferecer ao leitor esperança, ainda que seja na dimensão contemplativa, onírica ou na provisoriedade da vida quanto à chegada humana a algum paraíso, Broch procura mostrar o lado sombrio e conflitante em que gravitam seus personagens e protagonistas, sem o poder que lhes possibilite mudar o destino e seus sistemas de valores.

Contudo, o autor procura ajudar o leitor possibilitando-lhe um alívio maior ao incluir na narrativa dos eventos da obra as digressões, os ensaios e as reflexões que ele julga necessários para ajudar no desterro de si próprio provocado pela leitura, para justamente olhar o próprio ser diante do espelho dos personagens, com seus atos perversos, destrutivos e atemorizantes, ou de seus atos de impotência, insegurança, bem como com suas escolhas, atitudes e consequências e, a partir daí, projetar possíveis transformações para sua existência.

Especulações filosóficas feitas sob o rigor de estruturas estéticas e epistemológicas acerca de suas paisagens mentais, enquanto provoca o entrelaçamento narrativo de narradores, personagens e eventos – porque parecem ansiosas em falar com a alma – e o registro das realidades de um capitalismo sem contemplação, aludindo ao progresso tão evidente quanto aos seus crimes, dão um formato singular a essa trilogia.

Hermann Broch, sensível, intérprete vienense dos ventos do espírito, dialoga narrativamente com o leitor e o coloca em uma Prússia dominante e unificadora a qual, por sua experiência empresarial, conhecia bem. Ele é um cidadão que, como vários outros, passou pela a experiência de estar em uma Viena que acorda

estarecida diante do impacto estrondoso e esfumamento da Primeira Guerra Europeia. Viena tinha capitalizado o sonho patricio europeu, concentrando no espaço centro-oriental do Velho Continente: etnias e nacionalidades, confissões religiosas de difícil coexistência, um império atônito ou inerte em relação ao poder em franco declínio, sob a ameaça da unificação alemã. O clima aparentemente pleno de harmonia de um mundo com três cidades imperiais – Viena, Praga e Budapeste, além de outras que reivindicavam para si certo direito hipotecário – não provocava senão o pressentimento de sua desintegração.

Nas obras do vienense Broch, a configuração dos avanços científicos, a preocupação minuciosa para com a linguagem, a consciência da crise nas mudanças exigem uma chamada indispensável à reflexão. As exigências estilísticas e um pensamento apaixonado, junto com a busca pelo conhecimento, são as características essenciais da produção literária de Hermann Broch. Confrontado com os desafios e os quebra-cabeças do século XX, sua dedicação artística nunca lhe eximiu da responsabilidade diante da gravidade do drama humano em sua época. Daí a complexidade e as tensões conflitantes manifestadas em *Os sonâmbulos*.

Amante da vida em seus diversos aspectos, Broch expôs o lado decadente da sociedade desse período desde o final do século XIX a 1918, na trilogia *Os Sonâmbulos*. Seus personagens protagonistas são pessoas que se extraviaram em seus códigos aristocráticos, empregados contábeis e burgueses insatisfeitos, como resultado de um pragmatismo que parece apontar para a destruição dos valores morais, pois procuram dominar uns aos outros ou descobrirem-se neles.

A experiência humana do escritor, suas inquietações científicas e sua curiosidade inquisitiva pelas formas diversas da cultura configuram a imagem de um europeu que deu testemunho de um momento crítico, de um lugar e de alguns personagens essenciais para dar sentido ao nosso tempo presente. Referimo-nos à Viena do início do século XX, capital de um império impossível, reduzida desde 1918 a ser apenas uma referência no mapa cultural europeu, sem um poder efetivo, e habitada por pintores como Gustav Klimt (1862-1918), Egon Schiele (1890-1918) e Oskar Kokoschka (1886-1980), por arquitetos como Josef Hoffmann (1870-1956), Otto Wagner (1841-1918) e Adolf Loos (1870-1933) e por pensadores como Sigmund Freud (1866-1939), entre outros. Logo, exige-se uma revisão crítica do excesso de propaganda contra a qual alguns, como Broch, criticaram, afirmando ser ela a sombra de seu próprio vácuo. Em registros variados dessa vocação, a crítica prossegue em

autores como Ludwig Wittgenstein (1889-1951), que parece insatisfeito com a decadência cultural da sociedade de sua época. Ele afirma: *meu próprio pensamento sobre a arte e os valores é mais desiludido do que poderia ser aquele dos homens de há cem anos.* (WITTGENSTEIN: 1980: 116). Outro escritor que demonstra insatisfação é Thomas Bernhard (1931-1989). Ele comenta em seu texto *Heldenplatz*:

Prof. Robert: A Áustria não é nada além de um palco / no qual tudo é degradado e exterminado e degenerado / [...] / seis milhões e meio de débeis-mentais e desvairados / que urram ininterruptamente com toda a fúria por um diretor / O diretor virá / e os levará definitivamente ao abismo / seis milhões e meio de comparsas. (BERNHARD: 1988: 89).¹³

Broch se entrega ao seu tempo, contempla e olha pelas frestas para compreender o âmago humano, demonstra sede insaciável de apresentar uma obra feita de ficção e conhecimento, que possibilite um pensar sintetizador de seu tempo e, por certo, que também seja uma crítica ao nível da necessidade de superação dos valores de sua época em plena desintegração. Não é por acaso que Arendt, em seu escrito *The Achievement of Hermann Broch*, afirma:

O significado da trilogia *Os Sonâmbulos* (cujo original alemão apareceu em 1932) é que ela permite ao leitor entrar no laboratório deste novelista no meio da crise, e que ele pode assistir a transformação por meio da forma artística. Resgatando para o presente três anos cruciais – 1888, quando o Romântico se percebe em meio a uma deterioração do velho mundo; 1903, quando o Anarquista fica na confusão de valores no período prévio à guerra; 1918, quando o Realista se torna o mestre inderrotável de uma sociedade nihilista – Broch parece iniciar o primeiro volume como um mero contador de histórias até se revelar no final como um poeta cuja preocupação principal é o julgamento e não a narração, e como um filósofo que quer não apresentar o curso dos eventos mas descobrir e demonstrar logicamente as leis do movimento que governam a desintegração dos valores.(ARENDR: 1949: 476).¹⁴

Por certo a ideia de julgamento apontado por Arendt não diz respeito a uma crítica moral, mas a uma análise lógica sobre *as leis do movimento* que levam à desintegração dos valores. Esses mais diversos eventos aglutinados em torno de um tema servem de conteúdo para a construção da obra em três partes interconexas, por uma temática epistemológica que garante harmonia estética na sua totalidade, embora em uma primeira leitura isso não seja tão explícito, pois Broch interliga, propositadamente, os três episódios somente no terceiro, para dar à obra a característica de um todo maior que as partes.

¹³ Tradução nossa.

¹⁴ Sem publicação prevista no Brasil, o texto *The Achievement of Hermann Broch*, foi publicado pelo periódico *The Kenyon Review*, Vol 11, nº 3 (1949), Kenyon College: Estados Unidos, pp. 476-483. Tradução nossa.

A obra *Os Sonâmbulos* está contextualizada no período da proclamação do segundo império alemão, o que não é por acaso, pois mesmo antes do início deste império, está no poder Otto Eduard Leopold von Bismarck-Schönhausen (1815-1898), considerado um *Eiserner Kanzler* (chanceler de ferro), que se tornou um importante estadista alemão do século XIX. Sob sua liderança foram lançadas as estruturas que permitiram a implantação do Segundo Império ou Segundo *Reich* (1871-1918), levando, pela primeira vez na história, os países germânicos a uma organização social a partir de uma política de Estado nacional unificado. Sua forte ascensão foi também proporcional à sua forte derrocada. Sua demissão e queda se deram devido às divergências com o novo *Kaiser* Guilherme II.

A queda de Bismarck, em 1890, levou ao poder o segundo *Reich*, dirigido pelo *Kaiser* (imperador) Guilherme II, que abandonou a política de alianças defensivas, realizadas por Bismarck e orientou-se por uma política de expansão por via da força, desenvolvendo a indústria bélica e criando um clima favorável à guerra, como forma de resolver as rivalidades geradas pela corrida imperialista. Por isso, os exercícios militares eram constantes e o serviço militar tornou-se obrigatório. A política de expansão que parecia ganhar fôlego à medida que se ampliava findou com a abdicação de Guilherme II, no fim da Primeira Guerra Mundial. É neste contexto que se encontra o ponto sobre o qual acontecem os fatos descritos no romance de Broch.

Finalmente, podemos afirmar que Hermann Broch coloca no papel sua ansiedade e, partindo de uma perspectiva distanciada na 3ª pessoa, leva para os lábios das personagens os resultados de uma série de reflexões, pensamentos, julgamentos, dúvidas e preconceitos, ora confirmados, ora negados. Com a figura dos três protagonistas da obra *Os Sonâmbulos – Pasenow, Esch e Huguenau* – Broch provoca no leitor reflexões profundas, partindo da imaginação ativa, ultrapassando os limites da realidade factual para chegar ao nível da metafísica, às grandes questões dos valores humanos inseridos num contexto de perpétua degradação humana.

1.3. Acerca da obra “Os Sonâmbulos”: uma proposta de leitura

O sonambulismo é um estado entre o dormir e o agir como se estivesse acordado, mesmo estando dormindo. Assim, a escolha de Broch pela metáfora do sonambulismo para dar título a um de seus grandes romances foi bem apropriada, pois esta serve de representação para as palavras e para o cenário dos

acontecimentos imaginativos do autor e serve de passaporte que autoriza o transporte do leitor ao ambiente dos acontecimentos.

Escrito entre 1929 e 1932, o texto reivindica como tese a ideia de que as pessoas têm vivido como sonâmbulas entre o desaparecimento e a emergência de sistemas de valores éticos. Dividido em três episódios, a trilogia faz um detalhado retrato de casos representativos de processos de colapso dos sistemas de sustentação de valores de uma época. *Os Sonâmbulos* são uma trilogia que têm seu cenário desenhado no período de 1888 a 1918, abarcando trinta anos da História europeia. Conforme a perspectiva de Broch, este é representativo de um período em que a Europa viveu uma permanente degradação de seus valores. Assim, os referenciais epistemológicos que servem ao entendimento da obra são o ser humano, o processo de completa degradação de valores e sua conseqüente desintegração.

A engenharia de Broch na estruturação de *Os Sonâmbulos* é bastante complexa. Por esta razão, é preciso decompor a obra para confirmar o conceito fundamental, o *eixo epistemológico* que, pela sua *invariância*, assume caráter de episteme e esclarece sobre as internalidades da obra. Assim, ao se esclarecer o processo interno de elaboração da teoria de conhecimento que Broch opta previamente à existência de sua obra, pode-se também esclarecer os procedimentos formais contidos no processo de sua criação literária; seja nas suas condições genéticas, seja na história de sua constituição.

Mas, o que vem a ser um eixo epistemológico? Derivada da língua grega *áxon*, eixo é uma peça que sustenta e permite o giro das rodas de um veículo, ou seja, é a peça que faz com que ocorra o movimento para qualquer lado, e sem a qual não há sustentabilidade e equilíbrio entre duas ou mais rodas. Essa definição aparentemente mecânica, e que pode ser encontrada em qualquer dicionário da língua portuguesa, carrega consigo uma série de cálculos geométricos, que devem considerar horizontalidade, verticalidade, peso, diametricidade, entre outros referenciais. Quando transportada para o nível da literatura, o conceito de eixo, mantendo as mesmas características funcionais, carrega uma série de conceitos que devem ser considerados para que tenha sua validade.

O eixo epistemológico é uma *ideia principal* que tem validade epistêmica e a partir do qual são definidos parâmetros a serem seguidos na estruturação de uma obra, ou mesmo na leitura e compreensão de uma obra (BARROSO: 2003). Um

romance, por exemplo, possui, em geral, um ponto axial em torno do qual as ações ocorrem, tornando-se o ponto centralizador e compactador da obra.

A apreensão pelo leitor desse ponto em uma obra o leva a assimilar possibilidades inesgotáveis de reflexão, sem que para isso se perca a garantia da percepção de sua totalidade no universo estético. No caso de *Os Sonâmbulos*, o eixo epistemológico norteador, que nasce da percepção sensível de Broch da realidade, é a *degradação dos valores humanos*. Mas, o que Broch quer nos dizer a partir de sua obra? Qual a contribuição dele para a humanidade? Neste sentido, a pergunta a ser feita, não ao próprio Hermann Broch, mas a nós mesmos é: Qual o conhecimento que Broch, ao escrever *Os Sonâmbulos*, deixou para a posteridade?

Por certo, uma análise do problema epistemológico que envolve a composição da obra *Os Sonâmbulos* é de grande valia à compreensão de processos de gênese na composição desse romance. Neste sentido, o objeto do romance brochiano é acrescido pelo objeto da epistemologia do romance: o primeiro contribui com a criação, execução e divulgação do romance, com sua coisificação; enquanto o segundo somente pode dar sua contribuição após a efetivação do primeiro, já que o objetivo declarado, a vocação primeira da epistemologia – Filosofia e História – do romance, é o de esclarecer as etapas de compreensão do processo de construção literária do texto.

Em *Os Sonâmbulos*, os protagonistas procuram desesperadamente por um tipo de comportamento que se adeque à progressiva desintegração dos valores sociais e individuais da época. São pelo menos três as possibilidades que Broch traz ao cenário do debate filosófico e literário sobre a vida e a questão dos valores. Ele expõe como Pasenow, Esch e Huguenau tecem seus modelos de vida à medida que os acontecimentos vão dando um rumo ao enredo. Os três protagonistas participam dos eventos propositadamente ocorridos de quinze em quinze anos, um após o outro, a saber: 1888-1903-1918.

Uma vez que temos a referência genética da obra, é preciso apresentar um modelo de decomposição epistemológica da obra. Para fins de esclarecimentos sobre os critérios que guiaram a nossa decomposição textual e o conseqüente roteiro técnico didático que apresentamos, é importante apontar alguns elementos justificadores de nosso encaminhamento estrutural e analítico sobre a referida obra.

A decomposição é necessária por conta de que nossa intenção é a de nos apropriarmos da visão proposta por Broch, da dinâmica do mundo real, a partir da

internalidade dos três episódios que compõem *Os Sonâmbulos*. Neste sentido, a compreensão da gênese da composição textual serve de elemento esclarecedor da internalidade do mundo descrito na obra e, conseqüentemente, serve também ao entendimento da dinâmica do contexto cuja obra enseja apresentar. Neste caso, o esclarecimento e o entendimento gerados sob a tutela de elementos epistemológicos retirados da obra nos levam a perceber a necessidade da relação entre teoria do conhecimento e teoria literária e sua aplicabilidade na leitura de textos romanescos. Assim, é possível uma apreensão objetiva da arquitetura da obra, definindo a lógica estrutural utilizada pelo autor, o que caracterizaria sua composição e constituição.

Assim sendo, para compreendermos da maneira mais ampla possível a obra *Os Sonâmbulos* de Broch, é válido apontar que a concentração na leitura das três figuras centrais dos três episódios - Pasenow, Esch e Huguenau -, é algo fundamental. Todavia, uma concentração que visasse acolher somente as ações desses personagens e o conteúdo estético-epistemológico que os envolve durante o processo de narração seria insuficiente para depreender a estrutura da obra na sua totalidade, apreender a temática central que a perpassa como um todo e compreender o significado da essência do tema na diversidade de sua apresentação.

Por isso, as narrativas variadas e inseridas no entremeio da narrativa principal, a história de Huguenau, são importantes para as intenções de Broch na busca pelo romance poli-histórico e total. Entretanto, isso ainda não seria algo extraordinário, exceto que, no último episódio da trilogia, Broch supera a lógica formal do romance de formação e insere no entremeio da narrativa principal e das narrativas polifônicas um ensaio intimista, retratando a perda da lógica do tempo e da vida de Wendling e um ensaio filosófico argumentativo, contendo dez capítulos sobre a degradação dos valores humanos.

Importa também compreender que os ensaios inseridos na obra caracterizam-se por ser um tipo de texto não ficcional, que propõem uma leitura experimental de uma temática sem a necessária estrutura científica. Com a referida inserção, Broch rompe com o modo original de se fazer uma criação literária, provocando o desaparecimento da estabilidade aparentemente sólida das regras previamente estabelecidas pelo cânone do realismo, tão ao gosto burguês da época. Neste sentido, ainda, assumimos que o narrador brochiano não está interessado em descrever a realidade, mas em descrever o fluxo de pensares da consciência de cada

um dos personagens de modo a explicitar que o mundo real está em constante e eterna relação com cada um deles.

Além dos elementos anteriores, para uma leitura mais concentrada da obra, importa também apontar os critérios didáticos que adotamos na decomposição de *Os Sonâmbulos*, os quais nos permitem um olhar mais integral da obra. Vejamos:

A) Critérios delimitadores da estrutura da decomposição do Primeiro Episódio, tendo como personagem principal Joachim Von Pasenow, são os seguintes:

- i) Conflito familiar: apresentação das ocorrências narrativas quando há referências diretas e indiretas ao senhor e à senhora Von Pasenow e ao irmão Helmuth;
- ii) Conflito amoroso: apresentação das ocorrências narrativas quando há referências diretas e indiretas a Elisabeth e Ruzena;
- iii) Conflito com um Amigo: apresentação das ocorrências narrativas quando há referências diretas e indiretas a Bertrand;
- iv) Conflito Axial: apresentação das ocorrências narrativas quando há referências ao dilema de Pasenow, colocado pelo narrador em uma situação que precisa escolher entre preservar e romper os valores da tradição assimilados no círculo militar, assumindo a condição romântica.

B) Critérios delimitadores da estrutura de decomposição do Segundo Episódio, tendo como personagem principal August Esch, são os seguintes:

- i) Conflito Trabalhista: apresentação das ocorrências narrativas quando há referências diretas e indiretas a Martin Geyring e aos organizadores do trabalho com o teatro;
- ii) Conflito amoroso: apresentação das ocorrências narrativas quando há referências diretas e indiretas a Hentjen e Ilona;
- iii) Conflito com Bertrand: apresentação das ocorrências narrativas quando há referências diretas e indiretas a Bertrand;
- iv) Conflito Axial: apresentação das ocorrências narrativas quando há referências sobre Esch e sua tentativa de manter o equilíbrio das contas (justa medida) de forma anárquica.

C) Critérios delimitadores da estrutura de decomposição do Terceiro Episódio, tendo como personagem principal Wilhelm Huguenau, são os seguintes:

- i) Ausência de conflito familiar e trabalhista: apresentação das ocorrências narrativas quando há referências diretas e indiretas ao mundo familiar e ao trabalho (hospedagem na casa de Esch e a direção do jornal local);
- ii) Ausência de conflito amoroso: apresentação das ocorrências narrativas quando há referências diretas e indiretas;
- iii) Ausência de conflito com Bertrand;
- iv) Ausência das Consequências: apresentação das ocorrências narrativas quando há referências à sua estratégia realista;
- v) Narrativas polifônicas: Gödicke, Jaretzki; jovem do exército da salvação;
- vi) Ensaio Intimista: Hanna Wendling;
- vii) Ensaio Argumentativo sobre a degradação dos valores humanos.

Embora tenhamos esses critérios como aspectos didáticos norteadores na decomposição e na estruturação do roteiro técnico, é preciso dizer que, pelo fato de cada episódio apresentar especificidades e de a engenharia na construção narrativa ser complexa, esses critérios não são exatos, servem apenas como norteadores da constituição textual. Por isso, a decupagem feita por nós segue a lógica da narrativa textual, com ênfase nos critérios aqui adotados.

Ressaltamos que a obra foi pensada e escrita por Broch de tal maneira que os três episódios ficam bastante interligados no seu final, configurando uma espécie de rede, com elementos de A e B influenciando C na narrativa dos eventos, e forjando a dramaticidade que a história imaginada por Broch demanda.

Outro aspecto a se ressaltar na estruturação da obra é a presença de Bertrand nos três episódios. Embora não seja a figura principal em nenhum dos episódios, atuando apenas como um coadjuvante importante, ele transborda no terceiro episódio a figuração do personagem atuante nos dois primeiros episódios. Um leitor desavisado pode mesmo confundi-lo no terceiro episódio com o narrador principal, quando da apresentação da história da jovem do exército de salvação e do ensaio sobre a degradação dos valores humanos, bem como nas discussões teóricas no terceiro episódio, que levam sua assinatura narrativa, aparentando ser ele o narrador de *Os Sonâmbulos*.

Bertrand é um personagem essencial na estruturação da obra. Sua presença com funções diversas, nos três episódios, favorece a trilogia em termos de superação

de qualquer modelo romanesco escrito sob os parâmetros do realismo histórico, ou que se caracterize como romance de uma época em crise.

Cabe ressaltar que na composição do roteiro, adotamos um estilo cujo formato estrutural foi desenhado como se estivéssemos dialogando e comentando partes textuais que servem de aporte para o que objetivamos alcançar, que é traçar o caminho estético e epistemológico feito por Broch para chegar à finalização da obra, tendo a degradação dos valores humanos como problema axial.

Quanto à aparição de Pasenow no primeiro episódio, a situação conduz a história para um conflito interno entre romper com a tradição e assumir viver na insegurança dos novos valores ainda em estágio de gestão, ou manter a tradição conservadora e atávica e perder o barco da história, principalmente no que tange ao amor. O Pasenow romântico do primeiro episódio, que chega a cortejar duas moças, Elisabeth e Ruzena, dá lugar a um passivo militar no terceiro episódio, cujo enredo sequer lança comentários sobre sua vida pessoal, tão evidente no primeiro episódio.

O primeiro episódio, Pasenow ou o Romântico, pode ser visto como uma espécie de paródia sutil sobre o realismo do século dezenove. O cenário é a Berlim de 1888 e está centrado na aristocracia rural prussiana. A narrativa, rica de detalhes, aponta Joachim von Pasenow como um grande romântico com sua atávica atitude de se apegar desesperadamente aos valores que, aos olhos de outras pessoas, estão em franco processo de desaparecimento. Pasenow é uma pessoa em crise por ver o mundo em mutação e sentir-se incapaz de lidar com as situações que não se encaixam em seu estreito código militar, como o seu sentimento conflitivo de amor por uma jovem meretriz e ao mesmo tempo por uma jovem de classe aristocrática.

O segundo episódio, *Esch ou o Anarquismo*, refere-se a um anarquista que após ficar desempregado muda-se para a cidade de Mannheim. No ano de 1903, o contador Esch, que sempre procurou viver sob o lema "*negócios são negócios*", refugia-se no universo erótico da conquista de Hentjen e Erna, quando percebe que a contabilidade de dupla entrada nas relações sociais, portanto, a contabilidade que não se consegue *zerar* a conta da justiça, não pode equilibrar o totalizante na coluna de débitos com o totalizante na coluna de créditos éticos, na turbulenta sociedade pré-guerra alemã.

O Terceiro episódio, *Huguenau ou a Objetividade*, refere-se à vida de um fugitivo de guerra. O cenário é o ano de 1918, época de finalização da Primeira Guerra Mundial. No episódio, os dois protagonistas dos episódios anteriores acabam

numa pequena cidade nas proximidades do rio Mosel. Pasenow como comandante militar e Esch como editor de um jornal local. A incapacidade dos dois personagens de entender e lidar com a nova realidade faz com que ambos passem a frequentar certa seita religiosa. A já questionável harmonia dos dois é interrompida com a chegada à cidade de Huguenau, o realista, o qual rompe com o passado a partir do momento de sua deserção do exército. Na sua vida paralela, ele tem a capacidade de enganar Esch, convencendo-o a vender-lhe o jornal, bem como faz uso de estratégias sedutoras para submeter o valente Pasenow à sua autoridade. Com o término da guerra, em novembro de 1918, o romantismo e a anarquia do passado deram lugar ao que se pode chamar de objetivismo.

Broch não poupa esforços para alcançar uma totalidade poli-histórica no terceiro episódio. Ele então apresenta vários eventos que vão sendo entrelaçados ao enredo principal. O soldado Gödicke, o arquiteto Jaretzki, o ensaio sobre a jovem alienada Hannah Wendling, a orfã Marguerite, entre outros personagens que protagonizam, nas suas particularidades, feições fragmentadas sobre a degradação social e humana. Essas feições são unidas para formar uma totalidade, o que faz da obra brochiana um texto literário singular.

Todavia, a apresentação múltipla de enredos e personagens entrelaçando a história principal não foi o suficiente para Broch apresentar sua inquietação epistemológica sobre a degradação dos valores. Sua intenção em mostrar que atitudes racionais e irracionais são questões que surgem quando ocorre o desmoronamento da unidade ética fez com que ele apresentasse um novo modelo de engenharia literária, introduzindo no entremeio dos dias corriqueiros dos personagens diversificadas formas digressivas. Entre essas várias inserções há dez capítulos de um ensaio intitulado *A degradação dos valores*, cujas reflexões constituem a visão ética de Hermann Broch.

Uma percepção introdutória sobre o enredo por certo não faz jus ao poder narrativo de *Os Sonâmbulos*, bem como à sua originalidade experimental. A obra de Hermann Broch é, no nosso modo de ver, uma grande contribuição para a compreensão cultural e histórica de sua época. Por esta razão e para fins de uma análise epistemológica e estética do texto, é preciso mergulhar nos detalhes da obra a fim de abrir perspectivas de estudos mais aprofundados.

CAPÍTULO II

OLHARES EPISTEMOLÓGICOS E ESTÉTICOS SOBRE A OBRA OS SONÂMBULOS

A presente decomposição, que didaticamente denominamos de roteiro técnico, tem a função de apresentar o conteúdo da obra a partir de critérios previamente adotados e já apresentados no terceiro tópico do capítulo anterior. Sabemos que esta forma de apresentação deve ser feita de forma sintética, destacando informações essenciais do conteúdo de uma obra, bem como explicitando os argumentos que são mais importantes na perspectiva de quem o faz. A elaboração do presente roteiro exigiu um prévio estudo e diversas leituras da obra, pois essa é a postura didática em vista de uma apresentação resumida o mais próximo possível da obra original. Procuramos na medida do possível não perder de vista a lógica da síntese, a objetividade na apresentação e a clareza da descrição.

Este roteiro apresenta os seguintes passos: i) leituras atentas e esgotantes do romance *Os Sonâmbulos*; ii) identificação dos diferentes e mais importantes eventos inseridos na obra; iii) identificação dos momentos mais importantes da voz do narrador; iv) identificação de conceitos, argumentos e reflexões fundamentais para a compreensão da obra; v) fazer um *resumo técnico*, com descrições de forma concisa, abordando as principais ideias do texto original na ordem e lógica do próprio texto; vi) argumentar pontos da decomposição que careçam de mais explicação com o objetivo de fazer com que o roteiro esteja o mais próximo possível da obra original.

Esta decomposição respeitou a lógica do autor na concepção de um tipo de obra que prima pela densidade da narração, além da inserção de textos filosóficos, o que torna o processo de *resumir* ainda mais complexo. A análise a seguir procura investigar as histórias e situações contidas na obra, para dela apontar as opções epistemológicas e estéticas de Broch, que expressam a relação entre literatura e filosofia, entre entendimento e sensibilidade. Procuramos ao máximo ser fidedignos ao autor na sintetização do enredo, ainda que conscientes da impossibilidade de uma fidelidade total. Em alguns casos será preciso inserir fragmentos do romance para que se permita uma percepção mais fiel da obra. Há também notas de interpretações e percepções do próprio autor, para que a obra seja melhor compreendida. Ao final do capítulo, apresentamos uma análise epistemológica e estética do conteúdo da

obra, com enfoque intencional no conceito de degradação e, conseqüentemente, desintegração dos valores humanos.

2.1. Pasenow ou O Romantismo (Parte Um)

Estamos no final do século XIX, mais precisamente 1888. O Senhor Von Pasenow é um homem já idoso, com setenta anos de idade, casado, morador em Stolpin, pai de Helmuth e Joachim. Sua vida agora é tomar conta de sua fazenda e fazer frequentes visitas a Joachim em Berlim, onde este exerce funções militares. Quando Joachim estava na fase juvenil, seu pai havia decidido colocá-lo na Escola de cadetes do Exército de *Culm*.

A ida do filho Joachim Pasenow para o Exército caracteriza uma obrigação fundada na tradição alemã, cujo destino dos homens era regido por duas obrigações: a familiar, que ficava a cargo do filho mais velho; e a militar, que era obrigação do filho mais novo. O fluxo cultural que encontramos na Alemanha do final do século XIX e início do século XX demonstra que aquela cultura conseguiu estabelecer regras civis de conduta fundadas na racionalidade sem, no entanto, perder as estruturas transcendentais que o espírito religioso se lhes impusera ao longo de anos. Dois sistemas de valores aí se encontram e, de certa forma, se digladiam para assumir o papel da autoridade maior no que se refere às regras morais, que ditariam o rumo existencial de todo o povo alemão.

Em visita a seu filho Joachim, em Berlim, Sr. Von Pasenow assiste a um espetáculo em *Wintergarten* e depois vai ao *Jaegerkasino* com o filho. Em meio a rodadas de bebida e conversas triviais, aparece Ruzena, uma boêmia. Von Pasenow procura cortejá-la de todas as formas, mas ela na verdade se interessa por Joachim, que a contempla com desejo e compaixão. A jovem dirige então a palavra ao pai e faz elogios à beleza do rapaz. De imediato, o Sr. Von Pasenow passa-lhe cinquenta marcos, insinuando a compra de seus serviços a Joachim, o que provoca grande irritação no filho, que o chama para ir embora. Esse evento já insere uma premissa que dará rumo ao grande conflito interno de Pasenow, para quem a ordem das coisas não lhe permitia tais evidências.

Joachim von Pasenow, em diversos momentos da obra, afirma que há uma imagem demoníaca frente às situações e pessoas que ameaçam sua ordem existencial. A imagem ativa do “demônio”, para ele, visualizada de modo especial em

seu pai e em Bertrand, que aparecerá mais adiante na obra, parece querer demonstrar o quanto a realidade do mundo procura desarticular a harmoniosa lida existencial que sua vida militar lhe garantiu. Joachim, no entanto, busca em outros momentos, até mesmo na orientação de Bertrand, uma solução para seus problemas e aceita as exigências de seu pai acerca do retorno ao lar, para cuidar da propriedade agrária e de um futuro casamento com Elisabeth, moça da abastada família dos Baddensen, da cidade de Lestow. Parece iniciar aqui o que se passará durante toda a obra sobre a vida de Pasenow, um misto conflituoso de aspiração à vida que evolui e de pressão dos acontecimentos sociais que procuram manter as estruturas de poder intactas, ordenadas e em continuidade a fim de servirem de espelho à sociedade.

Ao final da visita, o senhor Pasenow revela que deseja encontrar uma esposa para Joachim e lhe sugere Elisabeth. Joachim rejeita a ideia e chega a pensar que o pai queria violar a 'santa' através dele, pois não o podia fazer, visto já estar em idade avançada. Dias depois está o próprio Pasenow convidando Ruzena para almoçar e passear pelas margens do rio Havel, em Charlottenburg.

Tempos depois, o irmão de Pasenow, Helmuth, morre em um duelo com um proprietário rural, em Posen. Joachim vai ao funeral e ao chegar, lê uma carta endereçada a ele, escrita pelo irmão antes de morrer contando-lhe a situação delicada em que vivia e que um conflito com o pai o fizera sair de casa. Por isso, em sua perspectiva, o duelo seria um motivo para se morrer com dignidade e superar a indiferença. Helmuth justifica o duelo:

Não sei se sairei com vida deste caso desnecessário. Naturalmente, espero que sim, mas ainda assim é quase indiferente para mim. Eu reconheço que há algo como um código de honra que nesta vida de tanta indiferença apresenta algo de superior a que se pode submeter. Espero que você tenha encontrado mais valor na tua vida do que eu encontrei na minha. Eu sempre lhe invejei em sua carreira militar: no exército um serve, pelo menos, algo maior do que a si mesmo. Eu não sei, é claro, o que você pensa sobre isso, mas eu estou lhe escrevendo para avisá-lo (no caso de eu morrer) para não desistir de sua carreira de Estado. Você vai ter que fazer isso mais cedo ou mais tarde, é claro, mas enquanto o pai estiver vivo, seria melhor, considerando todas as coisas, que você se mantenha distante, ao menos que a mãe precise de você. Desejo-lhe felicidades. (BROCH: 1996: 41)¹⁵

¹⁵ *I don't know whether I shall come alive out of this rather unnecessary affair. Naturally I hope so; still it is almost a matter of indifference to me. I recognize that there is something called a code of honour which in this shoddy life gives a hint of some higher idea to which one may submit oneself. I hope that you have found more value in your life than I have found in mine. I have often envied you your military career; in the army one serves at least something greater than oneself. I don't know, of course, how you think about it, but I'm writing you to warn you (in case I should fall) not to give up your career for the sake of taking over the state. You'll have to do that sooner or later of course, but as long as father is alive it would be better, all things considered, for you to stay away, unless mother should need you. I send you lots of good wishes.* (Fragmento 01). As inserções dos fragmentos de *Os Sonâmbulos* foram traduzidas por nós do texto publicado na língua inglesa em 1932 e reeditado em 1996.

No funeral, o silêncio provocado por uma morte tão brutal rompe a realidade que aparentava normalidade, desintegra a resistência contra o fato inevitável da vida, os conflitos que dilaceram a alma das pessoas. Até porque o próprio Pasenow já havia na infância desejado a morte do irmão, e agora o sentimento de culpa atravessa sua alma. A mesma percepção é feita por Hargraves em seu texto, *Music in the Works of Broch, Mann and Kafka* [A Música nas obras de Broch, Mann e Kafka]¹⁶,

O irmão de Pasenow Helmuth é morto em um duelo. O texto deixa claro que Pasenow desejava inconscientemente a morte de seu irmão desde a infância, e agora que ela aconteceu, ele deve reprimir seus sentimentos de culpa. A plataforma por sobre a qual se encontra o caixão de Helmuth no salão desloca o 'piano' da família, a morte assim deslocou a música, contudo nos esforços da Pasenow para "racionalizar" a morte de seu irmão, a morte se transforma em uma mera questão de coroas e flores, e o caixão de Helmuth parece apenas uma nova peça de mobiliário. Assim, ocorre uma redução tão radical do incompreensível ao compreensível. (HARGRAVES: 2001: 69).

Dias depois, Joachim decide voltar ao quartel. Despede-se da mãe, mas ao fazê-lo com o pai, este diz desejá-lo de volta ao lar em breve, sugerindo novamente seu casamento com Elisabeth. No caminho, Pasenow entra em uma igreja e põe-se a pensar em Elisabeth. Aquele fato teria sido corriqueiro se não fosse o fato de, ao sair, ele sentisse saudades de Ruzena e ciúmes de Bertrand, seu amigo de Berlim. Joachim procura motivos que ligassem Bertrand a sua amada. Suspeita que ele seja o amante de Ruzena e reflete sua relação com ela. Esta relação é descrita de maneira eloquente pelo narrador, que insere um fragmento reflexivo para nos levar a compreender o universo de Joachim von Pasenow, que já começa a entrar em ebulição, devido ao seu papel social de oficial prussiano, amante secreto de uma mulher que outros homens *levavam para a cama*:

E com uma sacudida ele readquiriu seu aprumado porte militar, e no mesmo instante pensou com alívio que só se pode amar um ser que pertence a um mundo diferente. Foi por isso que ele nunca se atreveria a amar Elisabeth e também porque Ruzena tinha de ser uma boêmia. Amar significa fugir do próprio mundo e buscar refúgio no mundo do outro, e apesar de seu ciúme e vergonha, ele deixara Ruzena no mundo dela de modo que seu vó para ele fosse sempre doce e novo. (BROCH: 1996: 49)¹⁷

O pai de Pasenow já havia feito uma afirmação categórica sobre o episódio: *Tombou pela honra*. Estas palavras uma vez ouvidas por Pasenow jamais foram

¹⁶ Publicada nos Estados Unidos, com o título *Music in the Works of Broch, Mann, and Kafka*, pela editora Camden House, em 2001, a obra de John A. Hargraves ainda não foi publicada no Brasil. A tradução do presente fragmento é nossa.

¹⁷ *And with a jerk regaining his prescribed military bearing, he suddenly thought with relief that one could love only someone who belonged to an alien world. That was why he would never dare to love Elisabeth, and also why Ruzena had to be a Bohemian. Love meant to take refuge from one's own world in another's, and so in spite of his jealousy and shame he had left Ruzena in her world, so that her flight to him should be ever sweet and new.* (Fragmento 02).

esquecidas. Bertrand, o amigo, surpreende-se com esta atitude. Por isso, Pasenow vê em Bertrand certa ausência do sentido da honra. Bertrand certa vez afirmara que sentimentos como os que provocaram o duelo resistem à evolução do tempo, tornam-se uma base indestrutível do conservadorismo, ou seja, acabam por se tornar resíduos atávicos, heranças de um passado que se foi e que não possui mais substancialidade na época de então. O que se nota no texto é que para Bertrand repetir atos de honra do passado e não criar uma nova possibilidade de demonstrar a própria honra parece ser belo, mas a evolução existencial parece justamente pretender romper a estática do tempo passado. Bertrand lança uma crítica ao apego sentimental de Joachim Pasenow, uma indisfarçável *preguiça sentimental* que insiste em tornar a vida mais cruel devido, quem sabe, à desesperada falta de perspectiva:

É extraordinário que as coisas mais superficiais e perecíveis são na verdade as mais persistentes. Fisicamente, o ser humano pode adaptar-se a novas condições de vida com incrível rapidez. Mas até mesmo sua pele e a cor de seus cabelos são mais persistentes que sua estrutura corporal. /.../ O que chamamos sentimentos constitui o que há de mais persistente no nosso ser. Carregamos conosco um fundo indestrutível de conservadorismo. São os sentimentos, ou antes, as convenções sentimentais, pois, na verdade, eles não são sentimentos vivos, mas atavismos. /.../. O que eu quero dizer é que nossos sentimentos sempre ficam meio ou mesmo um século atrás em relação à nossa vida presente. Os sentimentos pessoais são sempre menos humanos do que os de uma sociedade. /.../ Assumimos com naturalidade que dois homens, com certeza ambos muito dignos, caso contrário seu irmão não se teria batido em duelo, se encontrem uma bela manhã e disparem um contra o outro. E o fato de nos depararmos com esse tipo de coisa, e as pessoas teimam em fazer isso, mostra o quanto todos estamos prisioneiros em um sentimento convencional. Os sentimentos são inertes e é por isso que eles são tão cruéis. O mundo é comandado pela inércia dos sentimentos. (BROCH: 1996: 52-53)¹⁸

Joachim então pergunta se Bertrand pousaria em sua casa. De repente, a campainha toca. Joachim lembra-se do jantar com Ruzena. Em dúvida sobre a reação de Ruzena, ele fala a Bertrand que espera uma jovem e o convida para jantar. Bertrand aceita. Ao entrar, Ruzena fica surpresa. Ao se cumprimentarem, a amabilidade entre Bertrand e Ruzena parece tão natural que surpreende a Joachim.

Ruzena vai à cozinha e põe-se a chorar. Chama Joachim e diz que duvida de seu amor. Isso faz Joachim temer sua volta a Stolpin e abrir caminho para Bertrand

¹⁸ *It's extraordinary that it should be the most superficial and perishable things that are actually the most persistent. Physically a human being can adapt himself with incredible quickness to new conditions of life. But even his skin and de colour of his hair are more persistent than his bony structure. /.../ Well, the most persistent things in us are, let us say, our so-called feelings. We carry an indestructible fund of conservatism about with us. I mean our feelings, or rather conventions of feeling, for actually they aren't living feelings, but atavisms. /.../ What I meant was that our feelings always lag half-a-century or a full century behind our actual lives. One's feelings are always less human than the society one lives in. /.../ We take it quite as a matter of course that two men, both of them honorable - for your brother would not have fought with a man who was not honorable - should of a morning stand and shoot at each other. And the fact that we put up with such a thing, and that they do it, shows how completely imprisoned we all are in conventional feeling. But feelings are inert, and that's why they're so cruel. The world is ruled by the inertia of feeling. (Fragmento 03)*

cortejar e possuir Ruzena. No jantar, enquanto Ruzena e Bertrand confabulam conversas triviais, Joachim reflete a relação dos dois. Após um brinde a Ruzena, Bertrand se despede, mas Joachim e Ruzena decidem levá-lo até sua casa. Joachim assim demonstraria a Bertrand que Ruzena não dormiria em sua casa. Esse conflito de Pasenow em manter as aparências na mais grotesca forma tradicional de se manter a vida social moral o acompanha por toda a vida. Afinal esse é de fato o grande dilema da sua existência.

Nas cartas que Joachim recebia de casa, o pai o incitava a deixar a carreira militar para cuidar da fazenda. Joachim adiava a ideia por não suportar pensar em voltar a ser civil. Ele havia assumido de tal monta as noções alemãs da ordem social, da tradição cultural e da honra paga com a vida do final do século XIX que, após a morte do irmão e a insistência de seu pai para que ele deixasse a vida militar, não conseguia sequer imaginar-se vivendo dentro de uma realidade civil, sem disciplina, sem harmonia e desconsertada. O modo no qual aprendera a viver no ambiente militar constituía uma forma tão perfeita para ele que pensar em retornar aos meandros da sensibilidade significaria perder o domínio do tempo existente dotado de força e peso excessivos, fato que sobremaneira não o atraía.

Após receber a visita de Elisabeth com a mãe, em Lestow, Joachim volta a pensar na conversa que outro dia tivera com o pai sobre casar com Elisabeth. Ele se indigna com a ideia, pois pensa que assim o pai queria humilhá-lo. De outro modo, ao pensar em Ruzena, a ideia de casar-se com Elisabeth, seguindo o rigor do padrão moral da época lhe soava como blasfêmia. Por um momento se vê confuso entre resgatar Ruzena das amarras sociais, por amor, e ter com Elisabeth o casamento tranquilo, que lhe daria certa dignidade social.

A aventura amorosa de Pasenow provoca uma angústia interior que perpassa seu cotidiano. O desejo de se ver desamarrado da moral e do jeito de viver conforme a tradição transforma-se num conflito interno de grandes proporções à sua existência. Ele vivencia esse conflito em toda a sua vida, pois enquanto teima desesperadamente em amar Ruzena, que não faz parte de sua classe social e cultural, Elisabeth simbolizaria o espelho da moralidade, um alento para ele caso decida seguir o curso da tradição moral. A teimosia de Pasenow é um contrassenso, visto que a harmonia existencial funda-se num imperativo categórico capaz de fazer do real algo racional e do racional algo real. Mas a percepção mental dos acontecimentos não parece combinar com a realidade dos fenômenos. Sabemos que

cumprir deveres e não desejar a felicidade é um princípio moral kantiano. Desejar a felicidade é um erro, como demonstrado nos conflitos internos de Pasenow. Daí a importância da lei moral ser racional e objetiva, pois na perspectiva kantiana não há possibilidade do ser humano optar entre o bem e o mal (KANT: 1993)

Por sugestão de Bertrand, Ruzena decide largar a vida boêmia e frequentar aulas de teatro. Mas Joachim não pensa o mesmo. Ele crê que tal profissão burguesa a despiria do encanto exótico e poderia fazer com que ela regressasse a um estado de barbárie sem volta. Anseia a presença de Bertrand, que poderia ajudá-lo a resolver a questão. Em Berlim, Joachim convida Bertrand para conversar e o resultado é que a solução do problema na perspectiva de Joachim seria tornar Ruzena uma corista em Hamburgo. Contudo, Ruzena segue a indicação de Bertrand e se torna atriz, provocando em Joaquim novas dúvidas sobre sua saída da vida promíscua no Jaegerkasino. Não seria a nova vida de atriz porta aberta ao seu retorno à vida de meretriz? Convites e aventuras de bastidores seriam mais frequentes. (BROCH: 1974)

O narrador brochiano introduz a temática do teatro no episódio como lugar de entretenimento da burguesia e talvez para apresentar a validade social e econômica do próprio teatro, ou do próprio entretenimento. A temática voltará no segundo episódio sob o formato de circo e de ringue de lutas. Quanto ao valor do teatro e sua relação com um texto romanesco, Broch argumenta:

O teatro é artifício, portanto, nunca poderia servir-se da nudez naturalista perseguida pelo romance (e, para falar a verdade, também para este inacessível). É certo que o esforço levado a termo por Stanislavski na virada do século propunha a realização de possibilidades inteiramente novas, mas estas não foram previstas pelo extremo naturalismo. Além do diletantismo trivial do teatro cortês de Meiningen, ao longo do século XIX, não se registrou nenhuma outra tentativa similar. O teatro não se atreveu a fazer isso porque seu objetivo de sobrevivência estava vinculado a ser entretenimento a todo e qualquer público. (BROCH: 1974: 74)

Essa percepção brochiana é explicitada no jogo entre Bertrand e Joachim sobre como se poderá fazer para retirar Ruzena da vida boêmia: teatro ou coral. Seja qual for dos casos, Broch introduz a temática talvez por conta da explosão do teatro vienense que entra em efervescência ainda no final do século XIX. Essa intronização da temática permite Broch comentar:

O teatro é, mais do que um romance, função social e econômica. Certamente, o “povo” do século XIX não lia romance e – toda vez que buscava na arte “algo belo” – muito menos aqueles que lidam com os problemas sociais e apresentavam quadros de miséria. Mesmo quando problemas e miséria eram aceitos como uma realidade pela burguesia e sua má consciência social,

especialmente quando lhes eram servidos em formato atraente, romântico, idealizado, a leitura de romances era considerada como passatempo inconseqüente de verão. (BROCH: 1974: 74).

Longe dali, Elisabeth reflete sobre seu amor por Joachim, tem dúvidas entre o desejo de casar e o medo de abandonar seus pais. De fato, ela não tem intenção alguma em constituir o matrimônio, e chega a prometer não casar para não ter que abandonar os pais. Enquanto isso, Joachim visita seus pais, mas a relação entre eles se deteriora a cada dia. O confronto familiar de Joachim com seu pai, a quase neutralidade de sua mãe, a destinação profissional e existencial de Joachim e Helmuth, as conseqüências gerais que o cotidiano provoca no seio dessa família, revelam que os conflitos de valores de uma sociedade detonam a harmonia e a lógica de vida da família, obrigada a se adaptar a novos rumos, sem a certeza do equilíbrio das relações. Os diálogos contidos na parte primeira da trilogia assumem um ar de aspereza, válidos confrontos que vão além das conversas sobre amenidades. Interferências, réplicas e tréplicas levam o leitor a perceber contradições no modo de ver e viver entre as personagens.

O desejo de Von Pasenow não ecoava nos sonhos de Joachim: voltar a Stolpin e cuidar da propriedade do pai era uma decisão inconcebível. Durante uma visita de Joachim à família, seu pai toma uma atitude inesperada afirmando ser hora de visitar os Baddensen, onde também residia Elisabeth, e Joachim se desagrada com a ideia de visitá-la, teme o sentimento de desejo e de repúdio. A recordação da silhueta de Elisabeth se mistura ao desejo de ter Bertrand ao seu lado naquele momento. Contudo, a visita aos Baddensen não ocorre.

Apesar de levar uma vida dentro dos padrões sociais da cultura alemã, Pasenow tem em seu interior certas vontades que o fragilizam como pessoa e o colocam em outra direção. Essas vontades tornam-se um misto de tormento e fascinação. Entretanto, ele não enfrenta ou assume essa fascinação por si mesmo sem a ajuda de um amigo que já experimentara a ruptura dos “atavismos” universais, assumindo a própria vontade. Eduard von Bertrand é o escolhido, pois ele incorpora esse ponto de vista mais liberal e pode ajudar Pasenow na delicada questão de ruptura da tradição. Visitar Elisabeth seria um risco ao seu desejo de ter Ruzena para sempre. Por outro lado, o ‘santo’ encanto de Elisabeth, unido ao desejo incondicional do pai de vê-lo casado com ela, deixava-o confuso e sem estrutura para decisões

mais ousadas. Ao voltar para casa, Joachim se recorda de Elisabeth e de sua beleza ofuscando a imagem de Ruzena.

Logo depois, Joachim e Bertrand vão a um chá e assiste a uma apresentação de Elisabeth ao piano. Após a apresentação, convidam Elisabeth para uma cavalgada. No passeio, Joachim monta o cavalo que pertencera a Helmuth. Ao ver Elisabeth trotar de maneira desengonçada, vem em Joachim o desejo abjeto de querê-la como mulher. Pensa que seus pais e a baronesa mãe assim desejariam. Envergonhado, ele se pergunta onde estaria a beleza de Elisabeth, e conclui não ser a beleza, mas a ausência dela que desperta o desejo. Logo em seguida, ele afasta de si essas ideias e se imagina nos braços de Ruzena, imperfeita e recheada de encantos. Enquanto Elisabeth e Bertrand vão à frente, Joachim tira do bolso uma perfumada carta de Ruzena e o aroma envolve a intimidade desordenada da sua vida comum. Por isso, sentia-se indigno de Elisabeth. Um obstáculo à frente e o cavalo de Joachim refuta fazendo-o cair. Ele pensa ser advertência do céu. A cena é narrada sob a égide de um lirismo profundo. Não fora Bertrand, mas ele quem caíra e agora seria justo se afastar e entregar Elisabeth àquele homem.

Elisabeth e Bertrand continuam a cavalgar. Ela desconfia que Joachim os deixara de propósito e percebe que Bertrand a olha de maneira intencional. Ela comenta que o Sr. Von Pasenow havia falado dele. Bertrand fala que o Sr. Von Pasenow lhe falara da beleza dela. Ela se incomoda com o fato de um estranho cortejá-la. Ele justifica que na familiaridade está latente o germe da insinceridade e da mentira, gerando atitudes de desconforto em Elisabeth em vista de tais palavras. Bertrand aponta que um estranho tem o direito de dizer a verdade. Ela, então, deseja saber as pretensões de Bertrand enquanto ele argumenta ser o amor algo absoluto. Ela responde que se o absoluto tem de se exprimir em termos terrenos, cai no patético visto ser indemonstrável. Bertrand pondera afirmando que só há uma coisa verdadeiramente patética, a eternidade. Assim sendo, se ele partisse lá ao final é que estaria a eternidade. Distante, postula, pode-se assumir o amor. Todavia, em cada gesto estetizante no amor se esconde grosseria ainda maior.

Elisabeth escuta com cisma as palavras de Bertrand, e confessa seu medo do estranho. Bertrand insinua que ela deveria deixá-lo ajudá-la a vencer a lassidão e as convenções, sem o que deixará fugir seu destino. Ela o desafia e sugere que ele atrase sua partida. Porém, o fato dele ficar seria praticar para com seus próprios sentimentos a mesma violência da qual ele a quis defender, pois somente quem se

submete de forma livre e sem resistência aos imperativos dos sentimentos e da sua natureza pode chegar à sua realização. O olhar hostil de Elisabeth se confronta com as palavras de desejo e sinceridade de Bertrand. Ele assume que a ama e que não deseja sufocar a esperança de encontrar a ponte mística do amor. Elisabeth impera um cala-se, mas Bertrand agora fala consigo mesmo:

Creio, e esta é minha mais profunda crença, que apenas por uma terrível exacerbação de si mesmo, somente quando, por assim dizer, isso é levado ao infinito, é que a estranheza separando dois indivíduos pode se transformar em seu oposto, no reconhecimento absoluto, e permitir que isso chegue à vida, pairando à sua frente como um objeto inatingível do amor, ainda assim sua condição é: o mistério da unidade. O gradual costume indo de um ponto a outro, o gradual mergulho na intimidade não evoca mistério algum. (BROCH: 1996: 100).¹⁹

Elisabeth começa a chorar. Bertrand não parece intimidado pelas lágrimas e prossegue a fala num tom de adeus, enquanto vão cavalgando de volta:

Eu gostaria que você nunca conhecesse e sofresse por exceto nesta forma final e inacessível. E mesmo que não fosse comigo, eu não sentiria ciúmes. Mas sofro, tenho ciúmes e me sinto impotente quando penso que você sucumbirá junto a algo mais barato. Você está chorando porque a perfeição é inatingível? Então você está certa em chorar. Oh, eu amo você e espero mergulhar em sua estranheza, eu espero que você possa ser a última e predestinada mulher para mim... (BROCH: 1996: 100).²⁰

O narrador, neste momento, oferece ao leitor a ideia de que Bertrand possui a condição de defensor das mudanças. Logo, as transformações sociais e, conseqüentemente, a reviravolta nos comportamentos individuais e sociais ocorrem bem antes que a sociedade como um todo possa perceber, aceitar e assumir. Esse fenômeno, ainda reconstituindo o que o narrador brochiano expressa, provoca medo e insegurança nas pessoas e pode ser percebido na maneira como ele retrata a atitude de Elisabeth diante de Bertrand.

O fenômeno também demonstra que a mudança ocorrerá não importando como ou quando, e que as pessoas assumirão um forte atavismo de conservação diante dessa mudança. Notamos neste ponto uma desintegração entre sensibilidade e entendimento. Quando nossa sensibilidade e imaginação concordam, entram num *jogo harmônico* com a nossa inteligência. Esse jogo harmonioso entre as funções

¹⁹ *I believe, and this is my deepest belief, that only by a dreadful intensification of itself, only when in a sense it becomes infinite, can the strangeness parting two human beings be transformed into its opposite, into absolute recognition, and let that thing come to life which hovers in front of love as its unattainable goal, and yet is its condition: the mystery of oneness. The gradual accustoming of oneself to another, the gradual deepening of intimacy, evokes no mystery whatever. (Fragmento 04).*

²⁰ *I should like you never to know and suffer from love except in that final and unattainable form. And even if I should not be the one, I would not be jealous of anybody then. But I suffer and feel jealous and impotent when I think that you will put up with something cheaper. Are you crying because perfection is unattainable? Then you are right to cry. Oh, I love you, I long to sink in your strangeness, I long that you might be the final and predestined woman for me... (Fragmento 05).*

mentais de um indivíduo e a integração de todas as suas capacidades suscita um prazer estético e o gosto julga o objeto à mercê desse agrado – ou desagrado.

Podemos chamar o objeto de tal agrado de belo; o que nos permite compreender que o prazer estético é suscitado apenas pela forma do objeto e é por isso desinteressado. O belo, objeto natural, que suscita em nós de imediato o sentimento do prazer desinteressado e dependente apenas de sua forma – e não da sua matéria –, leva-nos a acreditar numa harmonia entre natureza e mente. É como se a natureza tivesse sido adaptada aos nossos propósitos e capacidades. Neste aspecto, os fundamentos do juízo estético kantiano postula uma possível superação da dicotomia entre o reino da natureza e o reino moral.

Segundo Kant, na *Crítica da Razão Pura* (1980), por um lado a necessidade reside no reino da natureza, sendo regida pela relação causa-efeito; por outro lado, no mundo dos sujeitos, as ações não têm necessariamente vínculo com a causa. Se no mundo sensível a natureza impera, no mundo inteligível, a liberdade responde pelas ações. No mesmo livro, Kant propõe que o mundo inteligível que se pode aceitar seja o mundo moral, sendo ele próprio regido sob a tutela da liberdade, sem influência da sensibilidade. Assim, o mundo inteligível é o mundo do *numênico* regido por uma razão instrumental e teorizada em categorias de entendimento. Mas há também o mundo da necessidade natural e, como *coisa-em-si*, sem categoria formal absoluta, ou mundo do fenomênico. É neste ponto que há a possibilidade da liberdade, do intelecto tornar a *coisa-em-si* algo cognoscível, pois este não é determinado pela lei da causalidade que determina o mundo fenomênico.

A mediação entre os mundos da razão pura e da razão prática é enfatizada por Kant na *Crítica da faculdade do juízo* (1993), onde ele propõe a faculdade do julgamento pelo entendimento como atividade de intermediação entre necessidade e liberdade. Logo, *o entendimento é a fonte dos conhecimentos, a razão o princípio de nossas ações e o juízo tem a função de pensar o mundo sensível em referência ao mundo inteligível* (PASCAL: 1999: 177).

Segundo Kant (1993), o sujeito parte de dados para fazê-los juízos. Parece-nos iniciar-se aqui a ideia de que a razão pura é a que contém os princípios que servem para conhecer *a priori* alguma coisa e conceber conceitos válidos. Parece-nos, também, que neste ponto são explicitadas as funções da liberdade e da necessidade, e por entre essas duas funções a necessidade do entendimento, que por sua vez demanda a intermediação da sensibilidade estética. Por isso, há que

haver a unidade entre sensibilidade e imaginação sem que se tenha de recorrer a conceitos. É o que se pode notar na atitude de estranhamento de Elisabeth em relação a Bertrand. Um sentimento de medo e insegurança diante de algo que por estar no futuro e inalcançável à mente é ainda vazio de conceito, embora a sensibilidade já tenha assimilado o estranhamento.

Broch atesta no evento ocorrido entre Bertrand e Elisabeth a ideia de que na arte verdadeiramente bela, o conteúdo não deve ser nada, mas a forma tudo. Somente pela forma é que se opera no sujeito a ideia de totalidade. O verdadeiro segredo do grande artista, e Bertrand parece ser esse representante brochiano, consiste no seguinte: *ele apaga a natureza por meio da forma* (HEGEL: 2009: 42).

Estando ainda na casa do Sr. Von Pasenow, Bertrand avisa estar de partida, pois recebera comunicado de urgência. Joachim sente-se aliviado, pois percebe “agradável” vitória: Bertrand sentiu que Elisabeth não o amava. No pensamento de Pasenow está o princípio de que é inconcebível a um homem declarar-se rapidamente a uma senhora, mas tudo é possível a um homem de negócios interessado numa rica herdeira. Chateado com a ida do amigo, o velho vai para seu quarto. Logo depois Joachim entra no quarto e o vê imóvel. Sobre a mesa havia um papel: “em virtude da sua indigna conduta, deserdo o meu...” (1996: 106)²¹ Ao ver Joachim, o Sr. Von Pasenow manda-o embora e inclina-se doente. De imediato, Joachim manda chamar um médico que diagnostica depressão nervosa, causada pela morte de Helmuth. A situação lhe exigiria ficar mais tempo em casa do que o planejado. Logo, ele pede a Bertrand que informe a Ruzena do contratempo. Bertrand, percebendo a gravidade da situação, sugere que ela se ocupe enquanto houvesse o contratempo, mas Joachim desconversa a sugestão.

Outro dia, Joachim se encontra com Elisabeth na cidade e fita admirado seus contornos corporais. Hipnotizado, sequer dá atenção a ao que a moça lhe fala. O assunto diz respeito a amenidades: como os dois ficariam depois de velhos. Ela então pergunta a ele o que Bertrand acharia disso. Joachim desconsertado afirma que Bertrand se preocupa apenas com o mundo exterior, sem tempo para amenidades. Ela comenta em seguida ser curioso que familiaridade e estranheza não se podem manter separadas. Ele, já com o pensamento todo em Ruzena, sequer dá atenção aos comentários de Elisabeth.

²¹ | *disinherit for the dishonourable conduct my...* (Fragmento 06).

A ambiguidade moral do jovem Pasenow, na sua aventura amorosa com Ruzena, em contrassenso à sua admiração aos contornos de Elisabeth não escolhe lugar ou tempo para se revelar. No interior de Pasenow há um sentimento pesado de ambiguidade entre dois universos – Elisabeth e Ruzena – que fica a ricochetear sobre todas as superfícies de sua existência, abrindo sua alma a desvairados abismos e forçando-o a profundos mergulhos em sua angústia, perturbando sua razão e a serenidade imperativa de seu espírito.

Joachim parte para Berlim. Compra um presente, um frasco de perfume, e vai rever Ruzena. No dia seguinte, é convencido por ela a ficar e envia carta à família avisando do contratempo. A mãe de Joachim manda avisá-lo que o Sr. Pasenow recaíra. Joachim se manifesta friamente, não sente obrigação de retornar à sua casa. Aos pés de Ruzena, diz a si mesmo que ao menos o amor entre os dois era isento das convenções contestáveis, mas deixa transparecer grande ansiedade. Irritada, ela diz não acreditar em seu amor, pois a tudo pergunta ao amigo se permite ou proíbe. É nesse momento que Joachim percebe que já não tem domínio sobre sua vida. Novamente a imagem de Bertrand, o perfeito artista, vem à mente de Pasenow causando-lhe um sentimento de fracasso diante da vida.

Tempo depois, ele vai a um serviço religioso no quartel e sente-se perseguido pelo 'demônio' da vida civil. Ao olhar um quadro da sagrada família, deseja que aquela harmonia fosse também a harmonia da sua família, especialmente em relação a seu pai, até que seu pensamento se desvia. De súbito, imagina que os cabelos da virgem não combinam com os de Ruzena, mas com os de Elisabeth. Não demora a sair do êxtase contemplativo para retornar à sua própria realidade. Após o culto, encontra-se com Ruzena e lhe sugere o conselho de Bertrand, que deixe o teatro para ter uma loja. Estupefata e inconformada com o conselho, ela chora compulsivamente chamando-os de maus.

Pasenow parece buscar um novo espelho, diverso do proposto pelas estruturas sociais em profunda reformulação, mas esta mudança não parece possível sem que siga o curso ordenado e harmonioso da mudança. Ele sente necessidade do espelho divino demonstrado na arte pintada da sagrada família que se encontra no local onde participa dos exercícios religiosos. Nesta momentânea situação do primeiro episódio, pode-se especular que o narrador brochiano é também um comentador do pensamento Hegeliano sobre o absoluto, desenvolvido pela arte e, a

nosso ver, assumido no personagem Pasenow, como percepção da expressão do absoluto sob a forma de uma intuição estética.

O *olhar* estético sobre a pintura da sagrada família assume proporções de harmonia, transparecendo uma espécie de univocidade da realidade. Esse momento diante do referido quadro é singular no que tange a busca de Pasenow por uma compreensão estética da própria realidade. O narrador assim transcreve:

E a fluidez das formas, uma fluidez tão graciosa como o murmúrio da chuva ou a neblina em uma tarde chuvosa de primavera o fez tomar consciência que a dissolução da face humana em um vazio elevado e cheio de depressões, que ele tanto temia, deveria ser o primeiro passo para uma nova e mais radiante integração naquela bem-aventurada companhia celestial, e não apenas uma grosseira cópia do rosto terreno, mas uma iniciação à imagem pura, a gota cristalina que cai cantando das nuvens. Ainda que este sublime rosto não fosse de beleza e familiaridade terrenas e que ele se apresentasse a princípio tão estranho e assustador, talvez ainda mais assustador que o apagar-se dos rostos na paisagem, isto ainda seria o primeiro passo, o pressentimento do horror divino, bem como a certeza da vida divina, na qual o terreno é resolvido, sendo dissolvido como o rosto de Ruzena e como o rosto de Elisabeth, e talvez tão dissolvido quanto à figura de Bertrand. Assim, já não era propriamente o quadro infantil de antigamente, com pai e mãe, que agora é exibido: continuava sem dúvida suspenso no mesmo lugar, na mesma nuvem cor de prata, e ele próprio continuava sentado aos pés do quadro como outrora aos pés da mãe, ele próprio um Menino Jesus. Mas o quadro ganhou mais significado, não sendo mais o desejo de uma criança, senão a absoluta certeza do objetivo final, e ele sabia que dera o primeiro passo doloroso para esse objetivo, admitindo sua provação, embora estando ainda no início do que ainda estava por vir. O que sentia era quase um sentimento de orgulho. Mas eis que o quadro sublime empalideceu, se esgotou como chuva que se extingue, e a consciência de que Elisabeth tomava parte nele veio à tona como a derradeira gota de realização do véu de neblina. Era talvez o aviso de Deus. Ele abriu seus olhos, o hino estava acabando, e Joachim pensara que viu vários dos jovens que olhavam para o céu com a mesma resoluta confiança e com ardor que ele próprio sentia. (BROCH: 1996: 117-118)²²

A recaída do Sr. Von Pasenow é acompanhada por um neurologista. Na consulta, Von Pasenow comenta a possibilidade de Joachim ter um filho com Elisabeth, o herdeiro a ser cuidado pelos avós sem a ingrata presença de Joachim. Em seguida, o senhor Pasenow comenta que deseja um neurologista como notário

²² *And the fluidity of the figures, a fluidity as gracious as the murmuring of rain or the mist on a drizzling spring evening, made him aware that the dissolution he so feared of the human face into a blankness of mobile heights and hollows might be the first step towards its new and more radiant integration within the blissful company in the cloud, no mere rough copy of earthly features but an initiation into the pure image, the crystalline drop that falls singing from the cloud. And even if this more exalted countenance wore no earthly beauty or familiarity, but was at first alien and alarming, perhaps still more alarming than the blending of a face with a landscape, yet it was the first step upwards, the presentiment of an awful divinity, but also the surety for that divine life in which all earthly life is resolved, dissolving like the face of Ruzena and the face of Elisabeth, perhaps even dissolving like the shape of Bertrand. So it was no longer the childish picture of old, with an actual father and mother, that now displayed itself: true, it hovered still on the same spot, floating in the midst of the same silver cloud, and he himself still sat in the same way at the feet of the figures as once he had sat at his mother's feet, himself a boyish Jesus; but the picture had grown in meaning, no longer the imagined wish of a boy, but the assurance of an attainable end, and he knew that he had taken the first painful step towards that end, that he had entered upon his probation, although only on the threshold of what was to come. His feeling was one almost of pride. But then the blissful picture faded; it vanished like an imperceptibly ceasing rain, and that Elisabeth was part of it came as a final drop of realization from the veiling mist. Perhaps that was a sign from God. He opened his eyes; the anthem was closing, and Joachim thought that he saw many of the young men gazing up to heaven with the same trust and resolute ardour as himself. (Fragmento 07).*

para repensar sua herança, dispensando os serviços de Bertrand que havia sido consultado para assumir esse trabalho. Ao cair da tarde, enquanto o neurologista, Joachim e um pastor jantam, aparece o velho Pasenow e pergunta ao neurologista se este está bem servido. Com olhar de ódio a Joachim, comenta querer resgatar a honra da casa. O neurologista vai ao seu encontro e segurando-o pelas mãos o sugere uma conversa no quarto. Ali, o médico aplica-lhe injeção para dormir. Tomado de tristeza, Joachim comenta que o pai o havia estigmatizado por conta de que uma maldição de pai para filho é para todo o sempre.

Dias depois, Joachim vai a Berlim, pois Bertrand lhe enviara telegrama alarmante. Em Berlim, Bertrand vai à casa de Joachim, mas só encontra Ruzena que o acusa de ter levado Joachim para Stolpin. Ela pega a arma de Joachim e, nervosa e perturbada, atira contra Bertrand lhe ferindo o braço e deixando a arma cair ao chão. Bertrand, sem demonstrar sinal de revolta com a situação, acalma a boêmia e vai ao hospital. Após a consulta, procura por Ruzena, pois a deixara do lado de fora, mas não a encontra. Manda chamar Joachim sem descrever o desenrolar da cena. Joachim se pergunta o que Bertrand havia feito a Ruzena e deduz que ele seria servidor do mal. Logo lhe vem à ideia o corpo de Ruzena no fundo do Rio Havel, pois certa vez ela desejara atirar-se ao rio. Bertrand vai à Polícia para avisar sobre evitar escândalos com o nome de Joachim por conta de sua profissão militar, mas antes o aconselha a procurá-la nas casas noturnas. Joachim a procura e a encontra embriagada. Ela então surpreende a Joaquim afirmando que não o quer, embora confesse que ele é bom e Bertrand é mau.

Reconhecido por Ruzena como um ser de bondade, apesar de indeciso quanto ao aspecto amoroso, Pasenow encarna as pessoas que são incapazes de viver a própria autonomia por estarem presas à segurança que a dependência da tradição oferece. Neste caso, é possível afirmar que Joachim é o espelho de uma visão de mundo numa época em que a degradação dos valores parece clara. Joachim tem uma identidade própria e padronizada pela tradição religiosa e militar, mas ela se manifesta conflitante, plena de dúvidas e incertezas. Ele é o fruto de uma cultura em mudança, feita à base de crises e infortúnios e levada a termo pelas condições sociais e políticas vigentes na época. Seu esforço em reter valores válidos à sua existência parece afirmar um grande desejo, o de não reduzir o próprio universo a um limitado círculo de situações guiadas pelas condições contraditórias da época.

Reconhecido por Ruzena como um ser de maldade, Bertrand é decidido e sensato para com o que ele acredita ser de valor. Por isso, Broch parece apresentar Bertrand nas entrelinhas como contraproposta de vida demonstrada em Joachim. Autônomo em sua identidade, ele relaciona-se com Joachim, mas esta relação sustenta-se somente por causa do desejo honesto do personagem de buscar a felicidade sem quebrar radicalmente as estruturas socioculturais que de certa forma delineiam o caminho a ser seguido.

Cientes da impossibilidade de ficarem juntos para sempre, Joachim e Ruzena choram compulsivamente. Joachim pede então que ela ao menos aceite sua ajuda financeira, mas ela rejeita e pede para ele deixá-la. Ele volta para casa culpando a maldição do pai e a Deus, por executar o pedido do pai e deseja se matar. Pega seu revólver, mas antes deseja escrever seu testamento e adormece sobre a folha. Na manhã seguinte, encontra-se com Bertrand no hospital e evita falar-lhe sobre seu rompimento com Ruzena. Pede apenas que o oriente no sentido de ajudá-la com uma soma em dinheiro. Bertrand pergunta sobre ela e ele silencia. O amigo o indica um advogado, que depois de ir ter com Ruzena, procura Joachim e diz que ela rejeitara a ajuda, aconselhando-o a dar uma soma radical propondo-o que o passado deve tornar-se inexistente. Ele aceita a proposta e sai em visita a Bertrand na clínica.

No encontro com Bertrand, Joachim diz rezear que Elisabeth não o aceite. Bertrand, após dizer a ele que ela aceitaria, recorda para si que Elisabeth o visitara e pedira ajuda para dizer não a Joachim. Ele também recorda o beijo trocado entre ambos. Na ocasião, ainda que tenha assumido seu amor por Elisabeth, ele a exortara a casar-se com Joachim e dissera a ela ser a única maneira de vingar-se de Joachim. Bertrand recorda que, chateada, Elisabeth assumira aceitar casar-se com Joachim.

Em seguida, Joachim vai à casa de Elisabeth pedir sua mão em casamento, que ainda não sabia do pedido. Os baroneses aceitam; porém, é preciso que Elisabeth também o aceite. Os dois conversam a sós e assumem o noivado. No dia seguinte, Joachim visita Bertrand que o parabeniza e lembra-lhe de dar atenção à propriedade do pai que se encontra sem condição de cuidá-la.

É sensato apontar que Joachim casa-se com Elisabeth por causa da tradição, pois a mudança radical e a possibilidade de vida desvinculada da tradição o assustam. O casamento, sem elo amoroso com Elisabeth, para salvaguardar a tradição e assegurar o cumprimento do papel impingido por Deus, configura-se no espelho existencial da maldade no seio das relações humanas. Pasenow serve de

referência à nossa maneira de viver e ao apego a valores positivos e opositivos como garantia existencial de um mínimo de felicidade.

Tomando em consideração a vida aventureira de Pasenow, percebemos que um sujeito preso aos mecanismos da tradição não teria como possuir a condição da eternidade. Não obstante e contraditoriamente, a eternidade vincula-se à tradição e ao aparente bom costume social. Fugir desse vínculo é dar a si mesmo um atestado de óbito, ou mais grave, poderíamos acusar tal vínculo de ser o responsável por destruir sonhos e utopias, ainda que buscados a custo de contradições existenciais e de constantes transformações nos sujeitos. As contradições existenciais são reflexos dos sonhos pessoais que, por um momento – os momentos de Pasenow com Ruzena, por exemplo –, parecem ganhar contornos de eterna felicidade e que, no momento seguinte, a realidade factual forçará um comportamento moral social aniquilador de tais sonhos.

Depois, os dois rumam a Berlim. A viagem é interrompida para que Elisabeth descanse. Num hotel, ela se deita em sua cama enquanto Joachim caminha ansiosamente na sala: um remorso lhe invade a alma. O casamento não era para proteger ou salvar Elisabeth, mas a si mesmo, sacrificando-a. Seus desejos individuais se confrontam com o que acontece sob a tutela da tradição. Pasenow não consegue fazer o que sua consciência pede e acaba por se render ao que o senso coletivo, regido pela tradição e pela racionalidade se lhe impõe.

Neste ponto também podemos tecer alguns válidos comentários analíticos. O que nos parece haver sentido na crítica do narrador brochiano é que a incondição de Pasenow de romper com o modelo da tradição resulta da ausência de relações dinâmicas e da falta absoluta de influência recíproca entre dois aspectos fundamentais do sujeito, a saber, a sensibilidade ou os seus sentidos e a razão, o lado receptivo e o espontâneo, os impulsos e a vontade moral. O caminho plausível seja talvez o de que o sujeito deve estabelecer em si próprio a humanidade íntegra e essencial, desfeita pelos dilaceramentos da civilização moderna. Essa fragmentação rompeu a unidade ingênua, opondo a natureza bruta ao intelecto refinado.

Por meio do caso de Joachim Von Pasenow, Broch nos transporta para problemas inerentes ao pensamento kantiano acerca do imperativo categórico. Em seus estudos sobre a faculdade do gosto, Kant propõe o imperativo categórico, ou seja, a purificação das ações humanas contaminadas pela sensibilidade, pelos desejos empíricos e pelos equívocos da natureza, traduzido sob a forma frasal de

cumpra teu dever incondicionalmente, e que nasça da força autônoma da razão pura, com rejeição aos conteúdos originados do mundo empírico (KANT: 1993). Esse imperativo não implica necessariamente numa heteronomia, mas numa autonomia regida pelo rigor racional.

Os conteúdos vindos da experiência, dos desejos e das paixões devem ser, na perspectiva kantiana, submetidos à razão pura e obedecer à rigidez – ou seria à severidade? – do imperativo categórico. Neste sentido, os atos do sujeito, sejam de bondade ou maldade, passam a ser uma questão de razão, ou melhor, uma questão de promover a superação das contradições empíricas percebidas pela razão. Assim, o imperativo categórico faz o sujeito evitar problemas ou questionamentos sobre incoerências entre o racional e o experiencial, pois o racional torna-se a via imperativa que conduz os atos e atitudes do sujeito, mas empobrece sua experiência e capacidade de explorar um mundo de ações rejeitado pela norma moral vigente. Parece-nos, neste sentido, que Pasenow buscou superar sua angustiosa contradição por meio da proposição kantiana, de que um imperativo moral beneficie a forma perfeita sobre a realidade degradante.

O contraditório entre o “sujeito físico” e o “sujeito moral” deve ser superado. O sujeito moral é aquele que se sujeita livremente ao imperativo categórico, isto é, o sujeito que, deixando de seguir seus impulsos naturais, vive agindo por respeito às normas morais segundo uma máxima capaz de tornar-se lei universal, fundando neste sentido o Estado Moral. A partir de agora, a questão do Estado Moral em relação ao sujeito empírico torna-se o centro das discussões, visto que de certa maneira cada indivíduo carrega consigo o desejo de atingir a meta do sujeito ideal e de fazer da própria existência um reflexo coerente com a unidade inalterável deste mesmo sujeito ideal. É, pois, pela via do Estado Moral, que a multiplicidade de seres humanos busca a unificação. (SCHILLER: 1991).

Esta questão nos possibilita pensar duas formas variadas de coincidência entre o sujeito ideal e o temporal: a forma de uma opressão feita pelo sujeito puro sobre o sujeito empírico, quando o Estado negaria os indivíduos e sua individualidade; ou pelo tornar-se Estado dos indivíduos, quando o sujeito no tempo tornar-se-ia progressivamente sujeito ideal.

Todo homem individual, pode-se dizer, traz em si, quanto à disposição e quanto à meta, um homem ideal e puro e é a grande tarefa de sua existência concordar, em todas as suas modificações, com a unidade inalterável dele. Este homem puro, que se dá a conhecer com maior ou menor nitidez em cada sujeito, é representado pelo *Estado*, a forma mais objetiva e por assim dizer

canônica, na qual a multiplicidade dos sujeitos tenta unificar-se. É possível pensar, porém, dois modos diversos de coincidência entre o homem temporal e o ideal, e outras tantas de afirmar-se o Estado nos indivíduos: ou pela opressão do homem empírico pelo puro, quando o Estado negaria os indivíduos; ou pelo tornar-se Estado dos indivíduos, quando o homem no tempo se nobilitaria progressivamente até tornar-se um homem ideal. (SCHILLER: 1991: 44)

O problema que vemos no Estado moral, racionalmente planejado, cuja implantação sacrifica, de certa forma, a atualidade ao futuro, é que esse Estado do “homem puro” provoca opressão ao “homem empírico”. O Estado ao invés de corresponder ao sujeito factualmente real, impelido por impulsos e ambições “naturais”, ajusta-se ao sujeito moral, ideal e ainda inexistente, mas que segundo o imperativo da razão deverá existir no futuro. Se por um lado, a razão exige unidade, por outro lado, a natureza deseja multiplicidade; por isso, o sujeito é solicitado a vivenciar ambas as dimensões. A primeira que irrompe nele por uma consciência incorruptível e a segunda que se expressa pelo sentimento que não pode ser extinto.

A precariedade da formação cultural na busca de uma existência que tenha substância está no sacrifício do caráter natural para provocar a afirmação do caráter moral. Mais precário ainda, talvez, seja que o Estado de ser dos indivíduos somente alcance a unidade pela negação da multiplicidade. Tal Estado não deve considerar somente o caráter objetivo e genérico dos indivíduos, mas também o subjetivo e específico, bem como não deve, em vista de uma instauração plena das forças da moralidade, despovoar, desconsiderar, subestimar ou ignorar as forças da aparência. Talvez a busca por uma terceira faculdade ou “caráter”, capaz de colocar no mesmo horizonte relacional elementos do sujeito sensível e do sujeito moral seja um passo providencial para a superação da dicotomia entre aquele e este.

Ao final do primeiro episódio da obra, está Joachim no quarto sentado ao lado de Elisabeth e confessa estar restituindo a ela a liberdade, pois não aceita que esta se sacrifique por ele. Elisabeth surpreende-se pela franqueza de Joachim, que deseja naquela hora da noite levá-la de volta a Westend, mas ela o interpele a dormir. Joachim a contempla e parece querer trair o momento com a lembrança de Ruzena. Ele pergunta se Elisabeth vai abandoná-lo. Ela responde que não, pois as coisas se ajeitariam. Ao final, Joachim cansado adormece e Elisabeth, ao notá-lo dormindo, sorri e também adormece. Dezoito meses depois, nasce-lhes o primeiro filho.

2.2. Esch ou A Anarquia (Parte Dois)

O início do século XX é um período conturbado na Alemanha. Havia no cenário europeu um clima de desconfiança gerado pela insatisfação declarada da Alemanha em relação à divisão do mundo colonizado, diga-se África e Ásia. A Alemanha, que necessitava de mais matéria-prima para suas indústrias, intentava uma nova divisão das terras colonizadas e para resolver a pendência estava disposta a ir à guerra. Nesta época, boa parte do transporte marítimo mundial ocorria sob o controle da Alemanha, nas mãos da empresa *Hamburg-Amerika-Linie*. Outra parte estava nas mãos de um truste anglo-americano. A Alemanha investia pesado nas indústrias elétrica, química, metalúrgica e bélica, gerando temor assustador no mundo inglês. Sob esse clima, o segundo episódio de *Os Sonâmbulos* retrata a vida de Augusto Esch, um contador que buscava cumprir deveres fundados em valores de justiça.

Esch é um personagem que em princípio não reage a insultos apesar de não aceitar o jogo da vida fora da lei. Ele percebe a si mesmo como um homem revestido de autoconsciência, um cavalheiro corajoso que cumpre seriamente seus deveres a partir de valores fundamentais como a lei, a ordem e a justiça. Entretanto, o relato narrativo sobre sua maneira de agir provoca em nós um clima de reflexão sobre a degradante vida alemã da época, a partir da premissa de que um valor substancial, quando perde seu conteúdo concreto, resta apenas uma forma vazia. Havendo assim matéria, mas sem possibilidade de substância.

Essa percepção de Esch soava como um imperativo sem resposta que com maior violência exigia ser ouvido e obedecido. Quanto menos sabe Esch o que quer, com mais raiva o deseja. Ele, à medida que a narrativa vai apontando os eventos, passa a significar o fanatismo de uma época sem Deus. Neste aspecto, o narrador brochiano parece enfatizar quais seriam as atitudes de um povo sem governo, o que estrategicamente é denominado pelo autor de anarquista.

Logo no início do episódio, o narrador apresenta a demissão do personagem principal, August Esch. Conforme a narração, a demissão é apresentada como uma decisão injusta e uma violação à ordem. Impetuoso na ação de fazer justiça, Esch procurará todos os mecanismos para fazê-lo. Ele se encontra com um importante líder sindical chamado Martin Geyring, anarquista honesto que certa feita fora posto em prisão por conta de sua atuação sindical para pedir um emprego. Martin propõe

um emprego de tesoureiro de bordo. Entram em um café de propriedade de Hentjen. Enquanto Martin Geyring fala da demissão de Esch, este prefere o silêncio a comentar o assunto. Logo depois, Hentjen convida Esch para comer. Numa primeira análise, o ingresso do personagem de nome *Martin Geyring* no episódio pode ser interpretado como uma espécie de atestado de credibilidade à obra, fornecendo a imagem de uma Alemanha envolvida em problemas trabalhistas devido à rápida expansão industrial e à necessidade de os operários se organizarem em sindicatos orientados por uma visão social democrática da política e da economia.

A ruptura e consequente demissão de Esch servem de início de reflexão sobre ideias e condutas fundadas em determinados valores representativos de uma dada classe social que fazem com que uma classe subalterna mantenha-se dominada. O perfil de Esch será o de antinomia a essa regra ideológica. Sabedor do significado e importância de Martin, Esch pede-lhe ajuda para um novo emprego.

Esch volta à Casa Stember & Cia para pedir a Nentwig um atestado de trabalho. Ao receber, discute com o inventariante que o atestado não incluía direito a recomendação. Com a intenção de logo resolver e se ver livre daquela situação, Nentwig faz a inclusão no atestado. Esch queria denunciar Nentwig por falsificação de inventário, mas ao conseguir a carta por meio de extorsão ele também se tornara desonesto. Ele chegara certa vez a ir à delegacia para denunciá-lo, mas não o fez.

No dia seguinte, com o emprego oferecido e garantido por Geyring, Esch parte para Mannheim. A mudança de local não o fará esquecer a necessidade de equilibrar a conta da justiça, promovendo a denúncia de Nentwig. Apresenta-se no emprego. Ele irá trabalhar nos entrepostos da empresa em que Bertrand é presidente. Na narração, as relações entre Esch e Bertrand são bastante imprecisas e a visão negativa sobre o empregador Bertrand decorre da prisão do amigo Geyring.

Embora se possa notar que o Bertrand do primeiro episódio seja o mesmo deste segundo, o papel do personagem no primeiro adquire contornos diferentes em relação ao episódio anterior. Pode-se notar que a engenharia da obra feita por Broch começa aqui a ter uma estrutura direcionada para a ideia de totalidade a partir da qual os episódios se entrelaçarão em situações diferentes, mas sem perder seus pontos axiais. Bertrand é presidente de uma empresa de estivadores. Esse papel sugere, enquanto espaço no qual ocorre o episódio, o universo das indústrias alemãs. Contudo, a prisão de Martin gera um mal-estar de justiça no pensamento de Esch.

Em um de seus giros rotineiros de trabalho nos entrepostos, Esch se encontra com o inspetor Bathasar Korn, um homem de atitudes grosseiras com lampejos de bom senso. Guarda fiscal morador em Mannheim com a irmã, ele convida Esch para morar em sua casa, pois intenta encontrar um marido para a irmã. Mal ocorre o convite e aceitação, Korn já começa a espalhar pela cidade que Esch era seu cunhado, partilhando da cama com a irmã. Queria assim obrigar Esch, pela pressão pública ou pelo hábito, a assumir o casamento. Nos dias que se seguem Korn tenta várias vezes seduzir Esch ao casamento, mas este evita responder às insinuações, pois crê que um serviço paga-se com outro e tudo que se compra tem seu preço.

Ao ser acolhido por Balthasar Korn, Esch assume outro aspecto que nos fornece sua identidade política: *um serviço paga-se com outro, além de ver em toda compra um preço*. A não aceitação de serviços ou *mercadorias* de maneira gratuita pode ser definida como característica de um ser que vive sob a mais estrita contabilidade da alma. Esch parece assumir em um primeiro momento que é um ser desejoso por viver em paz com todos, estreitando laços de cooperação.

Em uma de suas rotineiras fiscalizações nos entrepostos, Esch vê alguns manobristas manipulando caixas preciosas como se fossem lenhas e explica como carregá-las com jeito. Gernerth observa a cena. Novo diretor do Thaliatheater, ele oferece a Esch convites para a apresentação de estreia do teatro como agradecimento aos préstimos na orientação dos carregadores. No teatro de variedades, Esch, Korn e a irmã Erna esperam pelo espetáculo. Surge então o lançador de facas. Esch viaja no sonho entre o lançador durão e a assistente frágil e passiva sob a mira da faca, deliberadamente crucificada. Enquanto isso, Erna agracia seus joelhos contra as pernas de Esch que ao perceber repele indocilmente.

As duas cenas, o malabarista lançando facas contra a assistente de palco e o agradecimento dos joelhos de Erna, provocam em Esch um sentimento de mal-estar de que aquelas pessoas estavam totalmente desprovidas de consciência, indecentes e sem o devido comportamento que seus amigos de Colônia tinham. Ao chegar a Spatenbräu, bate-lhe a saudade de Colônia. Havia duas contas a equilibrar em Colônia, o emprego indicado por Martin e a atraente beleza de Hentjen.

Enquanto isso, a narração segue na taberna de Gertrud Hentjen. Pela manhã, Martin lê um jornal socialista. Hentjen insinua que os jornais espantariam a freguesia. Como resposta, Martin comenta que as notícias também o irritam e fala da luta trabalhista para conseguir implantar a lei das oito horas de trabalho. A hipocrisia é

que todos concordam com a lei, mas diante dos empregadores, todos se esquivam. A narração faz constatações das consequências do desejo coletivo dos trabalhadores que lutam por diminuição do horário de trabalho e da dificuldade dos empregados em estarem unidos em sindicatos para exigir a implantação da lei trabalhista.

No outro dia, Esch agradece a Gernerth as alegrias da véspera e pede para ser apresentado à Teltscher e sua assistente. Convida-os a um lanche na casa de Korn. No lanche, recordações do passado familiar de Gernerth que por motivos profissionais deixara mulher e filhos em Munique, e de Esch que se dizia quase órfão por não ter conhecido direito sua mãe.

Ilona, a assistente, comporta-se quieta e triste, o inverso do rosto sorridente mostrado nos shows. Esch chama a atenção de Ilona, mas ela não corresponde. Korn também o faz. Erna toca a perna de Esch, pois não o quer envolvido com Ilona que deve ficar para Korn. Esch não compreende a frieza de Teltscher ao ver a cena. A hora do espetáculo chega e Gernerth convida a todos para assistir a apresentação.

Analicamente, o que podemos depreender é que a presença de um senhor do teatro no episódio parece apontar para uma dimensão insana a que chegaram as relações comerciais. O que ocorre é que os apelos da arte já pareciam desaparecer para dar lugar à imagem do comércio como fundamento das relações humanas. As conversas em torno das relações comerciais desagradavam sempre a Esch, ainda mais quando a visão de Gernerth era de um dia organizar um truste teatral nos moldes dos trustes das indústrias alemãs a fim de mobilizar capital e transformá-lo em uma grande fortuna. A narração é bastante enfática:

Esch não devia permitir isso, opinou Teltscher, pois só na classe comercial é que se podia ainda encontrar estabilidade e visão de horizontes. Certamente que a indústria teatral também podia ser respeitada como um ramo comercial; e mesmo como ramo mais difícil, com todo o respeito ao senhor Gernerth, que era muito mais do que seu diretor, de certo modo, seu sócio e que possuía, sem dúvida, as qualidades mestras do comerciante, mesmo que nem sempre explorasse com sucesso as oportunidades em toda a medida desejável. Ele, Teltscher-Teltini, sabia o que estava dizendo, pois, antes de responder ao irresistível apelo da vida artística, praticara o comércio. (BROCH: 1996: 193).²³

Esch costuma ir à tabacaria de Fritz Lohberg. Assim como a Tia Hentjen, Lohberg detesta cigarros apesar dos cartazes na parede: *fumar não faz mal a ninguém*, ou, *quem sempre fumou, médico não precisou*. Esch compara os dois:

²³ Teltscher declared that Esch shouldn't allow this, for it was only in the commercial class that solidity and breadth of vision were still to be found. The theatrical industry itself might even be regarded as a branch of commerce, and indeed as the most difficult of the lot with all respect to Herr Gernerth, who was not only his manager, but in a sense his partner, besides being in his own way a very capable man of business, even if he didn't exploit possible avenues of success as he might. He, Teltscher-Teltini, could see that very well, for before he felt drawn to an artist's life he had been in commerce himself. (Fragmento 08).

ganham o pão de cada dia à custa de clientes desajustados. O cenário da tabacaria com cartazes sobre o incentivo ao fumo não combina com Lohberg. Há naquela cena um contraste profundo do homem franzino que não se contentava em ver no tabaco um *veneno público* e um *desperdício do patrimônio nacional* e que, por outro lado, participava de ligas antialcoólicas e vegetarianas. Esch chega a pensar que Lohberg é um *idiota* incapaz de perceber suas próprias contradições internas e externas; em casa, ele comenta com Erna sobre Lohberg, que em tom de curiosidade o pergunta se esse homem já havia tido parte com uma mulher.

Korn, ao ouvir o comentário de Erna, planeja saber e, acompanhado de Esch, vai à tabacaria: *prepara-te, meu rapaz! Essa noite perderás a tua inocência!* (BROCH: 1996: 200)²⁴. Embaraçado, Lohberg os chama para apresentar um homem do Exército da Salvação. Então, dirigem-se aos arredores de Neckar onde há membros do Exército da Salvação, jovens ressoando tambores enquanto o líder prega e orchestra seus seguidores com as mãos. Aquela cena lembra as ordens que Teltcher dá a Ilona em cena. Esch imagina Ilona fardada de Exército da Salvação, erguendo os olhos para ele e aguardando seu final redentor para rufar na caixa e manifestar cantos de aleluia.

Em seguida, partem para um bar, em Thomasbräu. Encontram no local membros do Exército da Salvação que estão tentando vender seus jornais aos clientes. Lohberg toma parte à mesa junto a Korn e Esch. Este último põe-se a olhar o copo de cerveja de Lohberg e pensa ser burlesco que a salvação pudesse depender de esvaziar ou não um copo daqueles. Momentos depois, os membros do Exército da Salvação vão embora. Lohberg então se levanta e grita: *Redenção!* Silenciando o local. Logo depois, Korn quer levá-lo a um meretrício a fim de colocar à prova sua condição masculina, mas Esch se recusa a ajudá-lo e acompanha o dono da tabacaria até sua casa.

A cena apresentada fornece-nos mais elementos sobre o desenrolar do enredo. Por meio de uma instituição religiosa organizada sob a batuta de regras militares e de nome sugestivo, *Exército de Salvação*, o narrador nos leva para o âmbito religioso na perspectiva de ampliar o leque de informações que permitam compreender os variados fenômenos que ocorrem naquele momento indo na direção contrária a de um mundo convencional e racional, e que por esta razão foi

²⁴ *Make yourself ready, my lad; tonight you're going to lose your innocence.* (Fragmento 09).

categorizado de qualidade inferior sem ao menos ser considerado o valor opositivo destes tipos fenomênicos em relação aos ditames da racionalidade.

Já em casa, Esch se dirige ao quarto de Erna. Ele entra e fita a senhora que, num olhar desejoso, pede-o para sair. Ele se encoleriza com sua recusa: *não antes de sermos marido e mulher*. Ela justifica. A partir de então os dois passam a viver num misto de insinuações e hostilidades. O ódio em tom de brincadeira de mau gosto, na apresentação narrativa, ocorre por ainda não possuírem um ao outro. Com Ilona seria diferente, pensa Esch. Erna o proíbe de estar com Ilona; entretanto, ele descobre que Ilona mantém um caso com Korn sob o silêncio de Erna.

No quarto de Erna, Esch parecia decidido a se entregar aos prazeres da volúpia carnal. Ainda assim, sua consciência assumia que o *prazer* estaria orientado no homem a um objetivo mais elevado do que aquele simplesmente carnal. Por trás do palpável desejo erguia-se a *nostalgia* de uma alma presa implorando redenção da solidão, exigindo libertação para ambos os seres, Erna e Esch, razão pela qual ele se encoleriza com as motivações de Erna para ter com ele o ato do prazer sobre a cama: *não antes de sermos marido e mulher*. O narrador então configura:

Naturalmente, quando batia com seu jarro de água no soalho, Esch não pensava na solidão em que havia caído desde que saíra de Colônia, nem na solidão que pesava no palco antes de Teltscher fazer assoviar as facas reluzentes. Agora sentado à beira da cama da jovem Erna e debruçado afoitamente sobre ela, sua expectativa ia muito mais além daquilo que geralmente se considera o desejo de um homem no cio, pois, detrás do que ele apresenta tão palpável e mesmo tão banal, imediato objeto de desejo, ergue-se a nostalgia da alma prisioneira que implora pela redenção de sua solidão, exigindo uma salvação que valha para um e outro, que valha talvez, mesmo, para toda a humanidade, e certamente também para Ilona, salvação que só lhe podia vir de Erna, uma vez que nem ela nem ele, sabiam o que ele procurava. (BROCH: 1996: 204).²⁵

Martin visita Esch e o convida para a reunião do sindicato. Esch e Lohberg vão à reunião que fica tensa quando os grevistas falam contra o regime. Um soldado ordena que o tom não pesasse, pois seria obrigado a parar a reunião. Martin, em nome da liberdade, deixa o manifestante falar. Reina confusão e Martin é preso. Esch e Lohberg escapam saindo protegidos por um inspetor. O evento é utilizado pelo ministério público para formular queixa-crime contra Geyring por apelo à insurreição.

²⁵ Of course when Esch banged down his water-jug hard on the floor he was no longer thinking of the loneliness which had descended upon him since he had left Cologne, nor was he thinking of the isolation that had lain on the stage before Teltscher let fly the whistling, glittering daggers. Yet now that he sat on the edge of Fräulein Erna's bed and bent over her in desire, he wanted more from her than is currently construed as the satisfaction of an average sensual man's lust, for behind the very palpable, indeed banal, immediate object of desire, yearning was hidden, the yearning of the captive soul for redemption from its loneliness, for a salvation which should embrace himself and her, yes, perhaps all mankind, and most certainly Ilona, a salvation which Erna could not vouchsafe him, because neither she nor he knew what he wanted. (Fragmento 10).

A reunião de um sindicato, conforme narrada no episódio, sugere outra vez a credibilidade da obra brochiana. A presença de um militar na reunião demonstra os limites desse tipo de instituição que parece oferecer ao Estado alemão um perigo de proporções inimagináveis ao ponto de obrigar o próprio Poder instituído a controlar os debates destas reuniões. Martin, entretanto, assume a condição de defensor da liberdade ao deixar que um dos manifestantes fale contra o regime alemão. Esta atitude resulta na sua prisão sob a acusação de provocar insurreição contra o regime. Entende-se aqui o pretexto do Estado de acusar uma simples reunião de sindicato para se resolver problemas de greve, como um ato de hostilidade ao próprio regime. Não era da índole de Martin – o narrador parece defender esse personagem – provocar um estardalhaço no regime ainda que suas convicções socialistas o apontassem nesse rumo.

Parece-nos, para fins de análise de elementos epistemológicos, que Martin personifica um tipo de protagonista cuja trajetória no desenrolar da trama apontará para um determinado meio social que deseja implantar por meio da luta política, estruturas menos injustas provocadas pelo regime. Embora a via de solução dos problemas políticos e econômicos seja diferente entre os dois, Esch compartilha com Martin de suas convicções e se questionava sobre a importância das associações trabalhistas. Isso lhe causava náusea, pois via nelas o aumento da desordem, justamente contra a qual Martin lutava. Diferentemente de Esch, Martin procurava o diálogo por meio dessas associações e cuidava para que os ânimos dos grevistas não acirrassem a relação com o regime.

De volta ao teatro, entram Ilona e Teltscher para uma reunião. Já se encontravam no local Gernerth e um mal humorado Esch, visto que várias situações têm lhe causado náusea: Martin está preso, Erna vive a brigar com ele, a polícia e Bertrand unidos contra a greve, Korn em um possível relacionamento com Ilona. A reunião é iniciada e Teltscher sugere a Gernerth montar algum espetáculo não caro e que atraia público. Talvez uma apresentação de luta feminina, sugere Gernerth. Mas Teltscher não vê esse negócio vingarem em Mannheim. Esch então propõe ir para Colônia a fim de averiguar a apropriação do local para o teatro comercial. Aceitada a ideia, Esch convida Lohberg a participar do negócio. Este não aceita participar integralmente porque metade do negócio com tabacos é de sua mãe, entretanto participa do intento com empréstimo de mil marcos, juntados aos trezentos de Esch, que pensa em Erna como outra associada ao empreendimento.

Ao chegar a casa, Esch conversa com Erna, que inicialmente rejeita fazer parte da sociedade. Todavia, quando Esch revela a participação de Lohberg, ela repensa a ideia. À noite, Lohberg aparece na casa de Erna. A visita gera desconforto, havendo confronto entre ela, Esch e Lohberg. Erna, demonstrando interesse em Lohberg, provoca Esch e o menospreza, enquanto Lohberg procura ser virtuoso e reconciliador. Erna quer mostrar a Esch que ele não se importa com seu sentimento. Um homem incapaz de sentimento é menos do que um homem. Ao final, Erna e Lohberg aceitam fazer parte da sociedade. A situação faz com que Esch fique atordoado, pois ele renuncia a Ilona que se entregara a Korn, e deseja Erna que se envolva com Lohberg.

Esch decide ir à Colônia buscar novos negócios, uma parceria comercial para dar substância ao seu empreendimento, transformar o teatro em algo lucrativo para todos. Nesse momento, fala com Lohberg de seu desejo de juntar dinheiro e ir para a América, pois havia nele o sonho de um dia conhecer a terra da liberdade. Em Colônia, ele visita a Tia da Cantina, presenteia-lhe com uma estátua do monumento a Schiller e fala de Mannheim e do Reno. Convida Hentjen para sair, mas ela comenta ser isso algo típico dos namorados. Esch insiste e ela se desculpa afirmando já conhecer o Reno. Presa em seu olhar, um momento de abandono provoca-lhe pânico, e logo se refugia atrás do balcão. Esch percebe o desliz e leva a estátua até o balcão, depois vai para casa. No dia seguinte, ele visita Oppenheimer e o convida a patrocinar a luta feminina. Embora pergunte a si mesmo por que Gernerth precisaria de Esch no negócio, ele aceita fazer parte.

Dias depois, Esch reflete porque ainda não vingara a prisão de Martin. Tia Hentjen afirma que Geyring não tem o direito de levar um amigo a renunciar uma carreira brilhante por sua causa. Esch a repreende, pois não vê na profissão brilhantismo. Em seguida, vai ao diário social-democrata *Vigia do Povo* com um artigo em mãos no qual defende Martin que fora, na sua visão, vítima de intriga demoníaca e demagógica. O redator lê e não aceita publicar por não ver ali fatos novos. Esch insiste e o redator lhe repreende perguntando se ele quer os empresários presos, principalmente Bertrand, para que Martin seja solto. Explica não ser assim o funcionamento do sistema, pois se os empresários fossem presos por questões como a greve de *Mannheim*, a indústria se tornaria um caos.

Esch demonstra sua náusea em relação à prisão de Martin e deseja vingar o fato escrevendo e publicando um artigo em defesa de Martin e de sua luta. Seu

desejo se fundava no entendimento de que a prisão de Martin fora injusta e que, na verdade, o homem a ser preso deveria ser Nentwig, que o havia demitido e que sempre aceitava comissões e subornos para não “enxergar” os erros contábeis ou alguma coisa comprometedora. O redator, no entanto, recusa-se a publicar considerando ser a greve e as prisões apenas um processo de relações de poder vinculado ao funcionamento do sistema.

Alguns dias se passam e são escolhidas as candidatas para a luta. Oppenheimer cria para elas nomes artísticos. Logo em seguida as conduz ao teatro onde Teltscher já as esperava para fazer com que elas superassem a timidez e pudessem fazer uma apresentação de sucesso econômico.

Esch assiste ao ensaio, se desagrada do que vê e vai embora. Faz então uma visita ao café da Tia Hentjen. Durante uma conversa com a proprietária, ele se lembra de Martin, que na opinião dela seria um mártir com convicção. Para Esch, porém, Martin escondia algo, e para ele quem possui a verdade tem poderes para conceder redenção a todos. Na ida aos entrepostos da Mittelrheinische, Esch sente nojo das pessoas ao seu redor.

A narração aglutina as relações de Esch e sua visão sobre as pessoas com as quais convive: Nentwig, cruel espinho enterrado na carne; Ilona que ficara em Colônia com Korn; Teltscher, um ‘chulo’ assassino; Bertrand, ‘patife’ presidente que jogara Martin na enchova. Então, chegam ao local Teltscher e Oppenheimer. A conversa passa a girar em torno de comentários sobre um possível insucesso nos negócios. Teltscher insinua trazer Ilona e reestruturar o negócio. Esch sente raiva dos ditos dois judeus. O desenrolar da narração aponta para um sentimento que Esch teima em sustentar, uma forte reflexão do quanto o caos humano subsiste.

Esch parece já não acreditar na sinceridade das pessoas, todas se apresentam com interesses particulares e já não há significação diferenciada em cada uma delas, daí tanto faz uma ocupar o lugar da outra porque o jogo de relações de interesse será o mesmo. Essa mescla de angústia e ojeriza em relação às pessoas parece provocar o narrador brochiano de tal monta que ele tece as seguintes palavras:

Em determinado sentido, não é um problema envolvendo meramente seres humanos, pois todos são iguais e nada muda se um se fundir no outro, ou se um tomar o lugar do outro. Não, o mundo não foi organizado em pessoas boas e más, mas de acordo com certas forças boas ou más. /.../ Sim, ele havia deixado Nentwig em liberdade, mas em uma segunda vez as coisas não aconteceriam da mesma maneira; mesmo que isso não fosse um problema individual, mesmo que um se funde no outro de modo que seja impossível

estabelecer diferença entre eles; desprendida do seu autor, a iniquidade subsiste e é ela só por si que deve ser expiada. (BROCH: 1996: 252-253).²⁶

A narração continua com a primeira noite de espetáculo cujo lucro leva Gernerth a pagar uma quantia maior do que os cem prometidos a Esch por mês. Em um dos intervalos da apresentação, Esch se encoleriza porque Nentwig está presente no salão de apresentação. Ao ser cumprimentado, seu olhar se perturba por um instante e logo se dissipa, pois reduz aquela figura à indiferença e já não o quer mal, melhor seria entregá-lo à justiça ou a um procurador. Incomodado, sai do salão e vai ao escritório conversar com Gernerth que está preocupado com a despesa da empresa, com os juros e com as dificuldades de estar com os filhos nas férias.

Dias depois, Esch se encontra com Hentjen e a convida a uma viagem para comprar vinho. No caminho, ele insiste em uma relação, mas ela o rejeita. Durante a volta, cansada, ela recosta a cabeça em Esch, que procura seus lábios e os dois se beijam. Contudo, ao chegar à cantina ela trata Esch com indiferença, apesar de ele, tomado de felicidade, pensar ser seu amante.

Dias depois, Teltscher comenta com Esch sobre a possibilidade de haver uma luta entre uma negra e uma alemã. Pede que ele encontre a tal negra para esse fim. Na cantina, Teltscher comenta com Hentjen sobre a nova atração e que Esch fora procurar as moças. Ela se chateia. Esch, com remorso por saber que Hentjen está a sós na cantina com Teltscher, retorna imediatamente e constata que ele já havia ido embora. Esch, então, invade o quarto dela e antes que ela gritasse a beija. Ela o empurra, tomada de uma mistura de loucura da entrega e raiva da situação, afirma não querer macular o próprio quarto. Ele a toma nos braços e a leva para a dispensa. Sem voz, sem prazer, imóvel e rígida, entrega-se como a cumprir um dever antigo, parecendo retornar a um ofício imemorável e familiar. Feliz, ela reconhece que o amor está para além daquilo que o determina.

Esse elemento trazido à narração, a entrega de Esch e Tia Hentjen ao amor parece partir do princípio do beijo que desencadeia todo um processo invariável; ainda que isso ocorra de maneira lenta ou acelerada, não se pode abolir a lei da

²⁶ *Somewhere it was not a matter merely involving human beings, for human beings were all the same and nothing was changed if one of them melted into another, or one of them sat in another's place—no, the world was not ordered according to good and evil men, but according to good and evil forces of some kind. /.../ Yes, he had let one of them go, that man Nentwig, but it wouldn't happen a second time; even if it wasn't a matter of the individual, and even if people melted into one another, so that one fellow couldn't be told from the next; the wrong done existed apart from the doer, and it was the wrong alone that had to be expiated. (Fragmento 11).*

natureza. E quando tudo acontece, parece que a redenção presenteia a ambos com a liberdade e o êxtase intemporal, fazendo de um a substância do outro.

Esch presenteia Hentjen com um livro e ela pouco se interessa pelo presente. Chateado, toma o presente de volta e vai para seus aposentos. Conforme a narrativa, o livro fala da América, e provoca em Esch uma forte paixão pelo novo mundo, sua organização social, a da polícia e da justiça que, segundo sugere a narração, é apontado como organizações a serviço da liberdade democrática e, para quem soubesse ler, naquele país ninguém colocaria na cadeia um aleijado apenas por cumprir ordens de amadores odiosos.

Isso o faz ter uma nova ideia. Ao se encontrar com Teltscher o instiga a pensar na América e na atividade da luta. Teltscher afirma então que as mulheres americanas são mais fortes; ainda assim, podiam valer-se delas vendendo-as a algum estábulo e ganhar uma boa comissão por isso. Esch, apesar de relativizar o novo jeito de ganhar dinheiro, pois resgata a lembrança de que Hentjen e Lohberg trabalham com coisas que não lhe são agradáveis, começa a sonhar com o dia da embarcação. Nesse ponto da narrativa ocorrem novos elementos fundantes da obra.

O narrador se utiliza de um artifício para mostrar os sonhos de Esch, seu desejo de ir à América, visto pensar que lá tudo estava no seu devido lugar, a serviço da liberdade democrática. Essa percepção de Esch parece insinuar um contraponto em relação à realidade política da Alemanha sob a batuta do regime e ele próprio acredita que o melhor seria mais que sonhar com o dia da embarcação, quem sabe, a própria viagem rumo à terra da liberdade democrática.

Em um novo encontro com Hentjen, Esch se impressiona ao perceber que, uma vez consumado o ato de amor, ela não queria ouvir falar nisso. No silêncio do quarto, porém, ela se entrega àquela violência que invade sua intimidade e a arranca da solidão. Há um silêncio e ela não o deixa romper. No silêncio, a vergonha desaparece. O que sente não é prazer, mas libertação da vergonha. Há solidão demais nela que a faz não ter mais relacionamento algum. Mas Esch espera que haverá atroz instante em que aquela voz explodirá.

Nesse instante, o lugar do ritual silencioso, o jogo consentido do olhar embebido por um desejo mudo e escondido por conta de que as pessoas jamais entenderiam aquele sentimento recíproco. Esch a deseja mais que tudo na vida e deseja resgatá-la de seu passado prisional que a impede ser toda sua. O narrador tece algumas palavras que demonstram aquele instante de amor silencioso:

Pois, na alegria de se perder, de se afundar, mudo e anônimo, na falta de pudor em relação a sexo, ele vela teimosamente no desejo de obrigar aquela mulher a reconhecê-lo, de fazer com que o instante fulgure como um facho que a consuma por completo, e que nesse incêndio ela tenha consciência da presença de seu companheiro, e faça ouvir a sua voz exclamar apaixonadamente no silêncio noturno, e diga “sim” para ele e somente a ele, como se fosse seu filho. Ele já não sabia mais com que ela se parecia, ela estava para além da beleza e da fealdade, da juventude e da velhice, ela tornou-se um problema silencioso criado para que ele pudesse dominar e resolver. (BROCH: 1996: 275).²⁷

Dá-se então continuidade à narrativa com Teltscher convidando Gernerth para ajudá-lo no novo projeto. Por motivos familiares, ele rejeita. Todavia, Esch começa a recrutar lutadoras exportáveis. Neste sentido, visita cabarés. Para evitar dúvidas e dor de cabeça com Hentjen, vai a casas de homossexuais. Numa delas, encontra Bertrand que certa vez deixara Harry Koehler cair em seus braços. Esch também se encontra com Harry e o convida para a viagem. Este, porém, quer apenas uma relação. Esch o rejeita e ele cai em prantos. Alfons, amigo de Harry, o consola. Neste momento a narração tece o sentimento de Esch em relação a Bertrand, algo como nojo pelo seu envolvimento homossexual e por conta de Esch saber que fora Bertrand o responsável pela prisão do amigo Geyring.

Para fins de análise, percebe-se que a inserção de homossexuais no episódio é outro tipo de síntese das determinantes sociais que estruturavam a sociedade alemã retratada na obra. Harry, Alfons e, em certa medida, Bertrand, protagonizam os *ex-cêntricos*, marginalizados e figuras periféricas da sociedade alemã. Esses *ex-cêntricos* dão valor à obra porque no universo ficcional eles se tornam os *diferentes* em si e por si. São eles que fazem a obra transcender seu caráter localizado, exprimindo de maneira simbólica a crítica e o desafio em relação aos paradigmas e às regras morais vigentes. É neste sentido que as palavras de Harry são uma reflexão mais profunda e transcendente à obra:

O amor é uma questão de distância, eis que há dois seres, cada qual em um planeta diferente, nenhum deles pode saber seja o que for do outro. E, de repente, já não há mais distância, nem tempo, perderam-se um no outro, cada um deles já não sente necessidade de si próprio nem do outro e nem sequer precisa saber seja o que for. O amor é isso. /.../ Somente em uma terrível

²⁷ *For even in the bliss of losing himself, of sinking tranced and nameless in the shamelessness of sex, the desire to overcome the woman kept stubborn vigil, the desire to force her to acknowledge him, to make the present moment flame up in her like a torch that burned up all else, so that in its glare she should be aware of her mate, and out of the silence of night that enveloped everything should let her voice ring out passionately, and say “du” to him and to him alone, as if he were her child. He no longer knew what she looked like, she was beyond beauty and ugliness, beyond youth and age, she was only a silent problem that he was set to master and to resolve. (Fragmento 12).*

exacerbação da estranheza, e quando a estranheza for levada ao infinito, pode acontecer o milagre, o inacessível objeto do amor: o mistério da unidade... Sim, não há outra palavra. (BROCH: 1996: 278-279).²⁸

As palavras de Harry nos fazem resgatar a fala de Bertrand em seu encontro com Elisabeth durante o episódio *Pasenow ou o Romantismo*. Harry, tal como Bertrand, aponta para a necessidade da superação de sentimentos atávicos, que não permitem que a sociedade se veja de uma nova maneira. Por esta razão, a via necessária a se percorrer para provocar a ruptura com tais atavismos é a *terrível exacerbação da estranheza*.

Ainda no local, Esch insinua ameaçar Bertrand de morte. Por certo Esch acredita que seu confuso senso de justiça deve ser levado a termo. Sua justiça é matematicamente singela: a prisão de Geyring é motivo o suficiente para o assassinato de Bertrand. A contabilidade é simples: a prisão de um inocente justifica e demanda do culpado a compensação com a própria morte. Harry, no entanto, diz não querer isto e Esch, solidário a Harry, o conduz à sua casa. À porta, Harry tenta beijá-lo e ele o empurra. Harry, constrangido, entra em sua casa. Como se nada tivesse acontecido, atitude típica de um ser que necessita sempre manter o equilíbrio contábil, Esch sai do local em direção ao diário *Vigia do Povo* para pedir novamente espaço publicitário em favor de Martin. Na redação, não ocorre um acordo e ele conclui ser a imprensa vendida para os grandes empresários e para o Estado.

No aniversário da Tia, Esch se dirige pela manhã à cantina e a presenteia em público com uma miniatura da estátua da liberdade. Embora constrangida, ela aceita, busca a estátua de Schiller e da torre Eiffel e as coloca junto à estátua da liberdade. À noite, Esch vai ter com Hentjen que o espera para celebrar seu aniversário. Pela primeira vez ela fala e se enciúma perguntando quem é a outra, pois ele fala de maneira insinuante sobre sua viagem a Badenweiler. Ele, então, contorna a situação, comentando da viagem à América e do desejo de levá-la com ele. Depois, os dois adormecem sem que haja exacerbação da volúpia.

Com lucro no negócio, Esch busca meio para guardá-lo, pagar o empréstimo e salvar Ilona das mãos de Korn e de Teltscher. Procura então conversar com Gernerth, como procurador de Erna e Lohberg, para exigir o direito deles: 3.123

²⁸ *Love is a matter of distance; here are two people, and each is on a separate star, and neither can know anything of the other. And then suddenly distance is annihilated and time is annihilated, and they have flown together, so that they have no separate awareness of each other or of themselves, and feel no need of it. That is love. /.../ "Only in a dreadful intensification of strangeness, only when the strangeness has become in a sense infinite, can the miracle happen, the unattainable goal of love: the mystery of oneness ... yes, that's how it is. (Fragmento 13).*

marcos. Gernerth diz não ser Esch o procurador legal e que o investimento ainda está em curso. Mas, por insistência, ele acaba por pagar a metade do pedido a Esch.

Esch parte para *Manheim* e pensa que encontrará Erna e Lohberg juntos, mas isso não acontece. Lohberg não ultrapassara os limites de uma nobre amizade, quer pela timidez quer pela desconfiança no sexo feminino e as doenças que se possa advir das mulheres. Esch conhecia a virtude de Lohberg apesar de isso ultrapassar a capacidade do seu entendimento. Na casa de Korn e Erna, ele paga-lhes o empréstimo, mas ela o maltrata por ter sido abandonada e ter de se comprometer com Lohberg, que aparece na casa. Esch repassa o dinheiro e pede-lhes para que dividam entre ambos por tratar-se apenas da metade. Aquele momento já era tarde da noite e Esch vai para o quarto, enquanto Lohberg se despede e vai embora.

Logo depois, Erna vai ao quarto de Esch e este pede a ela para assinar o pedido do restante do dinheiro. Entre fúrias e paixões, os dois se abraçam e se beijam. No dia seguinte, ele pensa em seu amor por Hentjen e imagina que se ela soubesse, não acreditaria que ele lhe permaneceria fiel, talvez até o quisesse matar. Ele vai então ao entreposto rever amigos e encontra-se com Lohberg, desconsidera-o e o imagina uma mulher travestida incapaz de um ato masculino com Erna. À noite, Esch se envolve novamente com Erna. Pela manhã, sai para comprar cigarros e os leva a Martin, na cadeia, que deseja saber notícia dos amigos. Esch lhe diz que vai a Badenweiler conversar com Bertrand sobre sua prisão. Martin pede-lhe que não cometa bobagem, pois Bertrand, para Martin, era honesto. Esch percebe que Martin não sabe das falcatruas de Bertrand.

Os dados apresentados anteriormente podem ser interpretados sob a premissa de que parece existir um tema que transpõe todas as situações em que Esch se encontra: o desejo de viver a vida com leis morais plausíveis. Há, em Esch, uma mescla de espontaneidade interior que o lança em direção a uma relação angustiante com seus companheiros. Sua percepção das relações parece ser a de que os outros possuem uma completa ausência de regulamentação da vida e que, por isso, eles passam a viver dentro de organizações particulares, utilitárias e racionais. Esta, talvez, seja uma das razões que levam Esch a julgar seus semelhantes de covardes, simuladores, subtraídos de seus deveres terrenos.

Outro aspecto que nos importa é sua falta de percepção dos próprios atos, ou mais complexo ainda, quando ele percebe contradição em seus atos procura justificá-los dentro de fundamentos de que ainda há ressalvas e reservas quanto à exigente

existência no mundo em que vive, apesar de fazer uso de artifícios que ele próprio parece condenar. Esch é uma perfeita “máquina” condutora de serviços. Ele tem a habilidade de justificar qualquer uma de suas ações ou julgamentos para redimir suas próprias contradições. Por exemplo, comprometido matrimonialmente com Tia Hentjen, é capaz de dormir com Erna Korn e, por meio de uma complexa maquinação de sua lógica, assume para si mesmo que é fiel à sua futura esposa. Assim, ele consegue transformar a promessa de fidelidade que fora quebrada em valor moral.

Terminada a visita a Martin que se encontra na prisão, Esch toma o comboio para Mülheim, no horário em que os trabalhadores, obrigados a acordar cedo para o trabalho, caminham tal como sonâmbulos. Neste episódio reflexivo da obra, o narrador faz comentários sobre o significado do sonambulismo, temática que dá título à obra de Hermann Broch. O trecho a seguir é uma revelação:

Quando ele vê o trem para Mülheim chegando rugindo, essa enorme e longa serpente que se lança seguramente sobre o alvo, ele cai novamente em reflexão. De repente uma dúvida se apodera dele quanto à confiabilidade da locomotiva que poderia muito bem perder-se no caminho, e embora em desses deveres evidentes e importantes para cumprir na terra, pode se desviar desses deveres, ficar à deriva e chegar tão longe quanto a América /.../. Perplexo, poderia sentir-se tentado a abordar algum empregado de farda, mas a plataforma é tão grande, tão desmedidamente longa e desolada que já não há tempo para percorrê-la e, embora sem fôlego, já deva dar por satisfeito se pudesse tomar o trem, seja qual for seu destino. (BROCH: 1996: 311)²⁹

Esteticamente, é poética a maneira como o narrador nos provoca a pensar sobre o comboio da vida, que percorre sua estrada a apanhar seus viajantes, e na aceleração da vida, o tempo não permite a esses viajantes um minuto para hesitação ou perguntas. Basta entrar no comboio que é demais satisfatório conseguir ao menos embarcar, tenha o comboio qualquer destino. Prossegue o narrador:

Incerteza e sufocação são o bastante para fazer um homem mal humorado expressar palavrões, ainda mais quando, assustado pelo sinal de partida, se vê obrigado a correr tropeçando pelos degraus inconvenientes, correndo o risco de machucar as próprias canelas até alcançar o compartimento. Ele profere palavrões, profere palavrões contra os estribos e sua estúpida construção, profere palavrões contra o destino. No entanto, por trás desse disparate há uma intuição bastante relevante e comovente, e ele poderia tê-la formulado se sua mente estivesse lúcida: tudo isto é mera invenção humana, os degraus feitos à medida das pernas humanas, ao longo da plataforma, as placas de

²⁹ *Yet when he sees the train for Müllheim come roaring in, that great, long serpent darting so surely towards its goal, he is again struck down, suddenly struck by doubt of the engine's reliability, for it might take the wrong road; struck by the fear that he, with evident and important duties to fulfil on earth, might be diverted from these duties and cast adrift perhaps even as far as America. In his perplexity he would gladly approach some uniformed official, as unpractised travellers do, and ask a question, but the platform is so extended, so immeasurably long and bare, that he can scarcely race along it, and must think himself lucky, breathless maybe but still lucky, to reach the train at all, whatever its destination. (Fragmento 14).*

sinalização, o apito da locomotiva, e os reluzentes trilhos de aço são invenções humanas, engendrados em esterilidade. (BROCH: 1996: 311).³⁰

O narrador insinua que a construção da locomotiva da vida é fruto desmedido das obras humanas sem a qual provavelmente não viveríamos e com a qual nossa existência se banalizaria. Deixemos o narrador argumentar:

Vagamente, o viajante sente que estas reflexões o elevam acima da existência banal, e gostaria de imprimi-las em sua mente para o resto de sua vida. Pois, embora as reflexões desse tipo possam ser consideradas gerais para a humanidade, elas são mais acessíveis aos viajantes, especialmente os de temperamento irascível, que estão mais abertos para elas do que os sedentários, os quais nada pensam, nem mesmo subindo e descendo muitas vezes as escadas durante o dia. O sedentário percebe que vive rodeado de obras humanas e de que os seus próprios pensamentos não são mais do que obras humanas. Ele lança seus pensamentos ao mundo como se fossem viajantes seguros e hábeis comerciantes, e ele imagina que, assim, ele traz o mundo de volta em seu salão e em seus próprios negócios. (BROCH: 1996: 312).³¹

Os trechos em destaque, em nossa percepção epistemológica, constitui uma crítica ao pensamento hegeliano de que o mundo é a manifestação da ideia, o que implica dizer que se o mundo é assim considerado, logo, o nosso pensar o mundo é pensar o pensamento. O mundo como construção humana, ou obra humana, parece definir de maneira sintética e não contraditória as estruturas existenciais que nos permitem viver de maneira plausível. De outro modo, o narrador confere uma crítica a essa maneira hegeliana de ver construir na ideia o mundo:

Mas o homem que põe a viajar ao invés de seus pensamentos perdeu seu prematuro senso de segurança: seu temperamento volta-se contra tudo que é obra humana, contra os engenheiros que constroem os estribos, contra os demagogos que debocham continuamente da justiça, ordem e liberdade como se fossem capazes de organizar o mundo à medida das suas ideias; a raiva aflora contra todos os dogmáticos que afirmam conhecer melhor do que outros agora que aflora nele o conhecimento da ignorância /.../. Agora que o comboio segue a todo o vapor, parecendo lançar-se em direção a algum objetivo, aparentemente indo de encontro com a irresponsabilidade, e que só pode ser parado em sua velocidade por nada menos que o freio de emergência, e desde que sob seus próprios pés o espaço é arrancado com grande força, o viajante que ainda não perdeu a consciência na liberdade dolorosa do dia ainda ouve a

³⁰ *Uncertainty and breathlessness are quite enough to make a hasty-tempered man swear, still more when, startled by the signal for departure, he has to scramble up the inconvenient steps at a breakneck pace into the carriage, and barks his shin on one of them. He swears, he swears at the steps and their awkward construction, he swears at fate. Yet behind this rudeness there lurks a more relevant and even more maddening recognition, which the man could formulate if his mind were awake: mere human contrivances all these things are, these steps fitted to the bending and stretching of the human leg, that immeasurably long platform, these signboards with words upon them, and the locomotive's whistle, and the glittering steel rails—no end to the human contrivances, and all of them engendered in barrenness. (Fragmento 15).*

³¹ *Vaguely the traveller feels that by such reflections he lifts himself above the trivial daily round, and he would like to stamp them on his mind for the rest of his life. For though reflections of that sort might be deemed general to the human race, yet they are more accessible to travellers, especially to hasty-tempered travellers, than to stay-at-homes who think of nothing, not even if they climb up and down their stairs ever so often daily. The stay-at-home does not observe that he is surrounded by things of human manufacture, and that his thoughts are merely manufactured in the same way. He sends his thoughts out, as if they were trusty and capable commercial travellers, on a journey round the world, and he fancies that thus he brings the world back into his parlour and into his own transactions. (Fragmento 16).*

voz da sua consciência, tenta marchar na direção oposta. Mas ele chega a lugar nenhum, pois aqui não há nada, mas o futuro. (BROCH: 1996: 312)³²

A crítica apresentada pelo narrador se faz contra os que construíram comboio que leva a vidas humanas para um destino incerto e não desejado pelas pessoas, um destino que vê apenas o futuro, arranca a todos do estado presente e provoca uma afrontada conformação da vida que absorve a própria vida, visto que esta seria de fato o seu contrário. Não há, para fins de argumentação, no ser que se deixa levar pelo comboio e aceita a construção ordenada do mundo, abertura à genialidade humana que somente pode ser desfrutada pelas sensações. Por esta razão, o presente constitui um vazio e, pleno de falta de significado, exige uma corrida em direção ao futuro, pois, como afirma o narrador, *tudo é futuro*.

Essa corrida desesperada rumo ao futuro demonstra que o pensamento gerador de vida fundada em pontos afixados por uma filosofia racional que fomenta uma moral imperativa categórica nos moldes kantianos transformou a vida em uma estrutura vazia de possibilidades, fechada em si mesma, presa à pureza das ideias e à imutabilidade do pensar racional. A hegemonia da consciência, principalmente aquela fundada e afixada de maneira sólida no pensamento humano pelo *cogito ergo sum* cartesiano parece fazer parte de um projeto filosófico mais amplo: disciplinar e, quiçá, controlar o *dever* das coisas, fomentando uma moral que tenha a capacidade de expulsar o caos e de tornar o mundo uma organização mental de bases sólidas.

Em outros termos, é preciso substituir a vida vinculada à aventura e ao risco, ao sensível e ao salto, ao transitório e à repentina metamorfose, por uma nova estrutura de vida fundada na previsibilidade racional. O grande incômodo de Esch talvez seja justamente essa obrigação de ser *governado* pelas regras de um sistema de valores racionais falidos. Seu caráter anárquico sonha romper a ordem vigente com uma nova ordem, talvez cínica por conduzir todas as suas relações pelo princípio da contabilidade em que os balaços devam ao final chegar a uma síntese não contraditória. O narrador, ao descrever os viajantes nos vagões, recorda esse tipo de valor humano:

³² *But the man who sends himself out instead of his thoughts has lost this premature sense of security: his temper rises against everything that is of human manufacture, against the engineers who have designed the steps precisely to those measurements and not to others, against the demagogues who prate of justice, order and liberty as if they could rearrange the world according to their theories, against all dogmatists who claim to know better than others his anger rises, now that there is dawning within him the knowledge of ignorance. /.../ And since the train goes roaring on at full speed, apparently darting towards a goal, apparently rushing into irresponsibility, and can be stopped in its career by nothing less than the emergency brake, and since beneath his very feet it is hurrying him off with great dispatch, the traveller who has not yet lost his conscience in the painful liberty of the open day makes an attempt to turn and walk in the opposite direction. But he arrives nowhere, for here there is nothing but the future. (Fragmento 17).*

Eles estão sentados em bancos que os construtores, de modo sem vergonha e talvez conhecimento prematuro, fizeram para se ajustar à forma duas vezes curva do corpo sentado, ali vão sentados oito em cada fileira, comprimidos uns contra os outros na gaiola de madeira, eles balançam a cabeça, ouvindo o estalar da madeira e o ligeiro rangido da armação a cada pancada das rodas nas juntas da via férrea. Os que vão sentados diante do motor desprezam os outros, que estão olhando para o passado. Temem as correntes de ar e, quando a porta está escancarada eles temem que alguém possa vir e os fazer torcer o pescoço. Para o homem, cuja cabeça está voltada para o lado errado não pode mais julgar entre culpa e expiação. Ele duvida que dois e dois são quatro, duvida que ele é filho de sua própria mãe, e não um monstro. Por isso, até mesmo os seus pés são cuidadosamente apontados na direção dos assuntos de negócios que são para ocupá-los. Para eles, por certo, não há outra comunidade que não seja a dos negócios que praticam. Uma comunidade sem força, cheia de incertezas e de mal-estar. /.../ Lançados na liberdade, é lhes necessário construir nova ordem e justiça por si mesmos; não querem dar ouvidos aos sofismas de engenheiros e demagogos, e detestam a obra humana tal como aparece nas instituições do Estado e da Técnica, mas eles não se atrevem a rebelar-se contra a estupidez milenar e de invocar aquela terrível revolução do conhecimento em que dois e dois não será mais capaz de adição. /.../ A cólera apura os sentidos. Os viajantes já dispuseram suas bagagens no compartimento, e agora mergulham em raivosa discussão e crítica às instituições políticas do Império, à ordem pública e à natureza do direito; eles comentam sobre coisas e instituições com boa precisão, embora as palavras utilizadas não sejam confiáveis. E na má consciência de sua nova liberdade estão com medo de ouvir um terrível acidente na estrada de ferro, e as hastes de ferro podem até atingí-los corporalmente. /.../ Percebe-se então que começou seu sonambulismo. (BROCH: 1996: 313-315)³³

Nesse amplo fragmento da obra podemos perceber nitidamente uma crítica, sob as vestes literárias, de como o pensamento alemão procura superar, no elemento do raciocínio, uma dicotomia que se apresenta de maneira declarada no universo das relações humanas. O elemento racional passa então a fazer uso destas próprias relações contraditórias, para ensaiar uma espécie de redenção humana destinada a superar as antinomias e fragmentações que alienam o ser humano. Entretanto, o viés assumido por um pensamento estético hegeliano aponta para a ideia de que todo homem individual, se assim podemos dizer, traz em si, quanto à disposição e quanto à meta, um homem ideal e puro. Assim, as modificações existenciais servem de

³³ *They are sitting on benches which the designers, with shameless and perhaps premature knowingness, have made to fit the twice-curved form of the seated body, they are sitting eight in a row, packed tight in a wooden cage, they roll their heads and hear the creaking of wood and the light squeak of rods above the rolling, pounding wheels. Those facing the engine despise the others who are looking back into the past; they are afraid of the draught, and when the door is thrown open they fear that someone might come in and make them look over their shoulders. For the man whose head is turned the wrong way can no longer judge between guilt and atonement, he doubts that two and two make four, doubts that he is his own mother's child and not a changeling. So even their toes are carefully pointed forward in the direction of the business affairs that are to occupy them. For the occupations they follow bind them together in a community,—a community that has no power but is full of uncertainty and malice. /.../ Pitched headlong into freedom they must build up a new order and justice for themselves; they will no longer listen to the sophistries of engineers and demagogues, they hate the human factor in all political and technical constructions, but they do not dare to rebel against the stupidities of a thousand years and to invoke that terrible revolution of knowledge in which two and two will no longer be capable of addition. /.../ Anger sharpens the wits. The travellers have carefully arranged their luggage on the rack, and now they plunge into angry and critical discussion of the political institutions of the Empire, of public order and the nature of law; they cavil at existing things and institutions with nice precision, although in words of whose reliability they are no longer sure. And in the bad conscience of their new liberty they are afraid lest they may hear the terrible crash of a railway accident, which might spit them bodily on the iron rods of the carriage. /.../ He has begun his sleepwalking. (Fragmento 18).*

condutoras para uma unidade inalterável do homem ideal. Logo, isto significaria provocar na multiplicidade de sujeitos o pensamento de que é necessário tentarmos uma unificação pelo homem ideal que se encontra no futuro.

A busca de unificação entre o espírito especulativo e o ser empírico, entre o interior e o exterior, que nos parece ser característico do personagem Esch, provoca uma situação de sonambulismo. Se por um lado o espírito especulativo que no reino das ideias pretende aportar nas propriedades inalienáveis, torna-se necessariamente um ser *desconhecido* no mundo sensível, perdendo a matéria pela forma, por outro lado, o espírito dos negócios, cerrado em um círculo uniforme de objetos particulares, preso pelas fórmulas, torna-se estranho ao perder de vista o todo e ao universalizar seu próprio círculo.

Assim sendo, se o ensejo do primeiro espírito é modelar a realidade ao pensável e transformar as condições subjetivas em lei constitutiva da existência das coisas; o segundo espírito, por sua vez, busca o oposto balizando toda a experiência universal segundo um fragmento particular de experiência. Logo, o caráter de sonambulismo atestado por Broch, por meio do narrador, parece nos afirmar que enquanto o espírito especulativo está demasiado pleno para o individual, o espírito de negócio está demasiado vazio para a totalidade.

De *Mülheim*, Esch vai a *Badenweiler*, à casa de Bertrand para dizer-lhe que deveria tê-lo denunciado. Bertrand retruca dizendo que ele já devia tê-lo feito há tempo. Esch exige que Bertrand mande soltar Martin além de sugerir que o marido de Hentjen fora morto no trabalho. O tom parece chantagem e Bertrand fica irredutível. Assim, não há saída para Esch senão denunciá-lo. Bertrand parece conformar-se com a situação. Martin sacrificou-se e não resgatou ninguém, temporiza Esch. Da conversa amistosa e aspereza, não há conclusões. Ao final, Esch parte num automóvel cedido por Bertrand e volta a *Manheim*. No caminho, nostalgia e inquietação o invadem e sente saudade de Colônia.

A nostalgia sentida por Esch talvez seja a saudade de um tempo que se foi e a incerteza de um tempo por vir. Um tempo que não aponta caminhos senão que o caminho deverá ser encontrado. O esvaziamento do tempo que se foi faz o mundo experienciar o vazio e encontrar afago apenas no sonho: *Grande é a angústia de quem desperta. Regressa tendo perdido algumas justificações e teme a violência do*

sonho que se tornou não um ato, talvez, mas antes um novo conhecimento. Exilado de um sonho, ei-lo como que sonâmbulo. (BROCH: 1996: 322).³⁴

Em *Manheim*, Esch se dirige à polícia, mas desvia-se no caminho. Ele deseja denunciar Bertrand, mas não sabe como fazê-la e desiste ao pensar que a Polícia de *Manheim* – que prendera Martin – não é digna da denúncia. Vai à casa de Erna, que se insinua a ele, embora já a veja como um demônio do passado a obstruir a porta da saudade, o rito do elemento terreno, mais invencível e mais ultrajante ainda; exigindo eterno retorno aos enlaces do passado. Esch busca Lohberg, junta Erna, Korn, Lohberg e Ilona para brindar o noivado e decide não dormir sob o mesmo teto da noiva. Assim, dá seus primeiros passos para desprender-se dos laços terrenos.

Em seu novo aposento, ele fica insone, relê a carta de Hentjen que dizia ser ele seu único amor. Isso o acalma. Na madrugada, volta a pensar em Ilona que trocara um atirador de facas por um grosseiro. Dizia ser isso um suicídio. Reflete sua mortificação, a de Erna e a de Lohberg, uma morte metafísica. Ao pensar de maneira insone nessas mortes, Esch encoleriza-se. Chega a pensar que os mortos são os assassinos das mulheres. Mas ele não está morto e queria salvar ao menos Ilona. Impacienta-se, pois poderia receber a morte das mãos de Hentjen. Nele, há dúvidas entre o amor de Ilona e Hentjen. Para solucionar sua dúvida, ele encontra a solução contábil ao seu problema, basta submeter sua vida terrena a Hentjen. E adormece.

No outro dia, Esch visita Hentjen que o acolhe friamente. Ele senta-se e escreve uma declaração, denunciando Bertrand à polícia sobre suas relações culposas com criaturas do mesmo sexo. Despede-se de Hentjen para voltar depois. À noite, ele deseja que ela supere o amor do marido morto dando um fim ao seu retrato, mas ela não o faz. Esch encoleriza-se novamente, pois vê um não reconhecimento do seu amor e de sua escolha por ela. Aproxima-se dela e a esbofeteia. Ela permanece inerte em lágrimas. O anarquista então propõe o casamento. Ela limita-se a dizer sim. Amanhece e os dois já não escondiam o compromisso.

No trabalho, Esch encontra-se com Teltscher que o noticia a ida de Gernerth a Munique para ver a família e que as apresentações não vão bem financeiramente. Esch não se abala, pois apenas queria de Gernerth a sua parte. Em seguida vai à polícia, entrega a carta contra Bertrand ao comandante, e parte para a cantina. Ao

³⁴ *Great is the fear of him who awakens. He returns with less certainty to his waking life, and he fears the puissance of his dream, which though it may not have borne fruit in action has yet grown into a new knowledge. An exile from dream, he wanders in dream.* (Fragmento 19).

chegar, ele sorri ao notar que Hentjen tirara o retrato do falecido marido, o senhor Hentjen, da parede. Depois, segue para a casa de Harry.

Ao chegar, encontra Alfons que chora a morte de Harry, que suicidara após ler a notícia nos jornais sobre a morte de Bertrand. Por um momento, Esch fica feliz, seria a prova da morte pela morte.

Esch explicita seu pensamento de que a maneira de alguém “levar” a vida o conduz para caminhos impensáveis do ponto de vista de uma filosofia da justificação da existência humana. Na visão contábil de Esch, sempre ocorre que o mundo faz superar qualquer nível de valor para equilibrar os acontecimentos ao seu redor. Ele demonstra felicidade com a morte de Bertrand, ainda que gostasse dele e o respeitasse. A felicidade ocorre não por se livrar de um homem cuja vida se transformara em símbolo de mudança, mas por questões de garantia de equilíbrio de contas, ou equilíbrio das escritas.

O Anarquista pedira na carta providência às relações culposas de Bertrand com criaturas do mesmo sexo e a resposta veio, em sua concepção, como equilíbrio de contas durante um balanço. O coração *estrito* de Esch aponta para a ideia de que sua imaginação, enclausurada no círculo monótono de suas ocupações, é incapaz de elevar-se à compreensão das formas alheias de representação. Entretanto, não entende a publicação, visto que entregara a denúncia, ao meio dia, à polícia. Alfons então diz que Bertrand morrera depois de uma doença violenta. Esch não se comove e Alfons fica admirado com sua reação, compreendendo porque ele próprio menospreza os homens.

Esch, sob o prestígio de noivo, negocia o ponto do café. Encontra-se com Teltscher para apurar a demora de Gernerth e descobre que este fugira com todo o dinheiro. O projeto América acaba e impossibilita o pagamento a Erna e Lohberg. Esch trata de contar-lhes o acontecimento. O sonho da América acabara. Apagou-se o facho da liberdade. Oppenheimer e Esch convencem Tia Hentjen a hipotecar a cantina para que a casa de espetáculos volte a funcionar. O sacrifício de Hentjen a liga para sempre a Esch.

O outono chega e a vida parece imutavelmente presa ao passado. O penteado enfeitado de Hentjen dá lugar ao relaxamento. Esch demonstra querer novidade, rejuvenescimento, quiçá até a recuperação da virgindade. Hentjen chama isso de ideias anarquistas. Na casa, Esch nota que o último reparo fora feito para o casamento com o senhor Hentjen, e diz que somente se pinta a gaiola quando é

preciso colocar dentro pássaro novo. Hentjen ressuscita a ‘velha’ que a habitava. Coloca o amor a Esch em segundo plano. Chega a temer que Esch casara com ela por dinheiro e parece optar pela estabilidade do passado. No repente do dia, aparece Lohberg cobrando de Esch o dinheiro investido, pois revela que Erna está grávida. Sem dinheiro, Esch diz que os lucros ser-lhes-ão pagos como presente de batizado.

É notável a engenharia estética da história contida na narração. Para Esch, em nossa perspectiva, o comportamento humano não deve ser julgado a partir da moralidade ou imoralidade, mas somente pela via amoral, pois os indivíduos não são seres humanos, apenas cifras, reduzidos a um “nada” pela força do sistema mecânico. Neste sentido, não parece haver uma intermediação entre o “eu” e o mundo natural e social e, por conseguinte, não há superação do movimento contábil do mundo, apenas uma explosão de vários egos vivendo de maneira desordenada e anárquica. Essa questão talvez não fosse tão complexa se os vários egos interagissem agregando valores. Acontece que não há interação senão a existência de egos sem substância, o que torna impossível viver no presente a realidade de um corpo comunitário, pois vazios de substância, os egos não são difratários, somente “cifras” inseridas numa contabilidade racional, econômica e sem contexto.

Depois de algum tempo, Esch acredita estar tudo em ordem. Erna com um filho legítimo, ele casado com Hentjen e o café com pintura nova. Ele observa o rosto terno da companheira. O desejo de ter um filho faz-lhe embrutecer-se com Hentjen, que o acolhe com ternura realista e o deixa na solidão. Reconhece jamais poder haver realização no real, visto que o real é o distante mais distante. Hentjen persuade Esch a reconstruir sua vida em Colônia. Sabe Esch que no real, a plenitude recusar-se-á sempre, mas o caminho da nostalgia e da liberdade está acabado e nunca será medido por passos, pois é estreito e aberrante, como o do sonâmbulo.

Hentjen e Esch se casam, vendem o café a preço baixo e seguem seus caminhos em direção a um mundo superior e eterno. Se Esch não fosse um livre pensador, teriam podido mesmo falar em divino. No entanto, ele sabe, apesar de tudo, que neste mundo todos devemos seguir nossos caminhos de muletas.

O teatro de Duisbug abre falência. Teltscher e Ilona ficam na miséria. Esch e Hentjen ainda tentam salvar o teatro investindo o resto de sua fortuna. O dinheiro se perde. Por fim, Esch vai trabalhar como contador numa grande indústria em Luxemburgo. A esposa o admira e os dois se amam. De vez em quando ele ainda bate nela e, por fim, deixa de fazê-lo.

2.3. Huguenau ou O Realismo (Parte Três)

Do final do século XIX ao início do século XX, temos uma Europa efervescendo em rivalidades e políticas de aliança, culminando com o surgimento da Primeira Guerra Mundial. Bismarck, então chanceler da Prússia, iniciou uma política que visava isolar a França na Europa. Para obter sucesso em suas investidas, estabelece alianças com outras potências europeias, especialmente a Áustria, a Hungria e a Itália. Cientes de um possível processo armado, os alemães necessitavam de reforços para a futura luta contra Inglaterra e França, que unidas formaram um bloco de nome *Entente* em contraposição ao bloco alemão denominado de Tríplice Aliança.

A Primeira Guerra Mundial, iniciada pelo ano de 1914, ganhou novo rumo com a entrada dos Estados Unidos, em favor da Inglaterra e da França, no ano de 1917. Finalmente, em 1918, os alemães que viram seus aliados sendo derrotados e enfraquecidos pela aliança ocidental veem-se obrigados a assinar um tratado de paz, pois além das constantes baixas no conflito internacional, dentro da Alemanha o clima entre operários, soldados do exército e da marinha era de extrema revolta. O terceiro episódio descrito na obra de Hermann Broch situa-se na Alemanha dos belicosos anos de 1917 e 1918, e recebe o exitoso título de Huguenau ou a Objetividade.

O protagonista do episódio chama-se Wilhelm Huguenau, comerciante na Basileia e em Vurtenberga que às vezes dirige uma filial da empresa paterna, às vezes atua como representante de fábricas alsacianas. Ora famoso como comerciante ousado, ora sério e sabedor. Em 1917, é convocado para jurar a bandeira e obrigado a ir à guerra. Anos de guerra e de juventude entrelaçam-se num todo indissolúvel. Na guerra, a realidade degradante das trincheiras, a mistura de cadáveres e excrementos são demonstrações da face da crueldade.

O retrato de uma guerra é o emblema de um drama humano, cujo programa parece fundar-se numa espécie de *razão conquistadora* que, para ter êxito exige profunda dose de violência. Se pudéssemos escolher uma imagem que talvez nos apresentasse a guerra, cremos que a de George Orwell, em sua obra *1984* (1984:377), seja a mais exata: *se vocês desejam uma imagem do futuro, imaginem uma bota pisando em um rosto humano /.../ eternamente*. Pela guerra, o ser humano atravessa uma realidade imediata, direta, pura, universal e, portanto, mais humana de existência. Uma espécie de experiência tateante da banalidade humana e do

desespero em reparar as feridas dessa experiência. Entretanto, podemos encontrar pessoas, que no meio dessa irreversível e irrevogável experiência, são capazes de desconsiderar qualquer tipo de valor que sustente ao mínimo a dignidade humana. O narrador brochiano enfatiza a problemática da guerra:

Nos abrigos, reinava uma sujeira ímpar: os pisos estavam cobertos de escarros ressequidos ou ainda frescos, havia manchas de urina nas paredes e não era possível determinar se o mau cheiro predominante era de fezes ou de cadáveres. /.../ Mesmo quando trotando em fila indiana nas trincheiras existentes nos arredores, os homens já tiveram a sensação de estarem excluídos do protegido calor de camaradagem e da vida comum, endurecidos pela completa falta de limpeza, tão sem caráter por conta da perda das convenções da civilização cuja humanidade está em procurar banir o cheiro da morte e corrupção; no entanto, é certo que a repressão de sua náusea os levou a dar mais um passo em direção ao heroísmo (um passo que liga estranhamente o heroísmo ao amor), pois a maioria estava acostumada a viver entre os horrores durante os anos de guerra, ao ponto de brincar e expressar palavras apenas quando estão arrumando a cama, ainda assim, não havia um entre eles que não soubesse ter sido abandonado ali como uma criatura solitária, com vida e morte solitárias em um mundo absurdo e sem sentido, tão sem sentido que ele sequer era capaz de conceber isto como uma “guerra porca”. (BROCH: 1996: 368-369)³⁵

A prévia reflexão ao enredo do terceiro episódio parece ser uma afirmação de que a história que se seguirá não contemplará a aceitação ou a tolerância do narrador. Nas trincheiras, Huguenau treme com os tiros e bombardeios. Os veteranos o acalmam dizendo que se acostumaria, pois os tiros nas noites eram como “brincadeiras”. Quando ocorre um momento oportuno, ele deserta, atravessando os campos belgas. A travessia exige estratégia, pois os camponeses belgas são desconfiados. Huguenau protege-se por meio de um rosto cândido e gracioso. Um sacerdote o acolhe e o esconde por algum tempo, por tratar-se de um fugitivo da guerra. Ao deixar o local, ele assume a condição de sonâmbulo, move-se naquela zona de perigo, anda despreocupado, isolado do mundo, não pensa em problemas.

Contudo, ao entrar novamente em território alemão, as dificuldades reaparecem. Ele se obriga a gastar o dinheiro que até então havia guardado consigo. Em *Eifel*, a destruição não chegara. Ruas e casas são construções arquitetadas no período medieval. Ali ele se comove com a quietude familiar que a cidade lhe

³⁵ *Unexampled filth reigned in the dug-outs, the floors were covered with spittle both fresh and dry, there were streaks of urine on the walls, and it could not be determined whether the prevailing stench was that of fæces or of corpses. /.../ Even while trotting in single file through the approach trenches all the men already had the feeling of being outcasts from the sheltering warmth of comradeship and common life, and hardened as they were to the complete lack of cleanliness, little as they missed the conventions of civilization with which humanity seeks to banish the stench of death and corruption, however surely the repression of their disgust advanced them one step towards heroism (a step that links heroism most strangely with love), long as most of them had been accustomed to live among horrors during the years of war, so that they merely joked and swore as they made their beds, yet there was not one among them who did not know that he was posted there as a solitary creature to live alone and to die alone in an overwhelmingly senseless world, so senseless that he could not comprehend it or rise beyond describing it as “this bloody war.” (Fragmento 20).*

proporciona. Instala-se em um hotel e passa a noite bebendo e se divertindo com a ideia de abrir ali um negócio.

A fuga de Huguenau, desertando de um estado de degradação humana tateante parece exprimir o espírito de uma época em que a natureza das atitudes humanas que não aceita aquela degradação, mas que sabedora da impossibilidade de uma nova relação de valores, busca perpassar de maneira estratégica todo o processo da degradação como se aquele momento não pertencesse à realidade sensível. Essa travessia estratégica parece garantir ao atravessador o sentimento de profunda liberdade, de proporções estéticas, diante de tudo e de todos. Esse momento de “férias”, do desertor Huguenau, ou do turista jovial, faz com que ele fique completamente comprometido com um mundo sem valores comuns. Livre, de certa forma, da “caça” aos desertores, ele se acomoda para naquela cidade reconstruir sua vida civil. A ausência de imperativos morais é sua liberdade. Por isso o narrador é incisivo nas postulações de cunho bastante filosófico sobre a condição da liberdade:

Se lhe tivessem dito que aquela emoção era um sentimento estético ou um sentimento originado na liberdade, teria sorrido de maneira incrédula, com gargalhadas de um homem que nunca teve sequer uma ideia de beleza do mundo, e teria mesmo tido razão na medida em que ninguém pode dizer se é a liberdade que leva a alma a se abrir à beleza ou se é a beleza que abre os olhos da alma para a liberdade, embora se enganasse, pois até mesmo para ele devia necessariamente existir um conhecimento humano mais profundo, uma aspiração humana a essa liberdade que serve de fonte para a luz do mundo e onde germina e cresce, numa atmosfera dominical, que santifica a criatura viva. Eis porque, sendo as coisas assim mesmo, e não podendo ser de outra maneira, igualmente nos é lícito admitir que no instante em que Huguenau saltou para fora da trincheira e se desligou das obrigações, um brilho de luz que é a liberdade o penetrou de modo que ele pela primeira vez dedicou-se ao Sabbath. (BROCH: 1996: 374).³⁶

Com a inserção de novos personagens e cenários aparentemente descontextualizados do primeiro eixo, a narrativa que até então estava concentrada na fuga de Huguenau recebe um corte radical. Entrecortando a história do personagem principal, a presença de figuras aparentemente secundárias provoca uma série de reflexões paralelas. A narração dessa multiplicidade de eventos goza de relativa autonomia em relação ao personagem protagonista, mas que a própria engenharia estética vai provocando narrativamente o ajuntamento deles à medida

³⁶ *If it had been described to him as an æsthetic emotion or as an emotion springing from a sense of freedom, he would have laughed incredulously, with the laughter of a man who has never had even an inkling of the beauty of the world, and he would have been right, in so far as nobody can determine whether it is freedom that opens the eyes of the soul to beauty, or beauty that gives the soul its vision of freedom, but yet he would have been wrong, for there was bound to be even in him a deeper human wisdom, a human longing for that freedom in which all the light of the world has its source and that finally creates the Sabbath that hallows life; and since this is so and cannot be otherwise, a gleam of the higher light may well have fallen on Huguenau in that very moment when he crawled out of the trench and shook himself free of human obligations, a gleam of that light which is freedom and which entered even into him and for the first time dedicated him to the Sabbath. (Fragmento 21).*

que o enredo se desenvolve, para culminar com a grande temática da obra, a saber, a degradação dos valores humanos.

A lógica interna da narrativa neste episódio, por meio de vozes diversas, estabelece um ritmo de desenvolvimento por meio de uma teia complexa de relações dialógicas entre várias consciências, pontos de vista e posições ideológicas que se confrontam para garantir a concentração no tema central. Por meio dele, Broch procura compreender porque esta época está em desagregação, ou se ainda terá ela uma realidade.

O primeiro personagem inserido chama-se Ludwig Gödicke. Soldado da guerra, ele fora encontrado quase morto numa trincheira e salvo por uma aposta entre dois maqueiros, que o levam aos médicos. Sem comer e imóvel, conseguiu sobreviver de forma inexplicável diriam os atendentes. Com a alma mais dilacerada que o corpo, ele geme a ação da alma recobrando seus fragmentos o que lhe causa, a cada ajuntamento, sofrimento em volta do seu Eu. Gödicke e sua alma dilacerada pela insanidade da guerra, internado em um hospital militar, recebe atenção com argumentação específica do narrador:

Parecia agora – ou pode-se imaginar que assim fosse – que Ludwig Gödicke ia recuperando os fragmentos da sua alma um por um e que cada um deles lhe fora trazido por uma nova onda de sofrimentos. E pode-se admitir, mesmo que disso não se possa ter a prova, que os sofrimentos de uma alma desagregada e pulverizada em átomos, forçada a recuperar a sua unidade, ultrapassam qualquer outro tipo de sofrimento, são piores, mesmo, que os sofrimentos do cérebro, que treme quando provocado por constantes espasmos convulsivos, piores que todos os tormentos corporais que acompanham esse processo. (BROCH: 1996: 376-377).³⁷

Huguenau acorda cedo e pensa em como recomeçar sua vida na cidade e aprecia os campos de vinhedo atrás de uma propriedade, invadidos por ervas daninhas. Talvez o marido tenha sido morto e a mulher já não dá conta do recado, reflete ele que intenciona negociar as vinhas. Escreve proposta de compra de lotes a serem anunciados na Gazeta local. Chega ao jornal *Mensageiro do Eleitorado de Treves*, de propriedade de Esch, e mostra-lhe o anúncio.

Durante a negociação, Esch desconfia da disposição de Huguenau em explorar a região. Na verdade, ele pensa que o estranho na cidade deseja é explorar as pessoas. De outra forma, Huguenau pensa que Esch quer mesmo é um preço

³⁷ It was now—or one may imagine that it was—as if Ludwig Gödicke were recovering his soul only in single fragments, and as if each fragment came to him on a wave of agony. It may be that that was so, even though it cannot be proved; it may be that the anguish of a soul that has been torn and pulverized into atoms and must join itself together again is greater than any other

maior para publicar e oferece-lhe mais marcos. Isso irrita Esch, que decide não publicar o anúncio. Esch pergunta de onde Huguenau vem e o que quer ali, insinua que seja um espião. Huguenau centra-se e diz ter trazido um negócio real e que caso Esch recuse o negócio, isto seria um problema dele, mas que não adianta ofendê-lo, pois isso seria inútil.

Huguenau também lhe explica que tem interesse inclusive em cultivar vinha e aponta o perigo em acusar alguém de espião em tempo de guerra. Após breve discussão, Esch comenta ver falsidade em suas palavras, mas continua a conversa na forma de desabafo, mostrando-se farto de possuir um jornal criticado pela população. Huguenau interessa-se em intermediar a venda do jornal, que nos cálculos de Esch seria de 20 mil marcos.

A narrativa é interrompida novamente para a inserção de mais personagens aparentemente descontextualizados. Na mesma cidade, Jaretzki, com o braço gangrenado, que durante consulta médica é informado por Flurschütz que seu problema piorara e que o braço deveria ser amputado. Jaretzki comenta sobre a incapacidade dos médicos de curar tal doença, exceto por meio da amputação.

Nessa localidade também habitava Hanna Wendling que acabara de acordar e se põe a pensar no sonho que tivera. Vira-se para o lado e volta a sonhar. Logo depois acorda com dor de cabeça. Chega a esquecer de levar o pequeno Walter, de sete anos, à escola. Hanna é mulher de um advogado que viajara para a Romênia.

Entrecortando a história principal, as duas histórias ganham dimensões próprias, sendo que a primeira é a expressão da cotidianidade de uma cidade e a segunda será mais tarde concluída como um ensaio intimista.

De volta a Huguenau, ele está no hotel e percebe um velho comandante de praça, sentado à mesa ao seu lado, recorda de sua vida real e por um momento sente-se tentado a fugir, mas é estranhamente atraído pelo velho:

Sentia-se quase aliviado. Pois, embora todo homem acredite que suas decisões e resoluções envolvem os fatores mais variados, na realidade, eles são uma mera oscilação entre voo e saudade, e o objetivo final de todo voo e toda saudade é a morte. E nessa hesitação da alma e do espírito entre os polos positivo e negativo, Huguenau, o mesmo Wilhelm Huguenau que um momento antes tinha sonhado com o voo, agora se sentia estranhamente atraído pelo velho sentado na outra mesa. (BROCH: 1996: 390).³⁸

anguish, keener than the anguish of a brain that quivers under renewed spasms of cramp, keener than all the bodily suffering that accompanies the process. (Fragmento 22).

³⁸ *He felt almost relieved. For although every man believes that his decisions and resolutions involve the most multifarious factors, in reality they are a mere oscillation between flight and longing, and the ultimate goal of all flight and all longing is death. And in this wavering of the soul and the spirit between the positive and the negative poles, Huguenau, the same Wilhelm Huguenau who a moment before had dreamt of flight, now felt himself strangely drawn to the old man sitting at the other table.* (Fragmento 23).

O sentimento nostálgico de Huguenau passa dando lugar a uma sensação de bem-estar. Aproxima-se então do comandante e inicia uma conversa sobre frivolidades, como que a testá-lo. Nota-se que neste momento, Broch promove o encontro entre Huguenau e Pasenow. Assim com Esch já inserido no contexto, temos o encontro dos três protagonistas da obra num mesmo contexto, o que demandará uma arquitetura bastante complexa para que a coexistência dos personagens neste episódio não roube suas funções essenciais nos episódios anteriores, ao mesmo tempo em que o contexto do terceiro episódio garanta aos protagonistas a autonomia necessária ao desenrolar da história.

Na conversa com Pasenow, sob uma identidade imaginária e paralela à sua, Huguenau apresenta-se como representante do jornal, dizendo que havia recomendado a Esch a venda deste e, que dessa forma, o jornal teria uma renovação em sua forma de apresentar os fatos, considerando as questões nacionais. Huguenau também se diz interessado em conhecer as pessoas influentes que lidam com a política no local, pedindo a Pasenow um apoio neste sentido. O comandante agradece o patriotismo de um Huguenau interessado em nomes de autoridades que o apoiassem e o convida a comparecer ao hotel no dia de encontro dos políticos. Huguenau tenta convencê-lo de possíveis movimentos antipatrióticos do jornal local, sendo melhor tê-lo sob o devido controle, comprando-o, e retira-se da mesa.

Dias depois, Huguenau coloca em prática o que havia planejado para a venda do jornal de Esch e assim obter vantagens para sustentar sua nova vida e identidade. Não interessa a ele os aspectos ideológicos do jornal local, apenas o deseja para praticar sua filosofia de balanços contábeis. Entendemos que um tipo de filosofia desta linha exige que o gerente tenha mais poder que o editor. O projeto de Esch é apenas o de dar continuidade ao projeto de Martin Geyring, influenciar a sociedade por meio de ideias que demonstrem a paixão pela verdade e de fornecer informações úteis à sociedade, evidenciando um tipo de ética profissional. Huguenau, ao propor a compra do jornal para conferir vantagens a si mesmo, “profetiza” um novo tipo de jornal, não comprometido com a responsabilidade, a honestidade, a veracidade, a independência e o equilíbrio.

August Esch é um tipo de trabalhador intolerante com tudo que foge ao contrato devidamente ajustado entre as partes. Quando o amigo Geyring morreu, deixou a ele o jornal como herança. Acostumado a regras, satisfazia-lhe apenas

verificar balanços contábeis, seja com ganhos, seja com perdas. O ar de contabilista de Esch contrasta com o fato de dirigir um jornal e publicar notícias às vezes fora de controle, pois acredita que fora da sua profissão os contabilistas são irritáveis.

Fora de seu trabalho, os contabilistas são irritáveis. Em parte nenhuma era possível distinguir claramente o limite entre o real e o irreal e aquele que vive num mundo de sujeições sem lacunas não tolera que exista algum outro mundo cujas sujeições sejam para ele incompreensíveis e impenetráveis: por isso, quando ele pisa fora do seu mundo solidamente estabelecido ou é arrancado deste acaba se tornando intolerante, ele se torna um fanático asceta e um fanático apaixonado, ou até mesmo um rebelde. A sombra da morte tocou nele, e uma vez que o antigo contabilista tenha envelhecido ele se torna apto para nada, mas a existência mesquinha do aposentado, sua impermeabilidade a acidentes e toda a vida à sua volta, ficará contido no ato de regar seu jardim e cuidar de suas árvores frutuosas; mas, se ele ainda possuir vigor e ansiedade para o trabalho, a sua vida acabará se tornando um combate irritante com um mundo de realidade que para ele é irreal. (BROCH: 1996: 395).³⁹

Nesse momento da narrativa são inseridas características de Esch, resgatadas do segundo episódio. O narrador comenta dos valores desse personagem, que transformara em absoluta a própria realidade relativa a ponto de exigir que todos vivessem existencialmente conforme sua percepção particular do mundo.

A forma estrutural da narrativa é alterada novamente. A mudança no jeito de narrar já iniciada com a introdução de novos personagens – Gödicke, Jaretzki e Wendling –, nesse momento recebe outro formato arquitetônico. Broch organiza as diversas narrações em pequenos capítulos entrecortados e entrecortando a narrativa principal, mesclados com ensaios e digressões filosóficas. A história da jovem religiosa de Berlim é o marco dessa mudança. Logo no início, o narrador Brochiano expressa os motivos que o levaram a introduzir mais pessoas no enredo. Com o título de História da jovem do Exército de Salvação de Berlim (1)⁴⁰, o narrador afirma:

Entre as muitas intolerâncias e as limitações tão comuns no período de antes da guerra, e do qual estamos agora, com razão, envergonhados, temos de assumir a nossa total falta de entendimento quando confrontados com fenômenos que ocorrem um pouco fora dos limites de um aparentemente mundo racional. E já que estávamos acostumados a considerar apenas o pensamento e a cultura ocidental como válidos, desvalorizando tudo o mais como inferior, nós facilmente jogamos para a classe inferior e infraeuropeia

³⁹ *Outside their work book-keepers are irritable. For the frontier between reality and unreality in life can never be clearly drawn, and a man who lives within a world of precisely adjusted relations will refuse to allow that there can be another world whose relations are incomprehensible and inscrutable to him: so when he steps out of his firmly established world or is torn from it he becomes impatient, he becomes an ascetic and passionate fanatic, even a rebel. The shadow of death has touched him, and the one-time book-keeper—if he has grown old—is really fit for nothing but the petty existence of the superannuated, and, impervious to accident and all the life round him, can be content to water his garden and attend to his fruit-trees; but if he is still vigorous and eager for work, his life becomes a galling combat with a world of reality which to him is unreal.* (Fragmento 24).

⁴⁰ O referencial numérico é uma inserção do próprio Broch, talvez para sugerir ao leitor a necessidade de acompanhar ordenadamente as próximas inserções sem perder a lógica da história da jovem do Exército da Salvação. O mesmo procedimento será adotado com relação ao ensaio sobre a degradação dos valores humanos.

todos os fenômenos que não estejam de acordo com a razão simples. (BROCH: 1996: 397-398)⁴¹.

O fenômeno da jovem do Exército da Salvação é inserido no contexto da obra para justificar o rigor absurdo e ilógico da racionalidade, que marginaliza e qualifica esse tipo fenômeno de inferior. Broch apresenta a quarta figura, representativa de um grupo religioso, talvez como exemplo de fenômenos que provocam possíveis rupturas à razão ocidental e que contra elas se impinge uma qualificação categórica de subeuropeia, e de questionável qualidade aos olhos do europeu.

Broch insere um personagem sem rosto no início da narração, mas à medida que a história ganha contornos parece tratar-se de Bertrand. Esse personagem encontra uma jovem que lhe oferece um livreto. Ele se desculpa por não poder comprar, mas a jovem segura o personagem pelas mãos e o conduz até a casa onde ela e o “exército” moravam. No caminho, entre conversas sobre guerra, eles se perdem e acabam num campo rasteiro. Sem que o enredo ganhe mais ingrediente, a narração prossegue com o seu retorno à cidade pelo mesmo caminho.

Novamente a narrativa é interrompida com a inserção de um ensaio filosófico, argumentativo sobre a degradação dos valores humanos. O ensaio aparece misturado às narrativas paralelas e a narrativa principal. Sob o título de *Degradação dos valores* (1), é iniciado com uma pergunta e segue ao longo de dez capítulos tecendo uma série de argumentos sobre a questão da realidade e seu sistema de valores, justificando que os valores já estão há tempos em processo de degradação:

É esta nossa vida distorcida ainda real? /.../ Privados de realidade elas caem no vácuo sem deixarem de estar cercadas e de serem mortas por uma realidade que pertence a elas, desde que elas lhe concedam causalidade. O irreal é ilógico /.../ É como se a monstruosa realidade da guerra tivesse suprimido a realidade do mundo. O fantástico tornou-se realidade lógica embora a realidade evoque a mais alógica das fantasmagorias. (BROCH: 1996: 400).⁴²

Uma época vista como covarde é mais triste que todas as precedentes e, na argumentação do narrador, ela acaba por se afogar em meio a sangue e gases asfíxiantes, na efervescência da guerra. Multidões lançavam-se contra arames

⁴¹ Among the many intolerances and limitations which were so common in pre-war days, and of which we are now rightly ashamed, there must be reckoned our total lack of understanding when faced with phenomena that lay even a little way outside the confines of a seemingly rational world. And since we were then accustomed to regard only Western thought and culture as valid, and to depreciate all else as inferior, we were easily disposed to class as inferior and infra-European all phenomena that did not accord with simple reason. (Fragmento 25).

⁴² Is this distorted life of ours still real? /.../ without a hold on reality they fall into nothingness; yet they are surrounded and slain by a reality that is their own, since they comprehend its causality. The unreal is the illogical. /.../ it is as if the monstrous reality of the war had blotted out the reality of the world. Fantasy has become logical reality, but reality evokes the most a-logical phantasmagoria. (Fragmento 26).

farpados e o humanitarismo organizado em Cruz Vermelha não impede nada. Na dissolução de toda a forma, à luz crepuscular de uma incerteza que ilumina um mundo de espectros, o homem, tal como uma criança perdida, caminha às apalpadelas, numa paisagem de sonho a que chama realidade e que, no entanto, não passa de um pesadelo para ele.

Broch surpreende o leitor com a inserção desse ensaio. A surpresa se dá por conta da aparente dissociação do ensaio com a narrativa até então desenvolvida. Por isso, esse ponto da narrativa apresenta elementos filosóficos que justificam uma análise mais detalhada. Eis então a questão: como o indivíduo cuja ideologia era, em outras circunstâncias, verdadeiramente orientada para outros objetivos, pode conceber a ideologia e a realidade da morte e conformar-se com ela? Pode-se afirmar que o homem médio não possui, em geral, ideologia alguma e que é, portanto, possível conquistá-lo sem dificuldades para a ideologia do ódio, transformada aparentemente em valor coletivo vital. Como pode o homem, sem enlouquecer, tomar nas mãos uma arma e ir para as trincheiras para morrer, ou para de lá voltar e retomar o trabalho habitual?

As aparentes respostas podem ser apresentadas por meio da justificativa política da posse, da proteção e de um estado de selvageria que habita o outro e que merece ser combatido por quem já aparentemente a superou e, no caso brochiano, parte da sociedade europeia. Contudo, é inválido afirmar que essa aparente racionalidade determina uma melhora nos valores humanos. Pelo contrário, afirma gritantemente que os valores humanos estão sendo degradados até chegar à sua total desintegração. Por isso o ensaio, inserido repentinamente no texto como mais uma ferramenta de apoio à leitura do que Broch está denunciando, surpreende o leitor e seu efeito estético gera não apenas um estado de contemplação de um enredo narrativo, como também provoca a razão humana a redefinir sua lógica sobre a questão dos valores no mundo, das relações entre as pessoas e das regras que justificam a vida do jeito que ela é vivenciada nesta época de crise.

A narração, então, volta para as histórias simultâneas. Nesse momento, Broch retoma o ensaio intimista sobre Wendling, que começa a tomar forma. Vista de fora, a vida de Hanna Wendling pode ser chamada de ociosidade ordenada; todavia, em seu interior há uma guerra esgotante do Eu, tensão flutuante, uma vez que sua vida está de um lado e do outro buscando a eternidade que constitui a profundidade da vida. A vida dela é distante de toda substância que justifique estar no mundo com os outros,

e talvez por isso uma vida aparentemente sem importância. Ela parece viver distante da realidade ao seu redor. Mas, a distância não parece condicioná-la à quietude, ao contrário, ela parece estar em um angustiante conflito, pois deseja uma explosão de substancialidade que a ociosidade externa teima em controlar ou sufocar.

A narração deixa o ensaio nessa condição e retorna à história principal. Huguenau volta à tipografia e pede a Esch que permita sua entrada no interior do jornal. Também deseja saber se o negócio irá realmente chegar a algum termo. Na tipografia, há uma criança chamada Marguerite, cujo pai havia sido preso e a mãe falecida. Huguenau brinca com ela. Depois, os três percorrem a tipografia. Huguenau conversa com o impressor. A menina, que estava com Esch, foge de sua presença, vai ao encontro de Huguenau e pede-lhe uns trocados. Huguenau pergunta a ela para quê precisa de dinheiro. A criança não responde e ele lhe dá 20 pfennigs. Depois de inspecionar o edifício com o aparente propósito de estar fazendo isso em nome de seus diretores, Huguenau se despede e vai embora.

Novamente há interrupção da narração principal para dar continuidade à narrativa sobre o soldado Gödicke. Ele reúne em torno do seu Eu porções mais necessárias da sua alma e o processo doloroso cessa. Circula pelo jardim, apoiado em duas bengalas, indiferente ao que se passa ao seu redor. O doutor Flurschutz pensa em enviá-lo a um Hospital Psiquiátrico. Entretanto, outro médico não concorda por achar tratar-se apenas de um choque provocado pelos tiros nas trincheiras. Segue nova interrupção.

O narrador então retoma a História da jovem do Exército de Salvação de Berlim (2): em poema, Marie é apresentada como membro do exército que presta auxílio a loucos e doentes.

É válido apresentar uma análise mais apropriada sobre a crítica que Broch desenha sobre grupos caritativos. Nossa percepção é a de que ainda que de certa forma esses grupos sejam aceitos pela ampla sociedade porque revelam um único ponto de reordenação do mundo a partir do senso da dignidade, na verdade suas obras assistenciais apenas cuidam de manter vivos os seres que a humanidade com sua violência, excluiu e degradou.

Em suas obras, esses grupos e movimentos não transformam a realidade humana, apenas cuidam de manter harmoniosa a realidade contraditória em que vivem. Ainda assim, tais fenômenos são uma resposta opositiva a um mundo fundado pelas estruturas sistemáticas racionais. É preciso, ainda, observar que ao menos

esses fenômenos dão uma resposta ao problema visto aos olhos daquela sociedade como algo degradante: a presença de loucos e doentes. Nota-se que a presença de um movimento militarmente organizado sob a tutela das Sagradas Escrituras, apesar de não haver relação de dependência com as outras diversas histórias, possui um caráter de equilíbrio fundamental da obra, afinal, a qual tipo de exército é possível nos apoiar para rerepresentarmos uma nova forma de vida?

Retorno ao ensaio de Hanna Wendling, que detesta ir à cidade. Ela sai para fazer compras e aceita uma carona do doutor Kessel. Todos a admiram por andar na moda, sem que isso seja de sua preocupação. O doutor Kessel oferece-se para levá-la de volta. Pela tarde, ele a espera diante da farmácia até que ela chega tomada de liberdade e beldade. A ausência do marido que fora a guerra parece começar a fazer efeito em sua vida. Ela se insere como uma possibilidade de reflexão do comportamento humano no ambiente real. Sua vida caseira e aparentemente desligada do mundo reflete aos olhos de quem a vê passar na rua, pois seu jeito de andar na moda e sua despreocupação com o que acontece ao seu redor chama a atenção dos que a observam.

Seria essa percepção aparente apenas uma maneira de ser da senhora Wendling? O enredo a coloca como uma mulher que está numa explosão de incômodo interno. Logo, na sua externalidade há apenas a tentativa de viver uma espécie de *dever-ser* que se traduz em um mal-estar ou *mal viver* para garantir a harmonia da vida enquanto espera por hipotéticos amanhã que permitirão a ela viver uma vida mais autêntica.

O narrador insere novamente a História da jovem do Exército de Salvação de Berlim (3): havia perdido de vista Marie, do Exército de Salvação. No hotel onde o narrador dessa história parece hospedar-se, há alguns refugiados judeus que são observados por ele.

A narração, então, volta-se para a história de Jaretzki, que teve o braço amputado. Ele dialoga com o comandante Pasenow sobre o que ocorrera com seu braço. Pasenow havia pensado que Jaretzki havia perdido o braço por causa de ferimentos. Mas, o alferes trata de afirmar que na verdade a perda do braço ocorreu por causa de armas com gases químicos utilizados na guerra, procedimento bélico pouco cavalheiresco.

O narrador retorna ao ensaio sobre a Degradação dos valores (2): toda época possui seu estilo arquitetônico com uma lógica que penetra o edifício no seu conjunto.

E a arquitetura do momento mostra a barbárie intelectual de hoje, o que causa em certa medida uma grande fadiga. A construção intelectual do mundo ocorre sob a tutela de um estilo arquitetônico. No caso de um texto ensaístico, ele disserta sobre a ideia de que toda e qualquer época tem um estilo. A arquitetura dos edifícios modernos contrasta com a arquitetura de edifícios da antiguidade não pelo seu formato, mas pelo que ela prenuncia sobre o que a humanidade pensa de seu futuro.

Estruturas arquitetônicas da modernidade, principalmente aquelas utilizadas por empresas alemãs do início do século vinte, serviam mais aos interesses das grandes empresas e dos clientes do que às necessidades reais da população. Não são somente as construções que causam fadiga ao narrador do ensaio sobre as degradações, mas também suas reflexões sobre onde chegou a sociedade alemã com propostas culturais particulares tão dominantes, que sequer chegam a existir contrapropostas nos matizes populares.

Retorno à narração principal. No hotel, o comandante apresenta Huguenau aos mandatários da cidade. Sem precipitação e para evitar desconfiança, Huguenau fala sobre seu projeto em relação ao jornal, resolve que sua empresa fictícia irá liberar apenas um terço das ações do jornal, o que foi aceito pelos presentes. Huguenau ainda promete convencer um fictício grupo controlador a aumentar as cotas. Mais tarde, ele se reúne com Esch para convencê-lo de que o negócio merecia um desconto, o valor de vinte mil marcos deveria ser reduzido para quatorze. Começa por falar da fama de Esch como crítico, depois do preço. Esch não quer mais o negócio. Huguenau insiste, dizendo que gastará mais dez mil marcos para reestruturar o jornal, o que o fará valer trinta mil. Mas, Esch pede tempo para pensar o assunto.

Huguenau lança mão de artificialidades para levar a termo seu empreendimento. Rejeita perder o jogo em que ele próprio criou as regras. A vida para ele é apenas um jogo no qual quem souber jogar, vence. Nesse jogo de aparências fictícias são válidos todos os instrumentos de persuasão, principalmente a lasciva sedução das palavras, que dará às mentiras criadas por Huguenau, uma dimensão de veracidade tão incontestável que não parece haver saída senão aceitar de bom grado as regras do jogo propostas por ele.

Ocorre, então, o retorno da narração ao ensaio sobre a Degradação dos valores (3): o estilo é qualquer coisa que atravessa de igual maneira todas as expressões vitais de uma época. A arquitetura de hoje não seria tão discutível se não

houvesse uma filosofia. A angústia do nada, do tempo que conduz à morte, tempo anulado, suprimido no espaço. Broch volta a dissertar sobre o estilo arquitetônico. O texto sugere o caráter niilista da arquitetura moderna que é apenas a imagem de supressão da vida ao longo do tempo e do espaço, ou seja, não há presença de vida senão ausência desta para que haja a presença. O senso moderno de medida e comedimento que marcou o ecletismo da segunda metade do século XIX rompe com as estruturas antigas, em especial a estrutura medieval, insiste na estilização de novos valores como contraponto aos valores da tradição.

Não é por acaso que Teixeira Coelho (1995:61), comentando um texto de Peter Blake, publicado sob o título de *Form Follows Fiasco* – a Forma segue o Fiasco – define que a arquitetura moderna falida nada fez além de *pasteurizar pelo mundo um certo estilo internacionalista*, e difundir *verdadeiros campos de concentração*. Esse estilo ignorou e dilacerou formas arquiteturais presentes na memória coletiva dos povos, causando uma profunda artificialidade da vida em cidades grandes transformadas em grandes dormitórios. Considerando o que Coelho apresenta, nossa análise inclui que o discurso de Broch, paralelo à realidade ficcional, obriga o leitor a assumir o complemento que se pede, ou seja, o universo textual de Broch solicita a esfera da vida no contexto existencial factual ao leitor para que este perceba estruturas filosóficas, que perpassam todo um estilo de época, e lance questionamentos sobre a validade dessas estruturas em relação à existência humana. O texto ensaístico é mais que um convite, é uma exigência à reflexão.

Retorno ao ensaio intimista de Wendling. A casa de Hanna é de uma harmonia arquitetônica perfeita. Todavia, a maldição da contingência provoca nela perturbação, indiferença, desencanto; a fria razão se sobrepõe à imaginação. A harmonia ou equilíbrio talvez seja mais que reprodução da estrutura social. Essa ideia faz Hanna não mais sofrer. O narrador da obra parece insistir em apresentar Wendling sob a forma de uma aparência individual com toda a sua harmonia perfeita.

Nesta perspectiva, a aparência se sustenta numa razão gélida sobreposta à imaginação. Mas a imaginação em si traz à tona a possibilidade de contingências que não podem ser consideradas ainda como reais, por ainda estarem no nível das decisões imaginativas. O apego a certo tipo de objetividade faz Hanna não sofrer, pois caso a provocação das contingências leve ao irromper de estruturas subjetivas, ela se tornará uma pessoa perturbada, desencantada, indiferente e incapaz de viver. Logo, sua aparência individual, contextualizada pelo narrador na maneira dela de lidar

com a moda, seria uma máscara atrás da qual ela se esconde, esquivando-se das contradições e se protegendo das agressões da realidade.

Há, em seguida, o retorno narrativo à História da jovem do Exército de Salvação em Berlim (4): o narrador da história afirma estar no quarto meio adoentado. Numa segunda-feira ao cair da noite entra um homem que ele pensa ser médico. Dali, eles saem a caminhar e se encontram com Marie.

No Hospital Militar, os médicos conversam sobre salvar vidas para que elas possam ir para a morte. Relembram a história de um condenado que engolira uma espinha e fora operado para poderem enforcá-lo no dia seguinte. Essa é a sina – apresenta o argumento narrativo –, as pessoas são devoradas pelo que elas fazem. Gödicke tem dificuldades em compreender o seu Eu, na perda da sua própria existência, graças à separação e multiplicação de sua vida em diversas coisas a que já mal podia chamar de sua vida. Na alma de Gödicke viviam todas as espécies de vidas autônomas e intactas e a cada uma delas por si só podia chamar-se Gödicke.

Nesse caso, era tarefa penosa abrigar a todas essas espécies de vidas sob o mesmo teto, a sua própria existência. O sofrimento de Gödicke na desesperadora tentativa de *juntar os cacos* de sua alma evoca a compreensão de que quando a vida é transformada em coisa, reificada e tornada vazia de qualquer significação, a existência se torna não mais do que um *abrigo* sob o qual pequenas *espécies de vidas autônomas e intactas* vivem ou sobrevivem. Juntar esses pedaços parece ser mais doloroso do que assumir a condição de ser sem significado e passível de uma existência não existente, ou na melhor das hipóteses, uma *existência qualquer*.

Retomada da narração principal. Huguenau encontra-se com a senhora Esch. Ele acredita convencê-la a diminuir o valor do jornal. No embate, a mulher aceita convencer Esch. Os três sentam e redigem o contrato. Huguenau convence Esch a aceitar o valor de venda de doze mil marcos juntado a pequenas vantagens.

A narração principal é novamente rompida para dar continuação ao ensaio sobre Degradação dos Valores (4): o estilo surge não só na obra de arte, mas em todos os valores que constituem a cultura de uma época, de que a obra de arte não é senão a mínima parte. O estilo constitui-se de uma lógica irracional da ação. Será que isso valeria para apresentar Huguenau? Por certo que sim. Segue o ensaio:

Mas, se alguém observar mais de perto um homem como Huguenau, chegará à conclusão de que o abismo existente entre ele e o artista não afeta o ponto chave do problema. Alguém Pode, sem dúvida, admitir que nas épocas em que existia uma vontade de estilo caracterizada pela carência de entendimento entre o artista e seus contemporâneos, o abismo era menos gritante que nos

nossos dias, e que um novo quadro de *Dürer* na Igreja de São Sebaldus provocou alegria e admiração nos Huguenaus da época./.../ Mas, se é assim, então também é indiferente saber onde se dirige o gesto arquitetônico, ou qualquer outro gesto, num agente de negócios da índole de Huguenau. (BROCH: 1996: 442-444)⁴³

A relação que o narrador faz entre Huguenau e os arquitetos que são movidos por uma lógica irracional da ação expressa que parece ser justo e natural que seja assim. Contudo, eles são despojados de ornamentos, de valores e ocultam uma figura monstruosa de desintegração que é o que a morte provoca durante um processo irreversível de degradação dos valores.

No que diz respeito a Esch, o que o caracterizaria? Não se deve confundir o rebelde com o criminoso. O rebelde, por um lado, revolta-se contra aqueles que têm dentro de si uma maldade diabólica - seria Esch. Um desertor, por outro lado, seria um criminoso – do ponto de vista militar. O essencial de um crime é a possibilidade de vir a ser repetido. Os criminosos não costumam pedir para atenuar sua pena, ao contrário, pregariam a força aos ladrões. O rebelde tenta submeter a ordem estabelecida ao seu domínio enquanto o criminoso procura adaptar-se a ela.

O esforço do narrador do ensaio sobre a degradação de relacionar o rebelde e o criminoso fica evidente com a respectiva presença de Esch e Huguenau. No entanto, ambos o rebelde e o criminoso assumem a condição narrativa de movimento humano de degradação dos valores:

Rebelde e Criminoso, ambos apresentam suas próprias ordens, suas próprias concepções de valor numa ordem estabelecida. Mas enquanto o rebelde deseja submeter a ordem estabelecida ao seu domínio, o criminoso procura adaptar-se a ela. O desertor não pertence nem ao domínio deste nem ao daquele; a menos que faça parte dos dois. (BROCH: 1996: 447).⁴⁴

Há, então, a retomada da narrativa principal. No primeiro número do jornal de Esch, *Mensageiro do Eleitorado de Treves*, sob a tutela de Huguenau, a temática era 'o povo alemão numa viagem do seu destino'. O artigo principal fora escrito pelo comandante Von Pasenow, que tece considerações sobre o novo jornal, de como libertar a pátria dos inimigos e sobre como as pessoas poderiam ser levadas pelas palavras do General Clausewitz. O jornal, que insinua ter sua dimensão editorial

⁴³ Yet when one regards more closely a man such as Huguenau, one sees that the gulf between him and the artist does not affect the real point at issue. One may certainly assume that in epochs which had a supreme feeling for style the lack of understanding between the artist and his contemporaries was less strongly marked than it is to-day, that for instance a new picture by *Dürer* in the Sebaldus Church excited general joy and admiration among even the Huguenaus of the time. /.../ But if this be so, then it is also a matter of indifference what direction is taken by the architectural or other taste of a business agent of Huguenau's type. (Fragmento 27).

controlada por Huguenau, deliberadamente coloca no primeiro número o pensamento do comandante Pasenow. Desta forma, o artigo de Pasenow resgata características marcantes do personagem principal do primeiro episódio da obra, sua convicção religiosa, seu apego aos ensinamentos das escrituras sagradas e a necessidade de se viver as obras piedosas. Ao citar o General Clausewitz, Pasenow escreve:

O espetáculo dos perigos e sofrimentos, que é de cortar o coração, pode facilmente fazer com que nossos sentimentos prevaleçam sobre nossas convicções razoáveis e, sob uma pálida aparência é tão difícil obter uma visão profunda e clara das coisas as quais o vacilo torna-se algo compreensível e desculpável. São apenas um pressentimento e um instinto de verdade que o homem age. (BROCH: 1996: 450-451).⁴⁵

No artigo de Pasenow, há um repensar das razões para a guerra. Pasenow não percebe a guerra como sendo apenas luta armada entre uniformes distintos cuja dimensão tem abalado os mais profundos fundamentos da vida pela força do pecado. Mais do que resignado, Pasenow não vê saída exceto pelo viés religioso que a custos poderia salvar o mundo. Qualquer outra força, porém, e em muitos casos a força da própria igreja, seria insuficiente para barrar a antinomia do pecado.

A narrativa novamente concentra-se no ensaio sobre a Degradação dos valores (5): Digressão Lógica: a unidade na complexidade dos particulares do mundo:

As posições repousadas na evidência bem na extremidade dos encadeamentos de questões e de provas se dessolidarizaram da imutabilidade formal e ainda podem exercer uma influência determinante sobre o próprio processo de prova lógica e sobre a sua forma. O problema que este "De que maneira poderá o conteúdo substancial, seja ele um axioma lógico ou não-lógico, em sua natureza, de modo que afetam a lógica formal como para admitir variação no estilo de pensamento, mantendo intacta a invariabilidade da forma?" Este problema não é mais empírico e psicológico, mas metodológico e metafísico, pois pois, atrás dele, encontra-se, como todo o seu caráter *a priori*, a questão primeira da ética: como pode Deus permitir o erro, como é que um louco é permitido viver no mundo de Deus? Pode-se imaginar uma linha de investigação que nunca chega a uma conclusão. Todas as investigações sobre as origens últimas, obviamente, têm essa peculiaridade, o problema da matéria, que avança a partir de um conceito fundamental para outro, da substância primordial ao átomo, do átomo ao elétron, do elétron ao quantum de energia, e nunca chega senão a um ponto de descanso temporário, é um exemplo de uma linha infinita de questões investigativas. (BROCH: 1996: 453).⁴⁶

⁴⁴ *Rebel and criminal, they both bring their own order, their own conceptions of value into the existing regime. But while the rebel wants to subjugate the existing regime, the criminal seeks to fit himself into it. The deserter belongs neither to the one category nor the other, or perhaps he belongs to both.* (Fragmento 28).

⁴⁵ *The heart-rending spectacle of danger and suffering may easily make our feelings prevail over our reasonable convictions, and in the twilight of appearance it is so hard to gain a profound and clear insight into things that vacillation is understandable and excusable. It is always out of a mere inkling and foreboding of the truth that man acts.* (Fragmento 29).

⁴⁶ *For the resting-points of evidence at the end of the lines of inquiry and chains of proof have detached themselves from formal immutability and yet are supposed to have a determining influence on the process of logical proof itself and on its form. The problem which this "In what way can substantive content, be it a logical axiom or non-logical in its nature, so affect formal logic as to admit of variation in style of thinking while maintaining intact the invariability of form?" this problem is no longer empirical and psychological, but methodological and metaphysical, for behind it stands in all its a priority the first question of all ethics: How can God permit error, how is it that a madman is allowed to live in God's world? One can imagine a line of inquiry that never comes to a conclusion at all. All inquiries into ultimate origins obviously have this peculiarity; the problem of matter, which advances from*

Não podemos afirmar categoricamente se Broch intencionara expressar nesta digressão lógica certa visão leibniziana da natureza e dos conceitos. É válido, porém, apontar que na Teoria do Conhecimento em Leibniz⁴⁷, há o conceito afirmativo de Deus na tentativa de atingir uma base segura e não-contraditória para o conhecimento. Deus é o *óleo* que faz funcionar a *máquina* de conceitos metafísicos de Leibniz e que nos parece também estar presente no pensamento de Hermann Broch. Em extensa quantidade de mundos logicamente possíveis, Deus escolheu justamente o nosso mundo, por ser este o melhor de todos. Deus então parece ser a razão causal e final de tudo o que existe porque por meio dele há o desenvolvimento de leis internas nas mônadas, e essas leis contribuem para que haja harmonia na sua totalidade. Por sua vez, tudo o que existe depende de Deus.

Sendo assim, a pergunta de *como Deus poderia ter feito com que as coisas fossem diferentes* teria sua resposta na percepção de que há certo grau de liberdade no sistema de Leibniz. Certamente, os fatos poderiam ter sido diferentes, ainda que não o sejam. E, não sendo, não é apresentado como um problema do ponto de vista lógico, pois eles fazem o máximo sentido sendo como são vistos, o melhor possível entre os variados fatos e o mais simples de entender, logo, o mais matemático e o mais ontológico.

Creemos que Broch procura repensar esse problema impondo as mudanças do pensamento no século XIX, que asseguram ao próprio sujeito o direito de organizar seu mundo sem a presença de transcendentais:

O passo mais longe para além da cosmogonia monoteísta foi dado de forma quase imperceptivelmente e, no entanto, foi mais importante do que qualquer um precedente: a Primeira Causa foi movida para além do infinito "finito" de um Deus que ainda permanecia antropomórfico, numa abstração verdadeiramente infinita; as linhas de investigação já não convergem para essa idéia de Deus (elas não convergem em ponto algum, pode-se dizer, mas se desenvolvem paralelamente uma à outra), cosmogonia já não se baseia em Deus, mas na eterna continuação da investigação, na consciência de que não existe mais um ponto de chegada. Essas questões podem ser avançadas para sempre e sempre serem avançadas, bem como a ideia de que não há nem uma Primeira Substância nem uma Causa Primeira detectável, e que por trás de cada sistema de lógica há ainda uma meta-lógica, que toda solução é apenas uma solução temporária, e que nada permanece exceto o ato de interrogar em si mesmo: a cosmogonia tornou-se radicalmente científica, sua linguagem e sua

one fundamental concept to another, from primal substance to the atom, from the atom to the electron, from the electron to the quantum of energy, and each time reaches only a temporary resting-place, is an example of such an infinite line of inquiry. (Fragmento 30).

⁴⁷ Conferir a estrutura do pensamento metafísico de Leibniz nas obras: LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Novos Ensaios sobre o Entendimento Humano [1765]*. Trad. Luiz João Baraúna & Carlos Lopes de Mattos, São Paulo: Nova Cultural, 1997, e *A Monadologia*. Trad. Marilena Chauí. São Paulo, Abril Cultural: 1983.

sintaxe descartou seu "estilo" e se transformou em expressões matemáticas. (BROCH: 1996: 456).⁴⁸

Então, ocorre um retorno narrativo à História da jovem do Exército de Salvação em Berlim (5): um poema em oração e gratidão a Deus pela vida. Ao final, o poema exalta o encontro de Sussin e Marie, abençoado por Sião. O encontro de Sussin com Marie parece ser digno de louvação a Deus por parte da testemunha que observa a situação. O narrador insiste em enfatizar o encontro cujo amor parece incluído.

A narração é interrompida para que o ensaio intimista sobre Wendling seja continuado. Henrich Wendling envia carta a Hanna anunciando uma licença. Faz dois anos que não visita a família e pega Hanna de surpresa. A rotina é quebrada pela breve chegada do marido, causando-lhe mal-estar e tristeza. A chuva cai e ela vai ao encontro de seu filho Walter que chega da escola.

O texto é interrompido novamente e a história de Gödicke, que acaba de dar seu primeiro riso depois do incidente, é retomada. Depois do primeiro riso de Gödicke, as enfermeiras tentam em vão reacender seu humor até que a enfermeira Carla lê um cartão postal que ele recebera de sua mulher. Ela lhe deseja breve retorno, mas ele parece não entender. Todas as partes do seu Eu entram em confusão e ele lança um grito, toma o cartão das mãos de Carla e o rasga. Logo, seu baixo ventre dói e ele se deita, permanecendo calado.

A História de uma jovem do Exército de Salvação em Berlim (6) é retomada na narrativa: o narrador da história afirma ter voltado a escrever sobre filosofia da história acerca da degradação dos valores. Estando em seu quarto, ele recebe a visita de Nuchen Sussin, e o narrador o convida a ir à noite apreciar a atividade do Exército de Salvação, o que é prontamente aceito. Esse convite por parte do narrador sugere que quem está contando a história da jovem não é o narrador principal, mas um segundo inserido por Broch para fazer a referida contação da história.

Para fins analíticos do texto, pode-se notar que são inseridas várias situações brevemente interrompidas e intermitentes na dinâmica da narrativa. As situações acerca da quebra da rotina de Hanna com a chegada da carta enviada pelo marido, o

⁴⁸ *The farther step taken beyond the monotheistic cosmogony has been taken almost imperceptibly, and yet it is of greater significance than any preceding one: the First Cause has been moved beyond the "finite" infinity of a God that still remained anthropomorphic, into a real infinity of abstraction; the lines of inquiry no longer converge on this idea of God (they no longer converge on any point, one may say, but run parallel to each other), cosmogony no longer bases itself on God but on the eternal continuance of inquiry, on the consciousness that there is no point at which one can stop, that questions can forever be advanced and must forever be advanced, that there is neither a First Substance nor a First Cause discoverable, that behind every system of logic there is still a meta-logic, that every solution is merely a temporary solution, and that nothing remains but the act of questioning in itself: cosmogony has become radically scientific, and its language and its syntax have discarded their "style" and turned into mathematical expressions. (Fragmento 31).*

riso de Gödicke interrompido por um mau humor gerado pela confusão do seu Eu devido a um cartão enviado pela esposa e a visita de Sussin ao narrador que afirma ter retomado a escrita sobre filosofia e degradação de valores, reconstituem a realidade concreta de três figuras. A presença, ainda que por meio de um papel (carta, cartão, texto), puxa-os de volta a uma realidade contra a qual todos lutavam por ignorar ou esquecer. Essa volta à realidade provoca dores internas, confusão, mal-estar e tristeza, o que poderá ser percebido no decorrer das histórias.

A narrativa principal é retomada. Depois de um mês Huguenau já está cansado do jornal. Fora até menos para o trabalho, mas para pensar em como angariaria dinheiro com anúncio. Enquanto brinca com Marguerite, ele busca uma saída para ganhar dinheiro.

A continuação da história sobre Jaretzki é retomada nesse momento. O doutor Flurschutz examina o coto do braço amputado de Jaretzki e prevê que dentro em breve ele terá alta. Pergunta o que ele fará depois de receber a prótese. Ele afirma que irá à escola de readaptação.

Novamente, a narrativa é interrompida para a apresentação de mais uma parte do ensaio sobre Degradação dos valores (6): a lógica do militar que investe tudo para dominar o inimigo, a lógica do mercado, a lógica do pintor que radicaliza sua obra, a lógica do revolucionário. Há um espírito agressivo de soluções radicais, possuído do espírito lógico, dirigido ao seu objeto e só a ele. Esta parece ser a estética de pensamento dessa época.

O sistema de valores fundado no absoluto e harmonizado com a instituição de um Ser Superior para garantir a não-contradição entre causalidade e finalidade das coisas tão disseminado no período medieval, tem no Renascimento seu momento de decadência, fazendo surgir sistemas de valores descentralizados e sem uma orientação universal. Surgem então diversos sistemas de valores e suas porções de verdades. Cada sistema de valores e de verdade com seus proponentes particulares estão preocupados em sustentar somente seus objetivos particulares, sendo necessariamente hostis ou indiferentes a sistemas que não sejam os seus.

Dentro desse sistema, cada grupo se apresenta com sua própria lógica e seu próprio silogismo, e que se encarregam de justificar seus exclusivos objetivos, não importando o grau de racionalidade ou irracionalidade que se possa perceber nos objetivos traçados. Assim, os soldados têm sua lógica, o artista, comerciante, os religiosos também com suas lógicas.

Então, quando um sistema de valores particular assume as rédeas socioculturais e morais, fazem-no eliminando os setores concorrentes e seus valores. Assim sendo, todos os membros de um sistema de valores particular, por mais que se diferenciem em sua aparência sensível e em suas estruturas internas, em sua função social ou em sua função individual têm algo em comum que justifica esse sistema e o eleva a uma categoria de universo estético sob o qual estará aparentemente garantida sua absolutização, pois diversamente de um objeto passível de crítica e desestruturação, o sistema de valores particular assume-se universal dentro do seu espaço estático imutável.

A Idade Média possuía no centro de seus ideais de valores um que era supremo e sob o qual os demais valores estavam sujeitos, a crença em Deus. Havia uma harmonia eterna e infinita. Para o mercador da Idade Média, o princípio *negócios são negócios* não tinha valor, a concorrência era coisa proibida e não havia a arte pela arte. Um mundo estava fundado no ser e não no devir, e tudo estava voltado para o fim e não para as causas. Hoje, quando um setor de valores assume as rédeas trata de eliminar todos os outros setores e seus valores de maneira intransigente. Isso ocorre com a substituição dos valores religiosos pelos valores militares, dos valores militares pelos civis, dos valores civis pelos mercadológicos, e assim por diante. Para compreender o que o autor intenta narrar sobre a questão da anarquia e o problema do realismo, diz-se Esch e Huguenau, vejamos o que Broch analisa em sua investigação sobre poesia:

A arte pela arte e o negócio é negócio são dois ramos da mesma árvore. Mesmo que sejam alimentadas mais por sentimentos de oposição do que de adesão a uma sociedade, esta define e delimita de forma inexorável a situação e a problemática do indivíduo, e é ela a que definitivamente dita ao cidadão e ao artista, sem que eles possam intervir, a indiferença social: quando o cidadão, com base em suas próprias razões, se apega incondicional e irredutivelmente a princípios comerciais e fecha os olhos a tudo quanto se opõe a elas e quando o artista se apega com idêntica incondicionalidade a seus princípios artísticos, os dois atuam da mesma maneira do ponto de vista lógico e sociológico e, em ambos os casos, a intransigência faz a indiferença social chegar ao ápice da crueldade; em ambos os casos, temos a mesma crueldade da sociedade burguesa, uma crueldade que, aliás, será superada quando a sociedade ditatorial suprimir os últimos freios da humanidade burguesa. (BROCH: 1974: 82)

Retomada da narrativa principal. Huguenau vai jantar com Esch e o encontra lendo a Bíblia. Os dois discutem. Huguenau afronta os princípios comunistas vinculados à religião de Esch, que não deixa por menos e o menospreza como proprietário de um jornal e incapaz de compreender a dimensão religiosa. Huguenau

se retira e segue para o seu quarto. Ele decide escrever a Pasenow uma carta secreta denunciando Esch por atividades subversivas, querendo disfarçadamente abrir uma sociedade bíblica e que na verdade seria um espaço de divulgação das ideias subversivas. Envia a carta a Pasenow que não tem prazer em lê-la.

Na reunião do sindicato, Esch e membros comentam sobre uma possível revolução e ele confere-lhes a leitura da Bíblia para buscar saídas. Os membros do sindicato aceitam a ideia. São convidados a irem à casa de Esch para ler a Bíblia, ainda que incrédulos.

Esse acontecimento serve para questionarmos didaticamente se a obra de Broch procura ter um caráter crível. Qual seria o significado de Esch ou a quem ele serve, como espelho histórico, no contexto da obra? Talvez a figura histórica a quem Broch esteja aludindo seja Martinho Lutero, pois ambos Lutero e Esch poderiam ser caracterizados como rebeldes. Entre os dois encontra-se Pasenow, o homem de uniforme em relação ao homem de veste sacerdotal. Em nossa análise, a conclusão é a de que a figura de Pasenow parece assumir a condição de ponte do tempo que permite a Lutero encontrar Esch, ou o passado encontrar o presente.

Além dessa percepção, é necessária uma análise da narrativa apresentada anteriormente, ou seja, a atitude de Huguenau de entregar Esch ao comandante Pasenow como se ele fosse um subversivo. Se resgatarmos o segundo episódio e relacionarmos com esse momento da narrativa, do terceiro episódio, notaremos que nesta última é Huguenau quem denuncia Esch, que, no segundo episódio, havia tentado denunciar o contabilista Nentwig, por levar vantagens e comissões de forma ilegal em seu trabalho ou para encobrir fraudes contábeis, e acabara por denunciar por carta o empresário Bertrand, assumidamente homossexual.

Neste sentido, o terceiro episódio é consistente em afirmar que Esch ainda age sob a ideia própria de ter que salvar o mundo. Na contramão de Esch, temos Huguenau, que age apenas para salvar-se a si próprio. Mas, o ato denunciativo que ambos levam a termo é similar, sendo feito por meio de carta. No caso do presente episódio, a denúncia feita por Huguenau, pode-se notar que há uma completa ausência de valores sociais por parte de Huguenau. Isto implica que ele deve assumir aquele momento da sua vida na condição de mero oportunista. Huguenau vive liberto e à vontade, não tendo inclusive pudor ou remorso em cometer atitudes que sustentem sua farsa.

A narrativa sobre a História de uma jovem do Exército de Salvação em Berlim (7) é retomada: o narrador da história vai ao encontro do Exército de Salvação à noite e recorda-se da conversa ríspida com o Litwak, que exigia o batismo de Sussin.

Retorno à narração principal. Huguenau espera inutilmente pela resposta do comandante quanto à denúncia contra Esch. Então, para conquistá-lo, vai à reunião dos grandes e propõe fundar uma Associação que ajude as viúvas da guerra e os órfãos, que cuide da sepultura dos soldados mortos e coloca o nome de Associação de Gratidão Moselana em honra ao comandante. Todos aprovam a iniciativa. Huguenau ainda insinua a importância da visita do comandante à associação, mas Pasenow responde ao convite com certa indiferença.

Há interrupção da narração principal para o ensaio sobre Wendling ser desenvolvido. Depois de dois anos e gozando de licença das atividades advocatícias em Salônica, Henrich chega a sua casa, em Moselana. Seu filho pequeno chega da escola e Hanna o leva até o quarto onde está Henrich, mas ela mesma fica de fora. Em seguida, os três descem para o almoço. Hanna comenta que Henrich deveria dar uma olhada no caderno do filho. À tarde vão à casa dos Röggers, ficando ali até tarde da noite. O contato entre Henrich e Hanna parece ter perdido o sentido.

Retorno à história de Gödicke. Samwald, um voluntário na guerra que havia sido levado para o hospital militar devido aos ferimentos provocados por bombardeio de artilharia em uma das trincheiras da guerra, falece por causa de hemorragia. No funeral, Gödicke se aproxima com a intenção de destruir aquilo que para ele seria um espetáculo da morte. O cortejo inicia e Gödicke põe-se a caminhar com suas bengalas. No cemitério à beira da cova, ele o contempla. Quando o caixão é colocado na cova, Gödicke se baixa e tenta ele mesmo entrar na cova, sendo aparado e retirado dali pela enfermeira e o médico-chefe. Ao lado, encontra-se Huguenau com uma coroa de flores para homenagear o herói da pátria.

As três narrativas anteriores podem ser analisadas na seguinte perspectiva. A chegada de Henrich que provoca uma angústia profunda em Hanna, pois o distanciamento provocado pela Guerra transformara a relação dos dois em algo sem qualquer sentido; a tentativa de Gödicke de destruir o dito *espetáculo* do enterro de Samwald, tentando ele mesmo entrar na cova demonstrando o declínio do senso de humanidade nas pessoas e, logo depois, um poema de vida sobre a morte parece algo incompreensível, ou até mesmo imoral. Neste caso, o narrador principal parece

querer de fato evidenciar a degradação dos valores da época narrada e a saudade de tempos outrora harmoniosos.

Interrupção da narrativa para dar continuidade à História de uma jovem do Exército de Salvação em Berlim (8): poema em honra a Ahasverus, distribuidor bendito do fruto proibido.

A narrativa principal é retomada. O comandante recebe a visita de Esch, que inicia a conversa comentando o quanto o artigo do comandante lhe tocara ainda que no texto o comandante o chamara de demônio a ser extirpado. Esch chega a aceitar a ideia, mas garante ser sua presença ali de outra monta. Deseja a orientação do comandante para abrir-lhes os olhos para a verdade da religião. Depois de alguns conselhos, Esch decide abraçar a confissão protestante, tornando-se pastor.

Novamente ocorre a retomada do ensaio sobre a Degradação dos valores (7): Digressão Histórica sobre a ideia de ser o Renascimento uma época que surge como unidade no seu estilo, cujas partes se reúnem num todo. No período pós-Renascimento, as partes parecem conseguir independência na sua estrutura, formando vários sistemas particulares de pensamento e, conseqüentemente, vários valores vinculados a esses sistemas.

O ensaísta da degradação está convencido de que a primeira causa da degradação dos valores e, conseqüentemente, de sua desintegração se inicia com o Movimento Renascentista, quando o sistema de valores do Cristianismo parte-se em duas porções, uma Católica e a outra Protestante. A Reforma Protestante, a ativação das potencialidades matemáticas que superaram a dedução teológica pela intuição racional e a saída do Platonismo para o Positivismo, levam a sociedade humana a rejeitar o sistema de valores medievais retirando de uma autoridade central o poder de determinar os valores humanos, e entregando esse poder a estruturas particulares ou unidades particulares que ao tomar como base fundante a sua própria concepção sobre sujeito, história e sociedade constroem valores que devem ser assumidos. Neste sentido, vejamos os argumentos do próprio narrador:

Mas o pensamento corresponde à realidade apenas enquanto seu poder lógico permanece intacto /.../ e enquanto a teoria em si não declarar sua falência, ele será apoiado e confiado, e a realidade permanecerá subordinada a ele. Somente após a declaração aberta de sua falência é que o homem começa a esfregar os olhos e a enxergar mais uma vez a realidade, somente então é que ele procura a fonte de conhecimento na experiência da vida, em vez de no raciocínio. /.../ Estas duas fases da revolução espiritual podem ser claramente percebidas nos anos de declínio da Idade Média: a falência da dialética escolástica e, posteriormente, a verdadeiramente copérnica mudança de orientação para o objeto imediato. Ou, em outras palavras, é a mudança de

orientação que vai do Platonismo ao Positivismo,⁴⁹ do discurso de Deus para a linguagem das coisas. (BROCH: 1996: 517-520).

Nesta parte do ensaio sobre a degradação, Broch intenta apontar que se trata de edificar um novo objeto político: já não é o destino do cristianismo que está em jogo, mas o dos grupos humanos empíricos, que carecem agora de uma harmonia de valores, um único domínio regido por um estilo. Ocorre então a desagregação do mundo em setores de valores isolados.

Retorno à história de Gödicke. Friedrich Samwald, o relojoeiro irmão do falecido Samwald, visita com frequência o hospital, agradecido por este ter acolhido e proporcionado cuidados ao irmão. Gödicke torna-se amigo dele a ponto do relojoeiro levá-lo a um encontro bíblico promovido por Esch. Na casa de Esch, Gödicke permanece mudo.

Já nesse ponto, a arquitetura adotada por Broch parece juntar histórias, entrelaçando-as e fundindo-as em uma, por meio de fatos que permitem o encontro dos personagens vindos das diversas histórias contidas no episódio.

Retorno à narração principal. Na manhã em que o comandante iria visitar o jornal, Huguenau fez com que Esch partisse para alguma atividade externa, pois estava preocupado com a possibilidade do comandante encontrá-lo durante a visita. Ao chegar, o comandante atencioso espera encontrar Esch e num misto de conversas e contrapontos com Huguenau, enquanto acaricia a pequena Marguerite, Esch chega. Para surpresa de Huguenau, ele parecia saber da visita do comandante.

A História de uma jovem do Exército de Salvação em Berlim (9) é retomada: o narrador descreve seu encontro com Nuchen e Marie para cantar o hino. Resgata também um simpósio e um colóquio sobre a redenção. O comandante Pasenow e Huguenau promovem um diálogo de exaltação à graça e à conversão. Durante o diálogo Esch volta algumas palavras para o comandante e Huguenau interfere contraditoriamente até que a noite finda e Esch e a esposa vão dormir, enquanto Huguenau e o comandante saem.

A narração principal descreve uma festa na qual os personagens constituintes da polifonia brochiana estão presentes: Jaretzki bebe e dança com Mathilde. Seus

⁴⁹ *But thought corresponds to reality only for so long as its logicalness remains undisputed. /.../ and so long as the theory does not itself declare its bankruptcy it will be supported with confidence, and reality will remain tractable. Only after bankruptcy has been openly declared does man begin to rub his eyes and look once more at reality; only then does he seek the source of knowledge in living experience instead of in ratiocination. /.../ These two phases of spiritual revolution can be clearly perceived in the declining years of the Middle Ages: the bankruptcy of scholastic dialectic, and thereafter the – truly Copernican – rotation of attention to the immediate object. Or, in other words, it is the change from Platonism to Positivism, from the speech of God to the language of things. (Fragmento 32).*

médicos também se encontram ali e também começam a dançar. Ali também estavam os Wendling. Huguenau é um dos anfitriões da festa e oferece as boas vindas aos convidados. No meio da festa, um brinde à guerra. Depois, dançarinos iniciam seus rituais, bajulados por Huguenau. O comandante Pasenow fica cheio de horror, e contempla revoltosamente aquela situação ritualística e acaba por se lembrar do irmão, morto em um duelo. Os outros continuam suas danças. A enfermeira Carla é chamada para levar Jaretzki para casa, mas ele decide beber mais. Os Wendling estão também de partida. E tudo acaba por se ajeitar.

Continuação da narrativa da História de uma jovem do Exército de Salvação em Berlim (10): o narrador se questiona sobre quais seriam suas intenções em relação à pessoa de Marie.

Novamente o ensaio sobre a Degradação dos valores (8) é retomado: o protestantismo tentara conservar o último alento da linguagem de Deus (escrituras) num mundo tornado mudo com a linguagem das coisas. Mas, o protestantismo se revestiu de tanta lógica que atingiu uma fria, glacial, absoluta e radical aproximação. Com o protestantismo, o tempo voou em pedaços e o guardião discreto do pensamento tornou-se paradigma encarnado da degradação do tempo ou desagregação de uma grande comunidade que existiu no tempo.

No universo protestante, Broch lança sua crítica, Deus perde sua transcendentalidade e os espaços de culto ficam vazios de símbolos. Deus passa a ser considerado um fenômeno “glacial”, frio e racional. Em Broch, podemos aferir que é a ênfase protestante na imediaticidade dos objetos individuais que promovem sistemas individuais de valores, transformando-os em sistemas absolutos, sem qualquer referência uns com os outros. Assim, o Protestantismo é visto por Broch como um lapso do sistema de valores medievais, bem como a primeira grande ruptura sectária dentro do processo de decadência do Cristianismo. Essa ruptura marca a desagregação de uma grande comunidade fundada em um sistema de valores com regras morais explicitamente definidas a partir do que os pensadores cristãos medievais entendiam por bem e mal.

Retorno à narrativa principal. No domingo seguinte à festa, o comandante decide ir ao cenáculo do pastor Esch. Ali entoam cantos. Gödicke interfere atrapalhando o encontro. Huguenau chega para participar do ato e suas orações se transformam em denúncias indiretas ao intruso. Terminado o culto, Pasenow e Esch saem para um passeio.

Ocorre um rápido comentário no ensaio sobre Wendling. Ela se angustia por não ver findar a licença do marido. Sente-se na verdade uma amante e aponta a guerra como a causadora de tudo.

Novamente é dada a continuidade à História de uma jovem do Exército de Salvação em Berlim (11): o narrador inicia um debate com Litwak, que se mostra improdutivo. Mais tarde, um canto religioso (12). Recorta-se a narrativa da história para se oferecer continuidade à história de Jaretzki. Ele se encontra em um passeio com Mathilde e pergunta a ela se não desejaria voltar para sua terra natal. Ocorre novo corte dessa história para a narrativa principal.

Esch e o comandante caminham quando são interrompidos com o aviso de rebelião na prisão. Imediatamente o comandante sai para intervir na situação. Huguenau trata logo de colocar no jornal a rebelião dos desertores. Quem sabe isso não seria um motivo para separar o comandante Pasenow de Esch? No dia seguinte, Huguenau, ainda em casa, sente-se febril e faminto. Insinua a necessidade de ser cuidado pela senhora Esch que lhe prepara uma omelete.

Retorno ao ensaio intimista sobre Wendling. Finalmente chega o dia da partida de Henrich. Esse dia soa como um grande alívio para Hanna. Ela talvez desejasse que o marido não mais voltasse porque assim poderia reavivar o isolamento do seu eu em plenitude e sem a ameaça de um estranho.

Ruptura do ensaio para continuidade da História de uma jovem do Exército de Salvação em Berlim (13): esta época que se desagrega teria ainda uma realidade? É a pergunta que norteia esse momento. O ser humano fica cada vez mais passivo, pois a cada dia se depara com o irreal. A dignidade do objeto se extinguiu perante a desagregação do seu objeto. Possuirá o mundo uma existência própria? Não. Pois não há ser algum que leve vida própria, visto que as instâncias que determinam os destinos residem para além de sua esfera de poder e de pensar. O narrador da história, neste momento, procura compreender a visão de mundo do Exército de Salvação que por via de cantos e caridade parece querer atrair Deus.

Novos argumentos sobre a Degradação dos valores (9): curso de teoria do conhecimento. Esta época possuíra uma realidade axiológica em que se conserva o sentido de sua vida? É a pergunta que norteia esse momento do ensaio. Com o conceito hegeliano de valor, somos compelidos a declarar que a história é um conglomerado de valores opostos a negar toda a realidade axiológica da história. Neste caso, de acordo com o narrador do ensaio, é preciso definir algumas teses.

Primeira tese: a história é composta de valores porque a vida só pode ser apreendida sob a categoria de valor, mas esses valores não podem ser introduzidos na realidade como absolutos. A cultura é uma obra trabalhada pelo valor que é determinado pelo estilo de uma época.

Segunda tese: o estilo é condicionado pelo *logos*, mas é um estilo degradado do *logos*.

Terceira tese: o mundo foi posto pelo Eu inteligível de maneira mediata.

Não podemos negar que nos dias de hoje não existe uma única verdade comum que sirva de cânone a fim de fazer a humanidade lutar para que haja a restituição de um sistema de valores ou por uma existência ao menos plausível. É preciso que nos perguntemos se nossa época possui alguma realidade axiológica em que se conserve o sentido da vida. Nosso ponto de vista é o de que Broch parece convencido da necessidade de um movimento reverso que marque o renascimento do espírito humano.

Urge superar o espírito niilista e eliminar do mundo sistemas de dissolução do sentido existencial humano. O narrador do ensaio sobre a degradação resgata o *Logos* como Causa Primeira, a partir do qual e para o qual tudo se move. O sonambulismo existente no mundo atual, comprometido com a lógica da noite e já com uma pequena intuição do novo dia, terá seu fim decretado. A solidão, a resignação e o silêncio impostos pelo sonambulismo dão lugar ao *Logos* que levará o sujeito a uma nova condição de experiência humana rica de unidade em valores.

A unidade permite a liberdade tanto da irracionalidade humana, incapaz de colocar significado na vida, quanto da super-racionalidade, veneradora de suas absolutas estruturas, que também é incapaz de perceber a realidade. A ação humana é ponderada por uma razão que não venera a si mesma, mas que é capaz de dar rumo ao mundo. Broch considera o século XX como uma era absurdamente suicida.

Retomada da história de Jaretzki. O médico-chefe Flurschutz e a enfermeira Mathilde colocam uma prótese de braço em Jaretzki enquanto tentam convencê-lo a não mais beber ou fumar. Ele, porém, é incisivo em suas respostas.

Retorno à narrativa principal. Em um almoço na casa de Esch, a conversa entre ele e Huguenau fica ríspida por Esch chatear-se com a publicação da rebelião. A senhora Esch procura apaziguá-los sem sucesso. Enquanto isso, o comandante Pasenow é recebido no hospital pelo enfermeiro militar e seus colegas. Os assuntos

conversados na visita de rotina são diversos, tais como música, patriotismo e guerra. Kessel chega a assumir sua resignação como enfermeiro diante da guerra.

Novamente um corte da narração principal para a História de uma jovem do Exército de Salvação em Berlim (14): o narrador afirma estar doente e recebe visita de Marie e Litwak. Este último lhe prescreve alguns remédios. Depois, ocorre diálogo do narrador com Marie, que a faz desacreditar do seu amor por Nuchen, um judeu. Ela, porém, deseja convencê-lo do significado da vida em Cristo, o que a faz feliz.

Corte para o ensaio intimista de Wendling. Hanna ainda se recorda do que Jaretzki havia dito a ela e a Henrich sobre o ser solitário, quando eles saíam da festa para casa sobre o ser solitário. Ela decide telefonar ao doutor Kessel para pedir sua companhia durante a ida à cidade para fazer compras. A noite chega e em casa ela reflete sobre seus temores e sobre a ausência de Henrich.

Retorno à narrativa principal. O Alto Comando envia ao comandante uma lista de possíveis desertores. Nela está Wilhelm Huguenau. O comandante se inquieta com o nome na lista. Lembra-se das palavras de Esch: há sempre entre nós um traidor. Ele pensa ser ele próprio um traidor ao ajudar Huguenau a refazer sua vida civil. Convoca Huguenau para comparecer ao gabinete e lhe aponta o nome na lista. Huguenau se faz de rogado e comenta que durante uma de suas marchas um sargento o havia liberado do serviço, afirmando que mais tarde o enviaria os papéis com a autorização. Depois de vários debates, Pasenow exige que Huguenau se retire do recinto e pensa em pedir licença de seu posto, mas desiste de fazê-lo.

A narração retorna para a história de Jaretzki, que vem a falecer. Flurschutz dialoga com a enfermeira Mathilde sobre almas mortas e soldados que eles cuidam.

De volta à narração principal. Huguenau se encontra no escritório fazendo o pagamento aos empregados do jornal, embora estes estivessem exigindo também os direitos sindicais. Ele pondera a questão e os convence a aceitar o pagamento. Depois, trama uma saída para a possível união entre o comandante e Esch. Em seguida, vai se encontrar com os sindicalistas Pelzer e Lindner, no bar. O texto insere neste momento um breve comentário sobre Marguerita, no que diz respeito à inocência de uma criança e sua percepção do outono.

Há então a inserção de um poema contemplativo na parte da História de uma jovem do Exército de Salvação em Berlim (15).

A narrativa principal é retomada. Reunião da assembleia na casa de Esch para o culto. Huguenau está presente e volta a debochar dos presentes, insinuando que os

ausentes não foram porque podem estar encamados por conta de terem sido contaminados pela peste. Chega a um confronto verbal com Esch que o acusa de embrutecedor do povo. A essa altura do episódio, um ditado parece irromper e revelar o que estaria por vir: ninguém vê ninguém nas trevas.

Neste momento da narração, o narrador surpreende o leitor datando a história. Dias 3, 4 e 5 de novembro de 1918: o que Huguenau insinuava acerca dos comunistas provocarem uma revolução parece agora acontecer. À noite, os operários se revoltam e são dispersos pelos soldados de Pasenow. Os burgueses se reúnem e constituem uma milícia. À noite, Huguenau permanece de guarda na ponte, depois vai ao prostíbulo e ali está Marguerite. Ele se recorda que não havia trancado a porta da tipografia. De súbito, ouve uma explosão. O paio de munição da Companhia de Morteiros fora posto abaixo. Surge uma multidão armada de paus, pedras e espingardas que corre em direção à prisão. Marguerite está com eles. Huguenau acompanha a multidão. A desordem está formada e há bombas explodindo por todos os lados. O quartel em chamas, guardas sendo pegos pelas pessoas e torturados, e os sinos da Igreja ressoando avisos sobre a insurreição.

Hanna, com gripe espanhola, ouve uma explosão que arrebenta as janelas da casa. Ela se lembra do filho, corre para protegê-lo e encontra a criada que já o fazia. Os três se abraçam até passar aquele inferno. Enquanto isso, o comandante Pasenow vai ao encontro da multidão. Esch tenta segurá-lo para que não faça isso, mas não obtém sucesso. Na viagem, o motorista que conduzia Pasenow perde a direção e provoca um acidente. A multidão se aglomera. Alguém grita: o carro vai explodir. Todos correm. Esch está por perto e quer salvar o comandante, mas não o vê, pressupõe que ele esteja debaixo do carro. Ao ter sua suspeita comprovada, ele tenta retirá-lo dali e o leva para um lugar seguro. De lá, enxergam ao longe a Câmara Municipal ser incendiada pela furiosa multidão.

Enquanto isso, Huguenau chega à casa de Esch e encontra tudo arrombado, exceto a tipografia. A senhora Esch aparece gritando desesperada pelo marido. Huguenau fala para ela não se preocupar. Apesar das palavras de Esch, ela chora convulsivamente. Ele tenta acalmá-la. *Por que está gemendo?* Pergunta intencionalmente, pois na verdade deseja aquela mulher a fim de se vingar de Esch. Entre pedidos desesperados da senhora Esch para que Huguenau salve seu marido, ela abre-lhe as calças e deixa que ele a possua. Imediatamente depois, volta a gritar: salve o meu marido.

A cena é cortada para o local da insurreição. Esch transporta o comandante para sua casa, um lugar mais seguro. Huguenau vê Esch carregando o comandante para o subterrâneo da casa e depois o percebe saindo. Huguenau sai e no meio do caminho vê Esch correndo, se aproxima dele e enfia-lhe uma baioneta pelas costas e Esch cai morto.

Hanna, em casa, defende sua família dos salteadores tentando expulsá-los, mas cai desmaiada. No dia seguinte ela morre vítima de gripe pulmonar.

Huguenau, na casa de Esch, desce ao local onde está Pasenow e tenta reanimá-lo. Enquanto isso, no térreo da casa, a esposa de Esch continua desesperada. Huguenau, em silêncio, sai em direção ao hospital militar, informa ao médico-chefe que o comandante está a salvo na casa de Esch e pede para irem buscá-lo. Mais tarde, no hospital, os médicos percebem que é preciso transportar o comandante para Colônia. Huguenau, estrategicamente presente, oferece-se para fazer o transporte e pede um guia de marcha para Colmar, sua terra natal, uma espécie de salvo conduto no caso de durante a viagem haver fiscalização dos militares dos entrepostos. Sua odisseia bélica, ou suas férias, havia chegado ao fim.

Em um tempo breve – parece-nos convenientemente calculá-lo de seis a oito meses –, que Huguenau considerou como férias de suas atividades normais, ele foi confiante consigo mesmo. Eficiente e estrategista de primeira linha, não lhe importou qualquer moral que pudesse limitá-lo em suas ações individualistas. Ele desertou do exército; hospedou-se em *Eifel*; buscou a confiança e o respeito do comandante Pasenow; promoveu a estratégia de venda do jornal da cidade conseguindo obter vantagens para si; passou a morar na casa de Esch; procurou divulgar que Esch era um vilão; desafiou a competência e a capacidade de julgamento do Comandante Pasenow; violentou a senhora Esch com a promessa de salvar seu marido; assassinou o senhor Esch esfaqueando-o pelas costas com sua baioneta; recebeu escolta militar até sua cidade protegendo o ferido comandante Pasenow; e dois anos mais tarde, reaparece como um bem sucedido comerciante e pai de família.

A narração principal é cortada para a História de uma jovem do Exército de Salvação em Berlim (16): há uma discussão entre um jovem e Nuchen acerca das pessoas se fecharem em si mesmas diante dos acontecimentos. Há também um Poema do Exército da Salvação (17).

Finalmente, como congraçamento de toda a narrativa do episódio, é inserido um epílogo, que argumenta algumas considerações fundamentais sobre a

degradação dos valores (10): Acerca da irracionalidade na ação do homem. O texto, para fins de análise, é uma crítica bastante sensata sobre o sistema de valores que repousa num ato espontâneo. Considera o ensaio que todo sistema de valores procede de tendências irracionais e da tarefa de refundir a percepção irracional do mundo e seu valor ético para lhe dar uma forma racional absoluta. Para todo sistema de valores existe uma fase em que a compenetração do racional e do irracional atinge o seu grau máximo, existe um estado de saturação e de equilíbrio em que a perversidade das duas partes adversas se torna ineficaz, invisível, inofensiva: são épocas de zênite e de estilo perfeito.

Os dez ensaios de Broch, inseridos na terceira parte da obra, procuram traçar o processo histórico que trouxe o sujeito ao atual estado de degradação de valores e que a partir desse estado a vida possa ser resgatada pelo Logos. Os ensaios procuram mostrar o imutável fundamento e a qualidade puramente formal da lógica e suas proposições substantivas que variam conforme os acontecimentos na História. As proposições de época, intuições ou fatos que parecem verdade, surgem da interpretação naquele instante do mundo. Vejamos trechos do ensaio:

Todo sistema de valores nasce de impulsos irracionais e transformar esses contatos irracionais e eticamente inválidos com o mundo em algo absolutamente racional torna-se o objetivo de todo sistema suprapessoal de valores e uma tarefa essencial e radical de "formação". /.../ Quando a razão se torna autônoma, portanto, radicalmente má, ela a anula a logicidade do sistema de valores que destrói o próprio sistema. Quando isso ocorre inaugura-se a desintegração do sistema e seu colapso final. /.../ A lógica dos fatos conduz o racional para o super-racional, e impulsiona o super-racional até os seus limites, ele inicia o processo de desintegração, a divisão de todo o sistema de valores em sistemas parciais, um processo que termina na dissociação completa, tornando de um lado a razão livre e autônoma, e a vida livre e autônoma do outro.

/.../ A unidade indivisível final na desintegração de valores é o indivíduo humano. E a menos que o indivíduo participe de algum sistema autoritário, e quanto mais ele é deixado à sua própria autonomia empírica – a esse respeito, também, o herdeiro do Renascimento e do individualismo –, mais estreita e mais modesta sua teologia se torna, e mais ele se torna incapaz de compreender os valores para além do seu ambiente imediato e mais pessoal. /.../ O homem que, portanto, está fora dos limites de cada combinação de valor, e tornou-se representante exclusivo de um valor individual, é metafisicamente um excluído, pois sua autonomia pressupõe a resolução e desintegração de todo o sistema em seus elementos individuais, tal indivíduo é libertado dos valores e do estilo, e pode ser influenciado apenas pelo irracional.

/.../ Todo sistema parcial considerado como um sistema de valores deve imitar a estrutura de todo o sistema total, ainda que ele seja um simples reflexo de sua distorcida perversão, e na medida em que os princípios do sistema original são baseados em princípios formais, eles devem ser reproduzidos e confirmados no setor menor; diferenças substantivas, no entanto, na interpretação destes princípios, diferenças que são inevitáveis porque nenhum sistema pode admitir sua "maldade", deve surgir a partir de

uma orientação diferente em direção ao irracional. A gênese lógica, a base lógica de cada sistema parcial obriga-o a ser revolucionário.

.../ Para que um sistema parcial consiga garantir a sua existência nesse processo de desintegração, e para fazê-lo é capaz de refrear a sua própria razão e apressá-la em direção à extinção definitiva, deve refugiar-se em uma aliança com o irracional. *.../* É sempre ele, o miserável e infeliz, que assume o papel de carrasco no processo de desintegração de valor, e no dia em que as trombetas do juízo final tocarem será o homem libertado de todos os valores que o tornaram o carrasco de um mundo que pronunciou a sua própria sentença. *.../* Pois o irracional no homem tem uma afinidade com o irracional no mundo, e embora a incerteza no mundo seja, pois, uma incerteza racional, muitas vezes, de fato, apenas uma incerteza econômica, ainda assim será brotada da irracionalidade do super-racional, de uma razão independente que se esforça para o infinito em todas as partes da atividade humana, e ao atingir os limites super-racionais de sua infinidade, derruba-se e torna-se irracional, passando além da compreensão.

.../ O irracional nunca poderia juntar-se ao racional, nem o racional poderia fundir-se no harmonioso sentimento de vida, se os dois não participassem de um abrangente e majestoso Ser, que é ao mesmo tempo a mais alta realidade e a mais profunda irrealidade: é somente neste conjunto de realidade e irrealidade que a totalidade do mundo e sua forma podem ser apreendidas, é a idéia de liberdade que justifica o renascimento contínuo da humanidade, pois ela pode nunca ser realizada na terra e o caminho que leva a ela deve sempre ser feito de novo. *.../* Pois o assassinato é sempre assassinato, o mal continua mal, e o Filisteísmo de um sistema de valores cujo campo está restrito ao indivíduo e seus impulsos irracionais como o último produto da desintegração de valores, continua a ser o ponto de degeneração absoluta; um ponto, por assim dizer, absolutamente zerado e invariante comum a todas as escalas de valor e a todos os sistemas de valores, sem referência à sua relatividade mútua, e que devem ser comuns a todos eles, uma vez que nenhum sistema de valor pode ser concebido a não ser em sua idéia e natureza lógica, observando sempre a "condição da experiência possível", o projeto empírico de uma estrutura lógica comum a todos os sistemas, e de uma imutabilidade a priori ligada ao Logos. (BROCH: 1996: 676-701)⁵⁰.

⁵⁰ *Every system of values springs from irrational impulses, and to transform those irrational, ethically invalid contacts with the world into something absolutely rational becomes the aim of every super-personal system of values—an essential and radical task of “formation.” .../ when reason becomes autonomous it is thus radically evil, for in annulling the logic of the value-system it destroys the system itself; it inaugurates the system’s disintegration and ultimate collapse. .../ The logic of facts drives the rational towards the super-rational, and drives the super-rational towards its limits; it initiates the process of disintegration, the splitting up of the whole value-system into partial systems, a process which ends in complete dissociation, with free and autonomous Reason on the one hand, and free and autonomous Life on the other.*

.../ The final indivisible unit in the disintegration of values is the human individual. And the less that individual partakes in some authoritative system, and the more he is left to his own empiric autonomy—in that respect, too, the heir of the Renaissance and of the individualism that it heralded—the narrower and more modest does his “private theology” become, the more incapable is it of comprehending any values beyond its immediate and most personal environment. .../ The man who is thus outside the confines of every value-combination, and has become the exclusive representative of an individual value, is metaphysically an outcast, for his autonomy presupposes the resolution and disintegration of all system into its individual elements; such a man is liberated from values and from style, and can be influenced only by the irrational.

.../ Every partial system, considered as a value-system, must imitate the structure of the total system, whether it be a simple reflection of that or its distorted perversion, and in so far as the tenets of the original system are based on formal principles, they must be reproduced and confirmed in the smaller sect; substantive differences, however, in the interpretation of these tenets, differences which are inevitable because no system can admit that it is “evil,” must arise from a different orientation towards the irrational. The logical genesis, the logical basis of every partial system compels it to be revolutionary.

.../ If a partial system, therefore, is to secure its continued existence in this process of disintegration, if it is to be able to bridle its own Ratio which hurries it towards ultimate extinction, it must take refuge in an alliance with the irrational. .../ it is always he, unfortunate wretch, who assumes the rôle of executioner in the process of value-disintegration, and on the day when the trumpets of judgment sound it is the man released from all values who becomes the executioner of a world that has pronounced its own sentence.

.../ For the irrational in man has an affinity with the irrational in the world; and although the uncertainty in the world is, so to speak, a rational uncertainty, often, indeed, merely an economic uncertainty, yet it springs from the irrationality of the super-rational, from an independent reason that strives towards infinity in every province of human activity, and so, reaching the super-rational limits of its infinity, overthrows itself and becomes irrational, passing beyond comprehension.

.../ The irrational could never attach itself to the rational, nor the rational diffuse itself in the harmony of living feeling, were they not both partakers in an overarching and majestic Being which is at once the highest reality and the profoundest

A inserção dos trechos prolongados do ensaio neste momento de nossa apresentação tem a finalidade de explicitar a persistente inquietação de Broch sobre a grande temática da obra: valores humanos, o que requer alguns comentários analíticos. Antes da análise, é preciso indicar o que Broch quer afirmar por sistema de valores, visto que os valores humanos estão organizados em sistemas particulares, fragmentados ou dissolvidos de um sistema universal medieval. Em sua obra *Poesia e Investigação*, Broch conceitua que:

Um sistema de valores é uma estrutura constituída por uma infinidade de atividades - realizadas por diferentes membros de tal sistema de valores -, todas as quais orientadas para o mesmo, infinitamente distante, objetivo, do que, a sua vez, recebem sua valorização ética ou antiética. Se, nesse sentido, as atividades são éticas, seus resultados são estéticos e como tais são assimilados pelo sistema de valores: a totalidade destes resultados, por exemplo, a guerra como um conjunto de todas as batalhas, e cada uma delas é a realização ou a concretização estética do sistema ou do sistema parcial no mundo exterior, uma concretização superada no instante mesmo de sua gênese e, de modo que em sentido estrito, no desenrolar da história tem deixado de pertencer ao sistema. Isso ocorre porque cada sistema é um processo contínuo e vivo que consiste no agora e no futuro. (BROCH: 1974: 267-268).

Notamos que os sistemas de valores, na perspectiva de Broch, se mantêm sistemas por conta de sua estruturação ética ou antiética e concretizada numa forma estética, que é a externalização de valores positivos ou opositivos. Contudo, a organização dos sistemas não poucas vezes *procede de tendências irracionais*, sem valor ético. Os sistemas então são redefinidos por meio de uma forma racional absoluta. Uma vez feita essa ‘formação’ radical, ela torna-se o escopo ético de todo o sistema suprapessoal de valores.

A ausência dos valores outrora herdados da Idade Medieval e suprimidos pela razão cartesiana, assumida como único fundamento capaz de dar significado à existência no decurso dos tempos modernos, conduz ao primado da razão que gera o terrível paradoxo da vitória do irracional puro e da força que deseja somente o seu querer. É este irracional puro que vai determinar as novas regras, livre por certo de

unreality: it is only in this conjunction of reality and unreality that the wholeness of the world and its form can be apprehended; it is the idea of freedom that justifies the continued rebirth of humanity, for it can never be realized on earth and the road that leads to it must ever be trodden anew. /.../ For murder remains murder, evil remains evil, and the Philistinism of a value-system whose field is restricted to the individual and his irrational impulses, that last product of every disintegration of values, remains the point of absolute degeneracy; the point, so to speak, of an invariant absolute zero that is common to all scales of value and all value-systems without reference to their mutual relativity, and that must be common to all of them since no value-system can be conceived unless in its idea and logical nature it observes the "condition of possible experience," the empirical draft of a logical structure common to all systems and of an a priori immutability that is bound up with the Logos. (Fragmento 33).

qualquer sistema de valores que possa se impor como obstáculo até porque já não existem valores senão sua própria degradação.

Esta é uma das mais variadas percepções que podemos depreender da obra de Broch, considerando o ensaio sobre a degradação dos valores e a analítica sobre a dinâmica ética do mundo: *um pesadelo de avalanche desumanamente alucinante*. Ele nos mostra como é ilusório, quiçá inexistente, o sentido das categorias existentes e submetidas à condição de *paradoxo terminal*, estando em estágio final à espera do novo estágio. Que significado, por exemplo, pode ter o crime cometido por Huguenau ao matar Esch com uma punhalada pelas costas, sem lamento algum ou mesmo remorso no cometimento do assassinato. Huguenau desconsidera que a vítima o acolheu em sua própria casa, toma-lhe o jornal, desqualifica-o diante de seus amigos, estupra sua esposa no momento de frágil desespero por causa do marido que saiu de casa em meio a uma insurreição para salvar um amigo, e mata Esch pelas costas. Não seria a história de Huguenau já a perda total dos valores? Arendt é incisiva sobre a intencionalidade de Broch, apresentada lírica e filosoficamente ao final do romance:

O romance em seu final transforma-se em lirismo de um lado e filosofia do outro. Isso é um exemplo do que acontece geralmente com um romance de forma de arte. Nem as paixões que tomaram emprestado do romance tradicional seu suspense, nem o universal e o espiritual que iluminam isso podem ser preservados na narrativa. A transparência do mundo pelo universal e a afeição apaixonada do individual desapareceram através da desintegração dos valores, que consiste no colapso da uma visão integral e dos caminhos de vida, e a conseqüente e radical atomização de suas esferas que reclamam para si que seus direitos relativos são na verdade absolutos. (ARENDDT: 1949: 480-481).

Arendt refere-se à atomização do sistema universal de valores que, uma vez fragmentados e aglutinados em sistemas particulares, são obrigados a reivindicar direitos absolutos para daí abarcar outros sistemas particulares, sem qualquer que seja o critério, exceto naquilo que Broch afirma ser a refundição da *percepção irracional do mundo* (BROCH: 1996: 677).

Contudo, é elementar que essa tarefa, a de transformar sistemas de valores atomizados em universais, exige um método racional. A pergunta insistente do narrador brochiano é: Como isso pode ser feito em relação ao irracional? Pois um método racional circunda o irracional na tentativa de abarcá-lo, mas nunca o atinge. Logo, como é possível manter sob o controle sistêmico os valores que pertencem ao mundo da irracionalidade do sentimento interno, da inconsciência da vida e da experiência vivia? Neste caso, o racional se obriga a saltar para uma

ultrarracionalidade, condenável e perversa por não tolerar nenhuma ordenação em sua forma, muito menos a da irracionalidade, rompendo assim com sua própria lógica e conseqüente desintegração.

Por isso, a degradação dos sistemas de valores é apresentada no texto como perversa por promover *dissolução* do sistema universal de valores em estruturas parciais, em cujas extremidades do processo situam-se a autonomia de uma vida irracional desenfreada e o não compromisso ético. A desintegração dos sistemas parciais de valores ocorre por força de que a razão instrumental utilizada para organizá-los conduz a um infinito particular que se encerra nos limites de sua capacidade técnica, não conseguindo alcançar ou abranger a riqueza de valores encontrada no universo maior, que incluiriam os valores da irracionalidade. Cada sistema particular é total dentro de si mesmo e, embora insista no procedimento de abarcar o outro para se tornar um sistema universal, é incapaz de realizar tal plenitude porque ao insistir na tarefa se obriga a abolir sua *capacidade de extensão ética*, o que resulta na formação de novos sistemas insensíveis e indiferentes ao mal.

Neste sentido, o indivíduo participante do sistema particular de valores vê o próprio sistema relativizar sua lógica e sua proposta ética para abarcar outras lógicas, e se há relativização da extensão ética do sistema para dominar, o indivíduo faz o caminho inverso, ele se fecha no seu estreito domínio pessoal e consegue apreender somente valores que estão dentro desse espaço, fica liberto dos valores condicionados a um sistema particular de valores. Emancipado da lógica racional, o indivíduo recarrega sua lógica a partir da autonomia de uma vida irracional desenfreada. As conseqüências éticas são desastrosas, principalmente quando a ética é incluída nos objetivos estéticos. Nesta perspectiva, o narrador analisa:

.../ Seja como for, se a atitude individual para o curso da revolução, se ele se torna um reacionário e se apegua a quaisquer formas, confundindo a estética com a ética como fazem os conservadores, ou se ele se mantém distante da passividade do conhecimento egoísta, ou se ele se entrega aos seus impulsos irracionais e se entrega ao trabalho destrutivo da revolução: ele continua sendo antiético em seu destino, expulso de sua época, expulso do tempo. (BROCH: 1996: 699).⁵¹

O que o narrador brochiano explicita sobre ética e estética é que a deformação (efeito) é uma apresentação perversa de valores. E a perversidade está no fato de se

⁵¹ *.../ Whatever the individual man's attitude to the course of the revolution, whether he turns reactionary and clings to outworn forms, mistaking the æsthetic for the ethical as all conservatives do, or whether he holds aloof in the passivity of egoistic knowledge, or whether he gives himself up to his irrational impulses and applies himself to the destructive work of the revolution: he remains unethical in his destiny, an outcast from his epoch, an outcast from Time. (Fragmento 34).*

assumir cognitivamente que a própria deformação é uma forma ética. A deformação resultante da relação entre ética e estética apresentada pelo narrador é similar ao que o escritor Broch expõe em *Poesia e Investigação*:

Agora, seguindo um raciocínio indutivo, podemos estabelecer uma tese geral, com base em nossos exemplos: sempre que o objetivo estético está incluído na atividade ética, ou em outras palavras, sempre que o efeito passa a fazer parte da atividade ética e é puxado por esta, a tendência é transformar-se numa atividade dogmática pervertida. O resultado estético desta atividade será, no sentido mais amplo da palavra, deformado. E, por mais que as categorias éticas e estéticas caminhem juntas e somente juntas constituem o conceito de valor, confundí-las provocaria um esteticismo, em qualquer sistema de valores, representaria o pecaminoso. Pecado no sistema de valores da arte e, conseqüentemente, também do romance e sua visão de mundo é kitsch. (BROCH: 1974: 272)

Essas argumentações contidas no ensaio sobre a degradação humana, já no final do terceiro episódio surpreende em definitivo o leitor. A interrupção feita pelo narrador brochiano de sua narrativa lírica e a inserção de argumentos discursivos sobre valores humanos no que tange ao tema central da obra provoca um impasse, pois a pura contação de história, seja para entreter seja para instruir, fora lançada para um segundo plano, e a força dos argumentos desenvolvidos para buscar alguma saída plausível ao impasse da conclusão da obra se depara com o paradoxo terminal. É preciso então procurar novamente alguma fresta para o surgimento de uma nova possibilidade da vida e de novos valores, ao menos, a possibilidade na forma de arte.

É preciso ainda apontar, com vistas a insistir na superação do paradoxo terminal, que a época descrita na narrativa apresenta sua própria desintegração por meio da corrosão das relações humanas produzidas pelos sistemas particulares de valores e suas formas perversas de eliminar qualquer possibilidade de reformulação da vida. Isto sugere que a sociedade descrita na obra parece ter perdido seus sonhos e sua sensibilidade por estar presa a elementos intelectivos que rejeitam o devaneio, a loucura, a irracionalidade e a apresentação.

Esses elementos também rejeitam estruturas humanas capazes de sustentar uma visão ética do mundo e promover valores em concordância com a sua dinâmica mutante, contra as visões romântica, anárquica e realista, apresentadas, lírica e narrativamente, como de alto teor de degradação e corrosão. Assim, Broch apresenta situações que servem para uma discussão apropriada sobre a dissolução dos valores humanos sistematizados na particularidade de grupos e na lógica individual e a indicação de uma saída por meio da dimensão onírica enraizada no sujeito.

Finalmente, percepções racionais vinculadas à sensibilidade e nascidas nas entranhas de um romance nos convencem que o senso de unidade humana fora perdido, sendo necessário recuperá-lo. Com efeito, não há outra maneira de fazê-lo senão restabelecendo nossa sensibilidade. Ao entrar com sensibilidade na internalidade de um romance vivenciamos um processo epistemológico capaz de fazer-nos melhor “olhar” a subjetividade humana e responder às suas contradições por meio de um tipo de interpretação que nos permite reconstruir, ou ainda construir, valores que garantem a digna existência.

2.4. Uma Análise Epistemológica e Estética da Trilogia: a degradação de Valores e outras aproximações analíticas

Hermann Broch teve o grande mérito de *sobrecarregar o romance com enormes responsabilidades*, afirmou Kundera em uma entrevista a Christian Salmon (1984)⁵², por acreditar que o romance funciona como uma grandiosa síntese intelectual, *o último lugar onde o homem ainda pode questionar o mundo como um todo*, conclui Kundera. Por certo, Broch tinha clareza de suas posições. Ele reivindicava ao romance o poder de servir de síntese sobre o mundo, podendo ser o lugar onde várias formas de se escrever pudessem ser aglutinas, formando uma espécie de romance total cujo objetivo maior seria o de apresentar conhecimento a respeito da existência humana.

Com brilhantismo intelectual, Broch desenha uma arquitetura singular para sua obra. Entrecortando a história dos três personagens principais, ele apresenta figuras aparentemente secundárias que provocam uma série de reflexões paralelas garantidas pela multiplicidade de eventos que gozam de relativa autonomia e que vão se ajuntando, à medida que o enredo se desenvolve, para culminar com a grande temática de toda a obra, a degradação dos valores humanos. A lógica interna da trilogia brochiana estabelece um ritmo avassalador de desenvolvimento ao ponto de nos oferecer uma teia complexa de relações dialógicas entre várias consciências, pontos de vista e posições ideológicas que se confrontam no desenrolar do enredo, a fim de garantir a reflexão axial acerca da degradação dos valores: descobrir se essa época, não somente a retratada no romance, e se essa vida que se desagrega, terão

ainda uma realidade. Neste sentido, várias figuras ganham voz e vão tomando posição diante da realidade explicitada pelo narrador.

O terceiro episódio do romance tem uma forte estrutura polifônica própria. Tal como acontece na música polifônica com suas variações, *Os Sonâmbulos* possuem vozes variadas que não se reduzem a uma linha única de desenvolvimento, integrando antes, em um todo complexo, vários componentes dotados de relativa autonomia. Há, assim, uma ampliação do tempo, alcançando espaços históricos em que a narrativa principal não consegue atingir. Assim, os personagens de Broch estão envolvidos em eventos históricos, entrelaçados no destino individual de cada um. Há também a ampliação do espaço, através da ilustração de ambientes sociais e culturais diversos, nos quais os personagens podem circular, sem que a obra perca sua estética.

Embora Kundera (1984) tenha afirmado que Broch utilizara um método que não o ajuda a alcançar suas pretensões de transformar seu romance em uma síntese poli-histórica⁵³ com caracteres polifônicos, e Benson (2006:79) tenha concordado afirmando que *o que é objetivado e perdido em Os Sonâmbulos de Broch é a fusão de linhas de contraponto: os vários elementos (verso, narrativa, aforismo, reportagem, ensaio), permanecem mais justapostos que misturados em uma unidade polifônica*, nós discordamos visto acreditarmos que um romance polifônico oferece vozes independentes e autônomas dentro dos mais diversificados eventos.

No caso da trilogia de Broch, que pode ser apropriado a outros escritores, as diversas vozes são livres para se expressarem sem que para isso o narrador direcione seus pensares. Contudo, o que Kundera parece criticar é que no caso de Broch, a obra *Os Sonâmbulos*, com vozes tão diversificadas e independentes, quer apenas expressar como se pode *pensar* uma temática cara a uma época, a *degradação de valores humanos*. De fato, não foi essa a lógica utilizada também por Dostoievsky em suas obras *Crime e Castigo*, *O idiota* e *Os irmãos Karamazov*?

O que transforma a obra de Broch numa preciosidade estética é a maneira deste pensador comentar sobre a complexidade da existência no mundo moderno, sem que para isso a narração perca sua harmonia arquitetônica. Broch nos faz viajar

⁵² A referida entrevista foi dada a Christian Salmon, no inverno europeu de 1983, à revista *Paris Review*, e publicado no ano de 1984, na sua 81ª edição.

⁵³ Sobre o conceito de Romance Poli-histórico, o próprio Milan Kundera, em entrevista dada a Christian Salmon, define: *A meu ver, a palavra "poli-histórico", deve ser definida como "aquilo que reúne todo artifício e toda forma de conhecimento de modo a lançar luz sobre a existência". Sim, realmente sinto proximidade em relação a uma tal abordagem*. Em: Entrevista com Kundera, revista *Paris Review*. Paris, 81ª edição, ano de 1984.

pelo interior das contradições na vida humana, sem perder de vista que sua crítica é uma denúncia, recheada de esperança. O uso de subterfúgios ambientais permite-nos entrar na essência dos problemas que ele expõe sem evasões, fugas ou cortes em todo o processo narrativo. Talvez, um dos questionamentos que Broch propõe seja: como viver uma existência significativa e conviver em harmonia no meio de um processo de degradação de valores? Seus questionamentos nos levam a perceber a confusão estabelecida no universo de compreensão das pessoas sobre a existência.

Para que essa arquitetura funcione, Broch abandona no terceiro episódio seu estilo tradicional de narração, monovocalizado, tal como o estilo monódico do Canto Gregoriano⁵⁴. No terceiro episódio, intitulado *Huguenau ou o Realismo*, o narrador perde a força da onisciência e sem o controle das ações dos personagens, contenta-se apenas em encaminhar a narração. Em paralelo, outro narrador, Bertrand, apresenta digressões, poemas e ensaios no interior da obra para não sufocar causalmente os acontecimentos dos personagens e assim decretar o fim da obra.

No entanto, é surpreendente que as inserções de ensaios, poemas e digressões independem dos personagens, são vozes que se tornam sujeitas de seus próprios discursos. Logo, acreditamos que Broch buscou no início do século XX um formato polifônico, por dar a cada um de seus personagens e aos narradores do terceiro episódio voz, autonomia e percepção própria no mundo; e um formato polihistórico, por apresentar diversas formas de conhecimento que fale sobre um tema caro à sociedade alemã e ao mundo, a degradação de valores. Kundera (1984:01) ao considerar a polifonia brochiana afirma na já mencionada entrevista que:

Eu não consigo pensar em um termo melhor do que “polifonia” ou “contraponto” para descrever esta forma de composição e, além disso, a analogia musical é útil. Por exemplo, a primeira coisa que me incomoda sobre a terceira parte de *Os sonâmbulos* é que os cinco elementos⁵⁵ não são todos iguais. Considerando que a igualdade de todas as vozes em um contraponto musical é a regra básica, a condição *sine qua non*.

⁵⁴ O termo polifonia tem raiz etimológica na língua grega e refere-se ao ajuntamento de múltiplas vozes. O conceito parece ter nascido no século nono quando da disseminação de cantos populares entoados por várias vozes que concorriam positivamente ao Canto Oficial da Cristandade, entoado tanto nas capelas romanas como nas suntuosas Catedrais no mundo ortodoxo russo. O Canto Gregoriano, de estrutura monódica, havia se tornado uma forma musical restrita ao ambiente monástico com a função de promover a manifestação do espírito em oração nas várias horas do dia e da noite. O Canto Gregoriano ganhou notoriedade e força nesse ambiente por ter como particularidade a expressão pietista de recolhimento espiritual; além de exigir dos envolvidos uma educação pedagogicamente de suas vozes, o que provocou certa “elitização” na formação de corais entoantes nos templos cristãos. O Canto Gregoriano era considerado esteticamente como a evidenciação do caráter moral harmonioso e simbolizava a linearidade das virtudes cristãs como caminho de perfeição para o alcance celestial. Cf.: WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Cia das Letras. 1989.

⁵⁵ Conforme o próprio Kundera (1984), os cinco elementos são: (1) narrativa romanesca sobre três personagens principais: Pasenow, Esch, Huguenau; (2) a história intimista de Hanna Wendling; (3) Descrição factual da vida em um hospital militar; (4) Narrativa (com partes em versos) de uma menina do Exército da Salvação; (5) Ensaio filosófico (escrito em linguagem científica) sobre o aviltamento de valores.

Por certo, a estrutura narrativa do romance detém, projeta e ficcionaliza um jogo entre várias vozes, encenando de maneira polifônica as relações entre personagem, autor, narrador, ficção, realidade e imaginário, pensadas a partir do ato autoral que optou por uma temática universal. Em nossa perspectiva, o ato autoral que nasce da contemplação de Broch sobre o mundo e a degradação de valores não é uma experiência psicológica, mas uma experiência do pensamento, um olhar contemplativo e estético do mundo e de si mesmo, que encontra florescência na linguagem polifônica. Cremos ser essa a experiência aflitiva do eu autoral brochiano tentando dar conta da razão interna intensamente desordenada da lógica formalista, uma *ratio seminalis* para usarmos o termo de Maffesoli (2005:116). Broch demonstra na trilogia uma aflição autoral que enxerga na própria narrativa a insuficiência para falar da degradação; por isso se utiliza de ensaios, poemas e digressões. A parte final da obra é uma tentativa de fundir ficção e filosofia, enfatizando o tema da degradação, em vista da solução do paradoxo de sua própria arquitetura. Neste sentido, as palavras de Kathleen Komar são apropriadas:

A fusão do gênero não-ficcional do ensaio filosófico e a narrativa ficcional no epílogo oblitera a possibilidade da filosofia reabilitar a representação da realidade bruta por algum processo lógico elevado. A filosofia pode manter sua forma lógica e seu modelo de discurso abstrato, mas a forma lógica tornou-se um molde para a realidade ilógica e problemática que procura entender. Apesar da tentativa de Broch de trazê-la de volta para o logos, em um discurso teológico com tom bíblico, a filosofia torna-se o microscópio do sistema individual radicalmente subjetivo e relativo ao invés de ser uma lupa que permite ao homem concentrar os raios díspares de uma fonte absoluta de iluminação e focar em um sistema de pensamento e valor. Assim, a separação do discurso filosófico da ficção e o privilégio da investigação racional da existência sobre a própria apresentação ficcional – que havia começado no Renascimento e ganhou força durante o Iluminismo – ganha forma quando o romance termina com a unificação dos dois à custa da capacidade de totalização da filosofia. (KOMAR: 2001: 118)⁵⁶

Ao considerar o pensamento de Komar, enfatizando a inclusão do ensaio filosófico no espaço da narrativa ficcional, podemos considerar que Broch realmente está preocupado com a unificação do discurso ficcional e filosófico em um único espaço. Neste mesmo sentido, Kundera (2006:15) pondera em sua obra *A Cortina* que *ao inventar seu romance, o romancista descobre um aspecto até então desconhecido, oculto, da “natureza humana”; uma invenção romanesca é, assim, um ato de conhecimento*. Não seria essa ideia que permeia toda a obra de Broch?

⁵⁶ Tradução livre.

Certamente que em Broch o *'falar' que pensa* e o *'pensar' que fala* demandam espaços intermediários ou *lugares-comuns* os quais sejam possíveis encontros propositivos e espontâneos entre o espírito e a linguagem.

A percepção autoral brochiana sobre o mundo exterior e interior é realizada por uma linguagem formal que permitiu a ele descrever sua história. É também uma percepção com base na sensibilidade sobre um mundo sem referências fixas e com significações tão entrecruzadas que, sem um olhar estético, descrevê-lo ou narrá-lo tornar-se-ia algo complicado. Em *Os Sonâmbulos*, o autor opta por um tipo de narrativa feita sob o efeito de um êxtase germinativo em que o autor provoca o apagar do seu "eu", expandindo-o na vida dada ao narrador e a diversas vozes. Pela voz do narrador brochiano, o mundo exterior é recriado e a realidade imediata estilhaçada sem ser desvalorizada. Por este processo, acreditamos que Broch ajuda o "eu" privado do leitor a apreender pela intuição o parentesco íntimo de sua própria natureza com o do mundo exterior.

A faculdade criativa encontrada na literatura brochiana tem vínculos imprescindíveis com a faculdade cognitiva de domínio do mundo encontrada nas ciências, e com a faculdade especulativa filosófica acerca do existir humano. A literatura que Broch promove na trilogia investigada não se refere a apenas criar na forma de arte uma narrativa ficcional polifônica, mas romper com o formalismo narrativo inserindo textos argumentativos, para gestar conhecimento e especular sobre a ética do mundo. Isso acaba transformando a trilogia em um verdadeiro tratado de teoria do conhecimento. Certamente isso é herança de suas atividades como estudioso da epistemologia e da psicologia.

Observando Broch nesta perspectiva, podemos afirmar que seu discurso literário é um instrumento de grande poder estratégico no ato no sentido de oferecer uma compreensão livre sobre a experiência humana, no que se refere à dissolução da realidade a partir da degradação dos valores. A experiência de narrar histórias fomentando uma *simbiose* nas formas de expressar racionalidades e irracionalidades com estruturas linguísticas escolhidas *a dedo*, com critérios não poucas vezes escondidos nas entrelinhas da narração, até o seu esgotamento e a chegada ao paradoxo terminal, parece ter sido a mais prazerosa atividade de Broch.

Essa atividade, que se traduz na criação narrativa, produção de cognição e discurso especulativo, é harmonizada no ato narrativo, lugar da manifestação do *logos*. Pelo *logos*, fundamento estético da trilogia, o mundo desarticulado pode ser

restaurado e, quiçá, o sujeito ser redimido, pois seu retorno aos constrangimentos da necessidade existencial o obriga ao equilíbrio ético. (ARENDR: 1949 e 2003).

Neste sentido, na trilogia *Os Sonâmbulos*, os tipos de narrador-sujeito, condutores dos acontecimentos incidentais são construtos cunhados sob a égide de uma engenharia bastante singular em relação às engenharias romanescas de séculos anteriores. Conseqüentemente, o romance *Os Sonâmbulos* tem algo de ruptura, de refratário. Bauman (1998:155-156) afirma:

A evidente natureza “inventada” das personagens, sua condicionalidade e status convencional, sua contingência inerente, são características definidoras da obra de arte em geral e da ficção artística em particular. Pode-se, por conseguinte, dizer que, sob a condição pós-moderna, o “mundo lá fora”, o “mundo real”, adquire em grau cada vez maior os traços tradicionalmente reservados ao mundo ficcional da arte. O mundo “lá fora” afigura-se ao indivíduo como um jogo, ou antes, uma série de jogos finitos e episódicos, sem nenhuma sequencia definida e com conseqüências que não vinculam necessariamente os jogos que se seguem; é um jogo em que o mundo é um dos jogadores, em vez de o supremo legislador ou árbitro, é um jogador que, exatamente como os demais jogadores, mantém suas cartas junto ao peito e adora jogadas de surpresa.

Com esta colocação, Bauman nos indica como deve ser o comportamento do narrador-sujeito da atualidade, que não deve ser a de um legislador ou árbitro, mas a de um jogador que apenas aponta o fluxo de acontecimentos nem sempre evitáveis, nem inteiramente acidentais. Para Bauman (1998), o mundo parece ser uma contínua interação entre os artistas do jogo da vida, diversamente habilidosos e diversamente inteligentes. Lançada para nossa investigação sobre o narrador-sujeito brochiano, essa percepção é bastante plausível. Notamos isso nas vozes narradoras em Broch, aquelas que sustentam as histórias dos três protagonistas, as vozes interventoras com ensaios e poemas, a voz que habilmente discute e argumenta a temática da degradação dos valores humanos. Essas vozes mantêm um permanente diálogo com o mundo servindo de realização ficcional do que ainda está por vir, adiantando ao leitor a necessidade de buscar saídas à terminalidade de uma época.

Prossegue Bauman (1998:156):

Em tal mundo, diariamente experimentado tanto como convencional quanto como contingente, um mundo povoado pelos artistas do jogo da vida – a exposição, pelo romancista, da imanente fragilidade e subdeterminação do destino humano dificilmente surge como uma revelação e, assim, perde muito do poder emancipador ou redentor que lhe atribui Kundera. Esse poder era produto da espécie de mundo – o mundo de leis duras, severas e ostensivamente inabaláveis, que deixa o indivíduo exclusivamente o dever de se ajustar e se conformar. Nesse mundo, a arte do romance fornecia o escape para aflições e ansiedades do tipo descrito por Freud no livro intitulado *Das Unbehagen in der kultur* (o mal-estar da cultura): para os mal-estares típicos de um gênero de sociedade que oferecia aos indivíduos um pouco de segurança à

custa de um pouco de liberdade. *Das Unbehagen in der Postmoderne* – os mal-estares, aflições e ansiedades típicos do mundo pós-moderno – resulta do gênero de sociedade que oferece cada vez mais liberdade individual ao preço de cada vez menos segurança. Os mal-estares pós-modernos nascem da liberdade, em vez da opressão.

É válido considerar essa assertiva de Bauman em relação aos romancistas dos séculos XVIII e XIX que descrevem acontecimentos dispersos, necessariamente harmoniosos desnudando e desvelando a absurda contingência oculta sob a aparência de realidade ordenada. No mundo brochiano seria isso válido? Em nosso ponto de vista, sim. Broch adota a engenharia dos acontecimentos dispersos em três episódios, mas no terceiro episódio ele sente a necessidade estética e epistemológica de unir e adensar a absurda contingência ou ordenar sua crítica à realidade.

Então, o que é real passa a ser condicionado pela narração ficcional em vários movimentos estéticos, sob a forma sonâmbula. Por isso, o texto provoca no leitor a sensação de estar no mundo, mas sob o efeito do sonambulismo. Afinal é esse sentimento que o narrador expressa ao longo de todo o texto e seduz o leitor a sentir. Mas, o conceito de sonambulismo é bastante particular ao autor Broch. Por intermédio do sentimento sonâmbulo, o real e a representação se confundem; a imaginação, os desejos e as pulsões assumem poder e geram consequências reais.

Em nossa análise, a trilogia defende a tese de que as pessoas vivem como sonâmbulas, entre o desaparecimento e o surgimento de sistemas éticos de valores. A narrativa da história sobre a vida de três personagens Pasenow, Esch e Huguenau, está fundamentada na ideia de uma relação estreita entre conduta individual e o risco às possibilidades do acaso, daí a vida sonâmbula.

Na trilogia, a pseudoausência de explicações da realidade deveria ser superada. Na verdade, ele julgava ser a literatura um caminho insuficiente para a compreensão da realidade, visto que ela não possuía uma força de coerção, manifestada pelo *mythos*, e de proposições lógicas, reveladas pelo *logos*. Logo, para fecundar uma nova maneira de olhar a literatura, Broch insere na trilogia uma alternância desprendida entre *mythos* e *logos*. Com isto, ele acredita estar buscando fundamentos epistemológicos que viabilizem uma sensata percepção da totalidade do universo, sem unificar o procedimento estético, pois as internalidades da obra *Os Sonâmbulos* são infinitas. Hannah Arendt (2003: 105) bem nos ajuda na interpretação de Broch. Ela afirma:

A literatura não impõe nenhum édito obrigatório. Suas percepções não têm o caráter forçoso do *mythos* a que ela serve numa visão religiosa intacta do

mundo – sendo esse serviço a justificação real da arte. (Para Broch, o grande protótipo e exemplo de tal serviço sempre foi o sistema hierarquicamente ordenado de vida e pensamento que predominou durante a Idade Média Católica.) E a arte, em especial a literatura, tampouco possui a força coercitiva, a incontrovertibilidade, das proposições lógicas; embora se manifeste na linguagem, ela carece de irrefutabilidade do *logos*.

Neste aspecto, se as artes, principalmente a literatura, não possuem força coercitiva para sustentar um sistema de valores que pudesse integrar a vida humana ao invés de fragmentá-la, então qual seria a solução plausível para evitar a desintegração total dos valores humanos? Neste caso, cabe a pergunta: *o que faremos então?* (ARENDETT: 2003:105). A resposta não seria outra: *para ser de algum modo válido, a resposta teria de possuir a mesma força coercitiva que possuía o 'mythos', de um lado, e o 'logos' do outro.*

Assim sendo, o narrador-sujeito de Broch está atento a todas as contingências, que permitem esclarecer os acontecimentos em torno da existência objetiva de seus personagens no mundo ficcional, mas sempre tão bem vinculado ao momento histórico que causa um grande entrelaçamento entre ficção e realidade. O narrador-sujeito brochiano apresenta a realidade ficcional sob a forma de conteúdos conscientes que vão misturando de maneira indiscernível questões objetivas e subjetivas do mundo narrado. No desenrolar da narração ficcional de Broch, o leitor é levado ao encontro com a realidade em que vive ao ponto de confundir realidade e ficção, juntando-se ao narrador para aflitivamente buscar uma saída ética.

A perspectiva de compreensão textual de *Os Sonâmbulos* rompe com a ideia de que para ser compreensivo tem que ser racional. A trilogia se encontra no universo do irracional, conforme o próprio título que o autor lhe sugere: o sonambulismo. Esse propósito narrativo parece ter o objetivo de gerar uma reflexão crítica acerca do vazio e do desamparo metafísicos da contemporaneidade, visto que o sujeito transcendental kantiano parece ter desaparecido, ou ao menos o seu conceito parece insuficiente para a explicação de certas condições existenciais dos dias de hoje.

O texto brochiano é um mergulho apresentativo e representativo na finitude de vários personagens capaz de provocar uma atitude estética da condição humana enquanto um drama a ser compartilhado. Para nossos objetivos, essa atitude estética da condição humana diz respeito a uma tentativa de Broch de lançar características particulares a cada um dos protagonistas de seus episódios para ao final mostrar por diversos ângulos comportamentais que os personagens estão vivendo em um mundo

que já morreu e ao mesmo tempo presenciando um mundo por nascer. Nossa constatação, por isso, é a de que os personagens brochianos são sonâmbulos. A degradação dos valores se encontra justamente nesse processo de dissolução total dos valores e de novos valores que ainda estão por surgir.

O personagem *Pasenow*, protagonista de dois episódios, e com destaque no primeiro, possui de maneira latente a aparência ou a representação como o fundamento de suas decisões. A aparência que ele deseja manter é a que ele sabe que todos desejam ver nele, uma aparência social que não deixa os fluidos internos virem à tona sob a forma de uma explosão incontrolável. Ainda que a razão e o coração pareçam indicar que a vida deva ser vivida livre e desprendidamente, *Pasenow* se percebe um sujeito incapaz de tomar decisões que provoquem rupturas com sua condição social e com o seu passado. Ele é tão solidamente movido pela aparência que se assume incapaz de voltar a ser civil para cuidar das propriedades da família quando da morte de seu irmão *Helmuth*, visto que para ele ser militar significa ter dignidade, respeito e, certamente, autoridade, atitudes que, a seu ver, não são vivenciadas pela sociedade civil, fadada a viver na mais pura desordem e indisciplina, valores questionáveis e degradantes (KUNDERA: 1988).

Por esta razão, o personagem *Pasenow* é caracterizado pelo narrador como apenas um objeto envolto a um rótulo dado pela hierarquia que garante a ele poder. Ele é um típico sujeito moderno, condicionado aos avatares da modernidade pregados sob a forma de imperativos categóricos moralizantes. Ao assumir essa condição própria, ele se apresenta apenas como um “algo”, um rótulo. Falta-lhe a substância que lhe daria identidade própria, pela essência.

Pela substância interna, *Pasenow* seria aquilo que necessariamente ele é, um sujeito incapaz de existir por conta própria. Seu julgamento e decisões sobre o que fazer em relação a sua família, *Ruzena* e *Elisabeth*, em relação a *Bertrand*, *Esch* e *Huguenau*, não seguiria as regras da aparência. Seu contrassenso, *Bertrand*, é a voz da sua consciência em ruptura, é a expressão da sua essência, do viver o que se pensa gerar para si a felicidade, ainda que isso seja ao custo do preconceito social, ainda que isso manifeste o contraditório e as dicotomias que há em sua existência. *Bertrand* seria um sujeito representativo do pensamento brochiano de que é preciso ‘sermos o que somos’, como ruptura ao ‘sermos o que devemos ser’, carregado de imperativos categóricos ao modo kantiano.

Pasenow pode ser considerado um “romântico”, desde que percebamos que Broch queira expressar uma crítica risível ao realismo da Berlim de 1888. Joachim von Pasenow é romântico porque ele se prende, desesperadamente, aos valores que outros já consideram ultrapassados ou “fora de moda”. Esse sono patológico, ou mesmo *sonambulismo*, dá à sua personalidade uma forma bastante pitoresca e também o leva à inércia ou passividade ao lidar com situações que não se encaixam na sua finita e estreita maneira de ver o mundo. Nele, percebemos a ocorrência da experiência do sublime, enquanto manifestação de contrapontos entre prazer e dor, certeza e dúvida, entre o que é e o que deve ser, que tem sua superação garantida por intermédio da razão e pela faculdade do juízo, assumindo o caminho da moral sem colocar em confronto as decisões ou vontades divergentes do próprio raciocínio.

As contradições da aventura existencial de Pasenow proporcionam a ele somente encontrar sentido quando acabar por recorrer a uma inteligência superior, no seu entender, a única entidade que lhe parece dar harmonia e significado universal às contradições da vida porque são respostas transcendentais – para além da esfera da razão humana –, aos conflitos localizados e situados. O eterno, o transcendental, sabe-se permanente, *in illo tempore*, enquanto a realidade factual e a história são somente vivências fundadas na condição humana.

Entretanto, a resposta de Pasenow a suas incertezas não ocorre pela via da ética, enquanto resposta à decadência humana, mas a partir da aparência social, pois ele tem a necessidade do apego a valores morais os quais servirão de critérios norteadores de suas atitudes e decisões, para assim acalmar sua alma, possibilitando-a viver em um mundo de valores em decadência. Pasenow faz uso de critérios surgidos de sua faculdade de julgamento estético objetivo, e assim experimenta uma grande satisfação, nascida em algo seguro para ele em todas as suas atitudes e decisões.

O personagem do segundo episódio, de nome Esch, é em um termo mais objetivo a franca irrupção do cinismo, algo como uma substância perdida. Não há mais nenhum apego a qualquer fundamento moral ou ético. Esch é a exacerbação do descaramento. Diferentemente de Pasenow, Esch não está preso a qualquer situação passada, às tradições sociais ou culturais. Livre de amarras do passado, mas incapaz de estabelecer um equilíbrio que lhe garanta a vida social de maneira harmoniosa, ele é considerado um *sonâmbulo*, vagueando entre valores da noite e valores do dia,

sem que possa enxergar o caminho que deve seguir e, por conta disso, segue qualquer um. Sua filosofia da contabilidade é a forma de salvar o mundo.

Para ele, tudo deve estar no seu lugar pela justiça, mas como não consegue fazer distinção de qualquer substancialidade em sua vida ou no mundo, ele transforma tudo o que lhe é acessível em substância. Tudo tem substância, mas não tem significado, especialmente as pessoas. Hentjen, Erna, Ilona, Esch, Martin, Harry, Bertrand são substâncias válidas para garantir à sua vida contábil, o equilíbrio de suas contas. O que importa no pensar de Esch é a não-contradição. Por isso, acontece o seu esforço em superar o antitético pelo sintético. Isso significa que as pessoas não podem viver cada qual à sua maneira; ao contrário, todas as atitudes humanas devem convergir para um único plano de justiça. Logo, a ideia que se pode retirar do jeito de ser de Esch é que os passos em falso dados pelas pessoas devem ser repugnados, odiados e considerados *anti-contábeis*, pois inversamente aos valores contábeis, os passos em falso provocam injustiça e forjam situações que não permitem, na perspectiva de Esch, a justiça ser contemplada e vivenciada.

Esch, um representante nato do anarquismo, é colocado, pela força das circunstâncias da narrativa, no mundo dos desempregados. Então, consegue por intermédio de seu amigo Martin, outro anarquista, um emprego de tesoureiro. Sua vida desde então é transformar a todos em negócio e explicita, em suas atitudes, o dito popular *negócio é negócio* (ARENDDT, 2003). Por isso, tudo deve convergir para uma síntese. Desta maneira, ele busca soluções nem sempre plausíveis para servir de plano contábil e então poder *zerar a conta* ao final de seu processo. Assim, Arendt (2003:109) comenta em seu texto *Homens em tempos sombrios*:

Fiquemos com os próprios exemplos de Broch. Segundo ele, o “valor” inerente à vocação do homem de negócio, o valor com que se mede tudo é que seria também o único propósito da atividade comercial, é a honestidade. A riqueza que pode surgir da atividade comercial deve ser um subproduto, um efeito nunca pretendido enquanto tal, assim como a beleza é um subproduto para o artista, que deveria pretender apenas a “boa”, e não a “bela” obra.

As pessoas, na perspectiva de Esch, vivem de irregularidades e estão desprovidas de consciência, passando a viver dentro de organizações particulares, utilitárias e racionais e, conseqüentemente, subtraem seus deveres terrenos. Porém, Esch parece não reconhecer em seus atos as contradições que critica nas pessoas, pois justifica a tudo conforme os fundamentos redentores de suas incoerências.

O personagem do terceiro episódio, Huguenau, é uma espécie de imagem resplandecente do “vazio”. Em suas atitudes não há mais substancialidade. O mundo

não tem, para ele, valor algum. Por isso, pode-se fazer de tudo para garantir a própria felicidade. No final da Primeira Grande Guerra, Pasenow, comandante militar, e Esch, publicitário de um jornal local, encontram-se num pequeno vilarejo às margens do Rio Mosel. A incapacidade dos dois em lidar com a realidade em que viviam, desenfreada e degradante, leva-os a buscar consolo em uma seita religiosa. Até então tudo estava tranquilo, até que a harmonia precária é rompida com a chegada de Huguenau, chamado pelo autor de o realista.

Huguenau chega à cidade após romper com seu passado por meio da deserção militar. Ele trapaceia Esch na compra do jornal local, manipula Pasenow e despreza sua autoridade. Quando a revolução de novembro de 1918 termina, o romântico Pasenow e o anarquista Esch se entregam às forças do objetivismo. Huguenau é, então, apresentado pelo narrador como homem livre, capaz de usar as pessoas, degradá-las e até matá-las com tanta naturalidade, que merece ser qualificado de *sonâmbulo*. O narrador brochiano demonstra claramente que não tem qualquer admiração por Huguenau, que apenas pretende expressar o ponto a que se chegou a degradação humana, e a que resultados se pode chegar com tais atos e atitudes, sob a tutela da *liberdade*, ou de uma maneira mais sensata, do *livre-arbítrio*.

Preso às conveniências das coisas, Huguenau não consegue nenhum distanciamento delas, estando ele e as coisas num mesmo nível de degradação. Para Huguenau, as únicas atitudes a serem vividas e as únicas decisões a serem tomadas devem assumir a condição de um jogo do *cada um por si*.

Além destes três personagens que se encontram no último episódio, Broch insere outros como exemplos da temática da solidão humana. Com essa inserção, Broch garante a polifonia em sua forma de escrever, dando ao seu narrador a temporalidade necessária à credibilidade da obra. Assim, Broch insere o esteta Eduard von Bertrand, estranha figura em que os outros projetam seus medos e esperanças; o soldado Gödicke, que tenta remontar sua personalidade num Hospital Militar; o arquiteto Jaretzki, que perdeu seu braço na guerra e, com isso, seu senso de integralidade; Hanna Wendling, uma esposa alienada; Marguerite, a menina órfã que vive sem morada; Marie, membro do exército de salvação apaixonada pelo judeu Nuchen Sussen, mas que vê essa paixão morrer por causa das irreconciliáveis diferenças religiosas de ambos.

Entretanto, essa riqueza de narrativas não pareceu suficiente para o narrador brochiano manifestar todo o seu pensamento sobre a degradação dos valores

humanos. É preciso gerar outro narrador, aquele que não tem a função de mero contador de acontecimentos. Broch parece ter transformado, no terceiro episódio, Bertrand em um narrador cuja função era expor reflexões filosóficas sobre valores. Broch garante a Bertrand, como ensaística no terceiro episódio, o direito de participar dos três momentos da obra, sendo que no terceiro ele assume a função de crítico da sociedade, sendo ele próprio um personagem alvo das críticas do ensaio sobre a degradação. Neste sentido, Komar (2001: 118-119) afirma:

O próprio (neste caso Bertrand Müller) filósofo, aquele que deve chegar à totalidade de um sistema filosófico, é ao mesmo tempo autor implícito e personagem dentro do texto ficcional e, como tal, se encontra na mesma parcialidade e fragmentação que seus ensaios dissertam e buscam transcender. O filósofo não é portanto um observador independente e privilegiado, mas um participante na desintegração que ele lamenta. Ele é o agente subjetivo que seu próprio ensaio discute. Seu discurso filosófico não é mais eficaz em evitar a fragmentação e relatividade do que seus poemas líricos sobre a jovem do Exército da Salvação ou suas narrativas ficcionais interpolados. Considerando que Bertrand Mulier comenta em seus ensaios sobre os vários personagens da trama sobre Huguenau (incluindo o próprio Huguenau), era de se esperar que ele tivesse a necessária distância objetiva para a análise filosófica e crítica. Ele é, no entanto, também um dos personagens angustiados, subjetivos e isolados dentro da narrativa ele próprio compõe. Posando como o observador filosófico, ele não deixa de ser cúmplice na desintegração descrita nas seções não-ficcionais do livro. O ensaísta e sua opiniões são assim relativizados, mas na visão de Broch, isso libera o ensaísta para que ele escape de seu próprio discurso lógico filosófico para usar sua intuição irracional a fim de fornecer uma enunciação final da esperança, apesar de toda a lógica.

No ensaio da degradação humana, ele demonstra que racionalismo e irracionalismo são fragmentos que desordenam e provocam devastações na psique humana, quando se destrói a unidade ética do sujeito. O que torna a obra ainda mais complexa é que Bertrand é o ensaísta que comenta de maneira contundente a questão da degradação, e ele é um dos responsáveis por esse processo.

Broch estrutura seus narradores de modo que eles sejam *costureiros* de fatos, informações e reflexões, fazedores de tecidos, com personagens em histórias diferentes dentro de um mesmo ambiente, relacionando-se de forma profunda e íntima. Assim, talvez Broch queira afirmar a não neutralidade, a existência de questões relevantes e ideias fundamentais, bem como de pontos de vista diferentes, contribuindo para um debate mais especulativo sobre a existência do sujeito contemporâneo.

Na trilogia, Broch procura analisar a História da Europa, a partir do ambiente alemão, para daí concluir que há uma perpétua degradação dos valores humanos. No processo de degradação, os personagens têm que encontrar o comportamento

adequado a esse desaparecimento progressivo dos valores. Tal comportamento garante à obra uma harmonia bastante dinâmica, ao mesmo tempo sustenta por si a crítica que o narrador faz da decadência dos valores humanos (ARENDR: 2003).

O que colhemos desta obra de Broch não é a história, sob a forma de uma linguagem literária de seus personagens em si, mas a partir dela, somos capazes de extrair, sem trair de maneira gritante, indagações sobre as coisas em si. A leitura atenta da obra permite-nos uma apropriação do mundo em sua internalidade a partir do fundamento linguístico da palavra.

A linguagem da obra serve de elemento dissimulador e, ao mesmo tempo, esclarecedor da internalidade do mundo, por meio da qual Broch esboça um retrato bastante profundo deste, no caso, o mundo. Além disso, ler atentamente a obra, sob os critérios da epistemologia do romance significa refletir a internalidade do mundo em que vivemos, sob a tutela dos elementos filosóficos, retirados da obra de Hermann Broch, o que nos permite andar por um caminho diverso ao da análise das modalidades, da relação entre linguagem e realidade.

Esse *outro caminho* que assumimos, é o de apreender os acontecimentos que dão significado à existência, sejam eles racionais ou irracionais. Broch parece assumir que os acontecimentos, que a fenomenologia costuma chamar de *realidade*, não possuem mais monstros interiores deteriorando a alma e seus sonhos. Os monstros se encontram no mundo exterior, revestidos de pessoas que agem como uma espécie de representantes não assumidos do mal, com o objetivo de evidenciar a normalidade das contradições humanas.

Desta forma, o melhor da vida é cada um assegurar-se de si mesmo, dentro de suas contradições, pois não há uma segurança ética, senão uma segurança estética. Esta segurança parece não permitir uma reação criativa para mudar ou revolucionar as estruturas, ou sistemas de valores já implantados no seio da sociedade e que, vivenciados de maneira plena, parecem ser intocáveis.

A partir da obra de Broch, assumimos que o destino forçado pela sociedade indica que não há escapatória das condições contraditórias da realidade factual. Logo, se por um momento escapamos ao destino, situações variadas se configurarão no devido tempo como um aviso abissal: *a fuga é sintoma do medo de viver!* A história, o narrador nos indica, colocar-nos-á sempre em situações que nos levarão a viver, obrigatoriamente, as regras do espírito da História, incontrolável e ininteligível:

Pode esta época, esta vida se desintegrando, ainda ter uma realidade? Minha passividade aumenta a cada dia, não porque eu esteja exausto por lutar contra uma realidade que pode ser mais forte do que eu, mas por encontrar em todos os lados a irrealidade. /.../ Pode esta época ainda ter uma realidade? Será que ela possui qualquer valor real no qual o sentido de sua existência é preservado? Existe uma realidade para o sem-sentido da não-existência? Em qual paraíso a realidade encontrou seu refúgio? Na ciência, na lei, no dever ou na incerteza de uma lógica cada vez mais questionada cujo ponto de plausibilidade desapareceu no infinito? (BROCH: 1996: 602-605).⁵⁷

A sociedade atual parece ter perdido seus sonhos, ficando presa numa guerra entre a racionalidade e a irracionalidade. Tal guerra parece ser conduzida por vários sistemas particulares de valores, que tratam de absorver uns aos outros. Nas situações de variados personagens, o narrador de Broch confronta nossas vidas, pois a realidade revelada por meio de seus personagens toca-nos de tal forma que acabamos nos percebendo espelhos, visto que, em seus personagens, ele nos mostra nossas próprias imperfeições, daí percebermos que a obra e a realidade chegam a um nível tão plano que a obra literária deixa de ser apenas uma contação da realidade para servir de fundamento para a mudança da realidade.

Por meio de estruturas racionais, o narrador de Broch se impõe em seus personagens e transporta o leitor para um universo no qual são evidenciados diversos tipos de degradação humana: a guerra desenfreada entre *essência* e *aparência*, o *querer ser* confrontado com o *ter que ser*, a passividade diante do *definido* e do *indefinido*, a ingrata indecisão entre *certeza* e *dúvida*. O narrador propõe que a ruptura da Idade Moderna com a Idade Média levou as pessoas à perda de seus valores, pois, junto à ruptura houve uma severa fragmentação do grande sistema cristão de valores e dos sistemas seculares, fundados na razão. Ele fala, em um dos momentos filosóficos da obra, de como a Igreja lida com esse problema:

A Igreja reconhece apenas um sistema de valores, o seu própria, porque sua origem platônica a obriga a reconhecer apenas uma verdade, apenas um *Logos*: seu argumento inteiramente racional exclui qualquer tolerância ao ilógico, e a obriga *a priori* a negar o irracional e qualquer significado epistemológico ou mesmo a seus hipotéticos "atributos". Para a Igreja, o irracional é simplesmente o bestial, e tudo o que se pode dizer sobre ele é que existe e deve ser incluído na categoria de mal. (BROCH: 1996: 686).⁵⁸

⁵⁷ *Can this age, this disintegrating life, be said still to have reality? My passivity increases from day to day, not because I am exhausted by struggling with a reality that may be stronger than myself, but because on all sides I encounter unreality. /.../ Can this age be said still to have reality? Does it possess any real value in which the meaning of its existence is preserved? Is there a reality for the non-meaning of a non-existence? In what haven has reality found its refuge? in science, in law, in duty or in the uncertainty of an ever-questioning logic whose point of plausibility has vanished into the infinite? (Fragmento 35).*

⁵⁸ *The Church recognizes only one value-system, her own, because her Platonic origin compels her to acknowledge only one Truth, only one Logos: her wholly rational alignment rules out any tolerance of the illogical, and compels her a priori to deny to the irrational and its hypothetical "attributes" any epistemological or even ethical significance. For the Church the irrational is simply the bestial, and all that can be said about it is that it is there and must be subsumed in the category of evil. (Fragmento 36).*

Nesse jogo, o narrador brochiano nos convence de que seu eixo epistemológico é a degradação dos valores humanos. Ele tece, em sua narrativa, a ideia de que várias percepções humanas foram perdidas ao longo do tempo, na medida em que sistemas de valores universais foram sendo reduzidos a sistemas particulares de valores, atomizados e autônomos, sendo necessário recuperá-los, não para resgatar o poder eclesiástico do áureo período medieval, senão para recuperar o senso comunitário. Contudo, não há jeito de fazê-lo senão restabelecendo a sensibilidade do sujeito atual perdida pela imposição da racionalidade objetiva. A vivência do processo estético que permite compreender a subjetividade humana e responder às contradições pode levar também a uma unidade ética, e assim o sujeito estaria apto a reconstruir, ou ainda construir, valores que garantam a digna existência, sem exigir que isto seja o alcance do *homem total* de Hegel (2009).

O narrador brochiano no terceiro episódio se aproxima bastante de Nietzsche (2009), para quem, em sua *Genealogia da Moral*, é preciso ver na existência humana e seus valores – a partir dos idealistas como ideais, dos anarquistas como anárquicas e dos realistas como reais – coisas que também sejam humanas, *demasiado* humanas. É preciso fazer com que o sujeito humano assuma sua própria vida de ser como contraponto à vida que deve ser, visto que esta está em processo de condenação pela força da degradação de seus valores, enquanto que aquela reconstitui uma saída original e desprendida, pois não irá categorizar as dimensões humanas e hierarquizá-las em níveis de comportamento bom ou mau. Isto é mais consistentemente dito por Nietzsche como *transmutação dos valores*.

Em *Os Sonâmbulos*, o escritor faz uso do fato da irracionalidade para provocar o desabamento epistemológico das estruturas racionais que norteiam a vida germânica desde o século XIX, naquilo que se refere a sistema de valores. Os alemães pareciam aceitar que os valores morais eram atomizados em imperativos categóricos da tradição. Vários desses valores nascem da irracionalidade e são tornados racionais pela racionalidade, que se lhes impõe a categoria racional, pois não é possível proibir nem tão pouco ignorar as estruturas irracionais que pululam no interior do sujeito.

Broch postula que todo sistema de valores surge de impulsos irracionais, e que o principal objetivo do pensamento ético é transformar esses impulsos irracionais em algo absolutamente racional. Entretanto, a condição de equilíbrio entre o irracional e o racional nunca é permanente, provocando assim a desintegração de um sistema

universal de valores em sistemas particulares que buscam engolir uns aos outros, pelo espectro de uma Razão autônoma e livre da vida tornada autônoma, individual e independente. Neste aspecto, Arendt (2003: 107) afirma:

Para Broch, a desintegração do mundo ou a dissolução de valores era o resultado da secularização do Ocidente. Ao longo desse processo, perdeu-se a crença em Deus. E mais, a secularização despedaçara a visão de mundo platônica que postulava um “valor” supremo, absoluto e, portanto não terreno, o qual confere a todas as ações do homem um “valor” relativo estabelecido dentro de uma hierarquia de valores.

Isto gera uma sociedade sem valores éticos, desintegrada e vazia; gera também uma crise do sujeito e a consciência de uma identidade fragmentada. Entretanto, a vida humana atual, que transita do moderno a uma possível nova época, tal como o sonambulismo, parece fundar-se em princípios estetizantes capazes de garantir o equilíbrio social num mundo degradante.

A subjetividade humana se encontra num nível mais além da racionalidade, que é apenas uma parcela do sujeito. No grande espaço do sujeito, a razão parece perder-se em suas orientações. É a partir dessa percepção, pensamos nós, que se pode começar a pensar a estética da degradação dos valores humanos, e uma possível estética sustentadora da *transmutação dos valores*, que possa superar os sistemas particulares de valores vigentes. Transmutação, na perspectiva nietzschiana da *A genealogia da Moral* (2009), tem relação com mudança irreversível, uma superação radical de valores originais e originários.

Transmutação é um dos conceitos mais importantes para Nietzsche. Ele utiliza o termo para propor um forte *niilismo* ativo que leve à morte os valores propostos pela Moral Cristã e pela Metafísica, bem como a criação de novos valores. Nietzsche também propõe novos valores, conforme se pode observar em toda a obra *O Nascimento da Tragédia*, definindo seu projeto de regresso à natureza do Trágico, não como um insistente pedido de renascimento da sabedoria trágica, mas como ressurreição do elemento dionisíaco a partir do qual se pode restaurar a livre criatividade artística de modo que a arte domine sobre a vida, pois a arte é um movimento por excelência que está acima do bem e do mal.

É justamente sob essas condições que Broch intenta superar a crise de valores imbricada na sociedade de sua época e aponta as condições da arte e do conhecimento como propostas de superação da dissolução dos valores vividos pelo sujeito, visto que ele próprio vive também sob a condição da mudança, enfrentando

os acontecimentos que aterrorizam e ao mesmo tempo fascinam, que esclarecem e ao mesmo tempo dissimulam.

Consistentemente, Broch demonstra como eixo de sua obra a insanidade humana, reduzida a sistemas de valores parciais, rigidamente estabelecidos pelo princípio da razão, orientador do Romantismo, do Realismo e da Anarquia, e que reivindicam absolutização e sobreposição a outros valores. Esses sistemas resultam na fragmentação e na anarquização dos valores medievais e do período platônico. Neste sentido, Arendt (2003: 107) expõe que:

Cada fragmento remanescente da visão de mundo religiosa e platônica agora reivindica o absoluto. Assim surgiu a “anarquia de valores”, onde cada um podia passar a seu bel-prazer de um sistema fechado e coerente de valores para outro qualquer. Além disso, cada um desses sistemas necessariamente se tornava adversário implacável de todos os outros, visto que cada um reivindicava o absoluto e não mais existia nenhum absoluto verdadeiro com que aferir aquelas reivindicações. Em outras palavras, a anarquia do mundo, e o desesperado debater-se do homem em meio a ela, deve-se basicamente à perda do padrão de medida e à resultante excessividade, um crescimento como que cancerosos das áreas que assim se tornaram independentes.

Em contrapartida, parece-nos plausível apontar que Broch procura reabilitar a sanidade, como a humanidade dos humanos, como fundamento ético, como crítica capaz de vulgarizar a tentativa da ciência e do conhecimento de impor racionalidade a toda e qualquer realidade, inclusive aos atos irracionais humanos. Assim, importa reconduzir o sujeito a princípios da irracionalidade, para que haja nova alternativa à vida humana. Se os princípios da racionalidade provocam degradação de valores humanos, conforme Broch, então urge que os princípios da irracionalidade nos levem a uma nova existência. Estamos nas *entrevielas* desse processo, ou seja, estamos *sonâmbulos*. É preciso acordar para uma nova realidade.

A obra *Os Sonâmbulos* ajuda na identificação de nossos valores em degradante ebulição com os conflitos teatrais dos personagens, tendo como pano de fundo a então decadente sociedade germânica. O imperativo ficcional de Broch é, na verdade, um questionamento: Até quando permaneceremos sonâmbulos? Até quando a letargia que tomou conta de nós, pelo viés da razão instrumental, se fará presente em nossa consciência? O imperativo ficcional, que traduzimos na forma de questionamentos, pretende denunciar o estado paranoico em que nos encontramos. Também estamos imobilizados por uma percepção racionalista do sujeito sobre o qual é preciso ignorar ou mesmo tornar insignificante qualquer ato ou atitude que não coadune com esta racionalidade. Talvez a proposta de Maffesoli que fala da *vida que não se deixa enclausurar* seja uma resposta alternativa à paranoia. Afirma ele:

As coisas e as pessoas são o que são; procedem e organizam-se de acordo com uma disposição que lhes é própria. Assim, ao invés de desejar 'pegá-las' no conceito, talvez valha mais a pena acompanhar a energia interna que está em ação em tal propensão. De minha parte propus pôr em ação um pensamento de acompanhamento, uma 'metanóia' (que pensa ao lado), por oposição à 'paranoia' (que pensa de modo impositivo) próprio da modernidade. Algo como uma sociologia da carícia, sem mais nada a ver com o arranjo conceitual. (MAFFESOLI: 1997: 18-19)

Neste sentido, é plausível afirmar que o romantismo, o anarquismo e o realismo se perderam em sua capacidade de lidar com a força do seu contrário, seja para compreendê-lo ou para integrá-lo, pois não se permitiu o acesso da sensibilidade, da organicidade e da dinamicidade, fomentadoras de vida que, revestidas de imprevisibilidades e incertezas, impossibilita padronizar sua efervescência. O sujeito de hoje, revestido de emoções, sensibilidades e aparências clama por valores, por novas maneiras de ser e de existir.

Nesta perspectiva, há ainda muito a ser investigado nas entranhas de um romance que, livre das amarras da razão racionalizante, permite-se fluir as ideias, sentir a liberdade, entrar no mundo da incerteza, pensar a dúvida e a eternidade, promover um entendimento cognitivo sobre a vida. Pelo romance, é possível aceitar o contraditório, o clandestino, a loucura, o insano, compreendendo que tais características humanas, demasiado humanas, integram e permitem uma percepção mais sensata da condição humana. Neste sentido, Arendt (2003:106) dirá que Broch sustentava que *a real função cognitiva de uma obra de arte devia ser a de representar a totalidade de outra forma inatingível de uma era, bem podemos perguntar se um mundo em "desintegração valorativa" ainda pode ser representado como uma totalidade.*

Enfim, o sujeito ganha assim um novo conceito, mais condizente com as condições que encontramos nesta época em profunda mudança. A viagem reflexiva, pela via literária, permite ao sujeito assumir a insensatez, o riso e a alegria, o deboche prazeroso como fundamentos da vida. Essa viagem torna o sujeito um indivíduo dotado de condição humana e de imperfeições e, isto o faz um ser em permanente redefinição. Esse eterno construir e reconstruir humano é que o faz um ser inconcluso e inacabado. Aliás, na imperfeição de ser sujeito é que ele encontra felicidade, pois ser feliz é ser, simplesmente ser a si mesmo.

CAPÍTULO III

A EPISTEMOLOGIA E A ESTÉTICA DO ROMANCE APLICADAS À OBRA OS SONÂMBULOS

Para fins de análise da prática epistemológica do romance na trilogia de Hermann Broch, que é nosso problema investigativo, é preciso apresentar os pontos que nortearam a decomposição, a síntese e a leitura epistemológica e estética da obra. Neste capítulo apresentaremos três pontos que nos parecem essenciais. Em primeiro lugar apresentaremos algumas assertivas sobre a relação entre a Epistemologia do Romance e a Estética na formação da Trilogia de Broch. Em seguida, pensaremos o Problema do Método *Serio Ludere* e sua aplicação em *Os Sonâmbulos*. Após a compreensão da gênese e constituição do romance, concentraremos os estudos na questão do narrador-sujeito em 'Os Sonâmbulos' e outras configurações do autor.

A experiência de Broch no ato da escrita, tão própria e particular a ele, parece exigir dele que a configuração de uma narração que tenha estatuto cognitivo válido e necessário. Numa perspectiva epistemológica do romance, podemos afirmar que Broch reivindica no ato de sua criação a responsabilidade de apresentar elementos de conhecimento, aqueles de cunho puramente indutivo e aqueles da cognição intuitiva, cujo ajuntamento ocorre sob a força da sensibilidade estética.

Por esta razão, é necessário dizermos que uma leitura epistemológica do romance de Broch exige a constituição e justificação de um método que permita identificar critérios estéticos balizadores, com vistas a conhecer na internalidade de sua obra, as infinitas possibilidades de conhecimento, entre elas a do papel do narrador-sujeito, os papéis dos sujeitos personagens e as racionalidades e irracionalidades contidas nos eventos narrados de *Os Sonâmbulos*.

Neste ponto, pensar a obra ou fazer análise de seu conteúdo significativo não é o objetivo nosso, pois nesse caso a própria teoria literária já o faz e oferece mecanismos bastante válidos. O que fizemos foi um *pensar ao lado*, tomados de sensibilidade estética, com a profícua intenção de ampliar o entendimento sobre o eixo epistemológico condutor desta importante obra do século vinte, uma vez que a decomposição da obra obedecendo a critérios planejados logicamente e sua apresentação sintética ainda carecem de esclarecimentos estruturantes. Nesta

perspectiva, continuaremos considerando o tema da degradação dos valores, que funciona como se fosse um pêndulo ao longo do enredo e assume caráter de *episteme*, esclarecendo sobre as internalidades de *Os Sonâmbulos*. Os critérios adotados para a leitura epistemológica nos ajudarão no esclarecimento do processo interno de elaboração da teoria que prescreve a existência de *Os Sonâmbulos*, bem como dos procedimentos formais contidos no processo da criação literária, nas suas condições genéticas e na história de sua constituição.

Notamos que, para além da composição da obra, o pensamento brochiano manifestado por meio linguístico textual romanesco configura um conjunto de significação de todo um contexto, apresentado sob o que denominamos de jogo estético, ou o *serio ludere*. Quanto à finalidade desse jogo em Broch, o que se intenta é levar leitor e autor a observar o desenrolar da história acompanhando o compasso do narrador-sujeito e adentrando a experiência de cada personagem para daí ex-trair uma percepção múltipla da realidade sem que para isso se separe a realidade real da realidade ficcional, pois ao final, o que ocorre é uma profunda experiência estética que provoca um olhar de unidade da obra na multiplicidade das formas narrativas, aceitando-a e fazendo dela a condição epistêmica para a compreensão do mundo. Por isso, importa-nos configurar o que entendemos por jogo estético ou *serio ludere* no universo da epistemologia do romance.

3.1. A relação entre a Epistemologia do Romance e a Estética na formação da Trilogia de Broch

É possível pensar nos critérios epistemológicos que possibilitaram a elaboração de *Os Sonâmbulos* numa perspectiva de produzir conhecimento sobre a realidade, conforme os critérios kantianos, bem como pensar critérios estéticos que possam dar equilíbrio e substância aos eventos inseridos na obra permitindo que haja a apreensão de possíveis conhecimentos? Em outros termos, que critérios podem ser definidos como pontes entre arte e conhecimento, entre a estética e a epistemologia na obra de Broch?

Broch insiste na utilidade e no valor epistemológico vinculado à atividade da criação literária, embora tenha se distanciado do movimento vienense positivista lógico. Para ele, para se compreender uma obra literária de maneira mais fácil basta que se tenha acesso à sua gênese técnica. Sua experiência no Círculo de Viena na

segunda década do século vinte o levou a compreender que possíveis critérios epistemológicos adotados pelas ciências para inferir certas verdades e falsidades sobre a realidade, denotam dificuldades em lidar com questões relativas às ficções, pois numa perspectiva científico-positivista, obras literárias não lidam com a experiência senão com o imaginário, o devaneio e o onírico (MILLER: 1973).

Naturalmente que o pensamento moderno fundado nas ciências experimentais desabilita qualquer possibilidade de experimentação que não esteja criteriosamente estruturado nos princípios da razão instrumental positivista. Essa explicitação crítica sobre o reducionismo científico moderno é feita por Nietzsche (2003:123), que reabilita o trágico como *necessária beberagem curativa* para os males do pensamento moderno demasiado condicionado ao cientificismo. Machado (2005:25), ao comentar a obra *O Nascimento da Tragédia* de Nietzsche, está convencido de que o autor surpreende a todos pela astúcia em retomar o lado ‘negativo’ da existência humana e trazê-lo novamente ao espaço do debate de onde nunca deveria ter saído:

O objetivo final de *O nascimento da tragédia* dito em poucas palavras é denunciar a modernidade como civilização socrática, racional, por seu espírito científico ilimitado, por sua vontade absoluta de verdade, e saudar o renascimento de uma experiência trágica do mundo em algumas das realizações filosóficas e artísticas da própria modernidade. Essas criações filosóficas e artísticas, identificadas por Nietzsche da época em Schopenhauer e Wagner, retomam a experiência trágica existente na tragédia grega, que, durante determinado momento, possibilitou, pela arte, a experiência do lado terrível, tenebroso, cruel da vida como forma de intensificar a própria alegria de viver do povo grego, mas foi reprimida, sufocada, invalidada pelo “socratismo estético”, que subordinada à criação artística à compreensão teórica, ou, pela metafísica, que, como dirá depois *Além do bem e do mal*, cria oposição de valores: bem e mal, verdade e ilusão etc. (MACHADO: 2005: 25).

Não seria também essa a proposta de Broch apresentada em *Os sonâmbulos*, a denúncia do modelo moderno de mundo e o sistema de valor que o sustenta? O que difere Broch de Nietzsche é a maneira com que ambos fizeram o desmascaramento do pensamento moderno. Enquanto Nietzsche opta pelo ensaio argumentativo sem explorar outras formas estilísticas, Broch opta por estruturas líricas e ensaísticas, prosa e poema, digressões e narrativas para apresentar a temática da degradação dos valores humanos.

Broch concebe, então, um romance poli-histórico – *Os Sonâmbulos* –, que absorve diversos formatos linguísticos, o que faz com que se quebre o caráter estritamente apolíneo, característico de uma escrita racional. Por isso, Broch é um escritor fundamental e pioneiro na busca de caminhos que superem o estilo

romanesco clássico do século dezenove. As razões são as de que por meio do seu ato vanguardista de explorar todas as formas escritas de um romance, exigindo do próprio texto literário o compromisso com o conhecimento, ele recoloca as condições epistemológicas que servem de critério à constituição de um romance que prima pelo conhecimento.

O vanguardismo brochiano na produção de romances de formação compromissados com o conhecimento é exemplo de como obras ficcionais podem ampliar seus espaços de exercício do pensar, tanto de quem escreve quanto de quem lê, pois o ato do pensar, do escrever e do ler uma obra literária é uma experiência de conhecimento, no sentido foucaultiano do termo, ou seja, a experiência entendida como correlação em uma cultura entre domínios de saber, tipos de normatividade e formas de subjetividade (FOUCAULT: 1984).

Os Sonâmbulos é uma obra que demanda diálogo discursivo argumentativo entre o autor e o leitor, pois explicita pela linguagem um pensamento, de certa forma não dialético e capaz de oferecer ao sujeito a opção do ato de *desatamento* (FOUCAULT: 2001: 39) experimental do seu modo de ver o mundo.

Assim, concordamos com Foucault (2001: 35-36), para quem:

Será necessário reconhecer um dia a soberania dessas experiências e se empenhar para assimilá-las: não que se trate de liberar a sua verdade – pretensão ridícula, a propósito dessas palavras que são para nós limites –, mas de libertar por fim, a partir delas, nossa linguagem. Que seja suficiente hoje em dia nos perguntarmos que obstinada linguagem não discursiva é essa que irrompe há quase dois séculos em nossa cultura, de onde vem essa linguagem que não é acabada nem sem dúvida senhora de si, embora seja para nós soberana e nos domine, imobilizando-se às vezes em cenas que se costuma chamar de “eróticas” e subitamente se volatilizando em uma turbulência filosófica na qual parece perder o chão.

Essa percepção de Foucault bem serve ao que Broch promoveu no universo literário ao escrever *Os Sonâmbulos*. Dotada de linguagem narrativo-ensaística, não acabada, convincente, epistemológica e estética, a obra desenvolve cenas que provocam no leitor sentimentos de prazer e desprazer à medida que os personagens se interagem, além de surpreender e inquietar por apresentar os atos humanos na perspectiva de valores degradantes. Ela é completada por um discurso filosófico experimental que exige do leitor certo modo de pensar que combata a objetividade da razão por meio da contemplação e da apreensão subjetiva e sensível das experiências cotidianas dos personagens.

Neste ponto, o experimental literário brochiano não perpassa necessariamente os espaços epistemológicos clássicos que concentram seus discursos lógicos e argumentativos na busca de verdades absolutas. Broch opta por um caminho diferente. Talvez o termo experiência do trágico aos moldes nietzschianos e a experiência da liberdade da linguagem aos moldes foucaultianos sejam mais plausíveis para apontar qual caminho ele decidiu seguir. Ele adota um jeito refratário de apresentar sua obra, pois sua experiência literária parece habitar nos limites entre a normalidade e a transgressão, a normatividade e a liberdade, expressas por meio de uma opção radical da linguagem.

Por isso, é válido afirmar que as experiências de pensamento realizadas por Broch na internalidade de *Os Sonâmbulos* superam os limites da oposição racionalidade-irracionalidade, interioridade-exterioridade, sujeito-objeto e eu-mundo. Superam por serem afirmações não positivas, conforme proposta de Foucault, pois seu conteúdo a transforma em uma filosofia da afirmação não positiva:

É essa filosofia da afirmação não positiva, ou seja, da prova do limite, que Blanchot, acredito, definiu pelo princípio da contestação. Não se trata aí de uma negação generalizada, mas de uma afirmação que não afirma nada: em plena ruptura de transitividade. A contestação não é um esforço do pensamento para negar existências ou valores, é o gesto que reconduz cada um deles aos seus limites, e por aí ao limite no qual se cumpre a decisão ontológica: contestar é ir até o núcleo do vazio no qual o ser atinge seu limite e no qual o limite define o ser. (FOUCAULT: 2001: 34)

A ideia de Foucault nos conduz a uma compreensão radical da literatura enquanto espaço de transgressões no modelo epistemológico vigente, e conseqüentemente, na lógica do entendimento acerca da aproximação da verdade e de possíveis conhecimentos, pois o que se pretende é a apreensão e apresentação do instante. Michel Maffesoli, em *Elogio da Razão Sensível*, lança mão dessa transgressão, e nos incita a irromper com a epistemologia racional, oferecendo uma nova perspectiva lógica:

É nisso que se faz necessário operar um importante corte epistemológico⁵⁹, aquele que consiste em abandonar uma lógica voltada para o longínquo, uma lógica histórica, em que as causas e os efeitos se engendram de um modo inelutável e decidido, e, ao contrário, estar atento a uma lógica do instante, apegada ao que é vivido aqui e agora. Tal lógica do instante nada mais tem a ver com a vontade racionalista que pensa poder agir sobre as coisas e as pessoas. Ela é muito mais tributária do acaso, de um acaso que ao mesmo tempo é necessário. /.../ Em suma, uma lógica que deve menos à História do que ao destino. (MAFFESOLI: 1997:57).

⁵⁹ Conforme o pensamento de Gaston Bachelard (1884-1962), o *corte epistemológico* é um conceito que serve para explicar as mudanças radicais que ocorrem no processo de evolução do conhecimento científico, afirmando o caráter descontínuo das ciências. O 'corte' é a superação de um saber antigo por um saber novo. Conferir: BACHELARD, Gaston. *O Novo Espírito Científico*. Lisboa: Edições 70, 1996.

Neste espaço epistemológico sensível o imaginário do autor genial é visto como uma voz descritiva daquilo que é, sem a mínima necessidade de ir além de si mesmo. Pela voz descritiva do autor e pela leitura erótica do leitor a partir de seu universo de imaginação, de devaneios e de onirismos, a aparência e o profundo se relacionam fazendo transgressões sobre si; essa lógica já não permite ao autor e ao leitor a certeza do caminho a percorrer. Logo, nesta perspectiva tudo se torna incerto, impreciso, indefinido, indeterminado, daí a necessidade da apresentação como mecanismo de partilha da experiência literária para superar a representação.

Se observarmos mais precisamente *Os Sonâmbulos*, notaremos que o narrador brochiano constantemente rompe com a lógica da normalidade que obriga o leitor a também ter uma atitude transgressora e participar da obra para ajudá-lo a encontrar caminhos alternativos aos impasses gerados pela narração. As transgressões logo se transformam numa experiência de indignação com relação às atitudes de vários personagens, de compreensão das razões para essas atitudes, e do pensar possibilidades plausíveis na superação dos valores de toda uma época sonâmbula. Neste sentido, a narrativa brochiana embora utilize mecanismos da linguagem lógica gera no leitor uma absurda contemplação do mundo, traduzida pela prática de apresentação a si mesmo das cenas sob o efeito do imaginário.

A apresentação do cenário imaginativo, que numa obra romanesca é desenhada pelo autor, exige uma forma, ou seja, a possibilidade mediativa entre sensibilidade e intelectualidade, entre alma e formas. A vivência do mundo imaginário, a experiência onírica, a expressão de devaneios⁶⁰ são permissões do sujeito a si mesmo para pensar o que lhe for apresentado à consciência. Em termos objetivos, essas dimensões oferecem pouca possibilidade de fundamento epistemológico, no sentido clássico do termo, e por isso não tem a merecida atenção científica. Contudo, é na permissão para o exercício da experiência do imaginário, do devaneio e do onírico que autores e leitores promovem uma prazerosa conversa entre a sensibilidade e a intelectualidade.

Essas questões nos parecem fundamentais para que haja uma compreensão epistemológica e estética da constituição da obra de Broch. A constituição de uma

⁶⁰ Gaston Bachelard, na obra *A água e os sonhos*, afirma que “a memória sonha, o devaneio lembra” (1989: 20) e em outro momento, ele continua: “em poesia dinâmica as coisas não são o que são, são o que se tornam. Tornam-se, nas imagens, o que se tornam em nosso devaneio, em nossas intermináveis fantasias. Contemplar a água é escoar-se, é dissolver-se, é morrer”. Assim descobrir-se fogo é sentir-se chama, impulso, brilho (1989:49).

obra literária demanda critérios epistemológicos e estéticos que mesmo não perceptíveis ou esclarecidos para o leitor, são adotados conscientemente pelo autor, durante a prévia elaboração de sua obra. Neste sentido, para que uma obra seja constituída há necessidade de que seu autor tenha ciência de que é fundamental seu desprendimento moral de todo um enredo e de que certas operações racionais, que procuram o caminho do equilíbrio estético e racional, não envolvem necessariamente a busca de um fator dedutivo de um termo mediano entre extremos. Não seria essa a crítica de Nietzsche no resgate do trágico grego em *O nascimento da tragédia*?

No caso do escrito brochiano, parece-nos não ser o intelecto que faz a mediação e sim a sensação, ou a satisfação estética. Ainda assim, a obra de Broch é constituída de operações racionais que o permitem explorar senão todas pelo menos boa parte das possibilidades de narração e de construção de eventos, e que ganham substância na medida em que a obra vai sendo concebida sob a batuta da sensibilidade estética. Daí ser necessário haver uma mediação que possibilite a relação profícua entre sensibilidade e entendimento. A essa mediação, que demanda o entendimento e exige a sensibilidade, chamamos de *satisfação estética*.

Estamos apresentando esse conceito por acreditarmos ser ele de fundamental importância para nossa compreensão epistemológica da obra de Broch. Se assim acontece, é preciso então definir o critério da sensação, ou a satisfação estética, a partir do qual um escritor tece seu enredo. O critério o ajuda no processo de apreensão da realidade que ele percebe, quiçá da totalidade da realidade. Certamente, isso não é o objetivo ou o objeto desejado pelo autor de uma obra, embora o que ele procura traduzir em linguagem seja a totalidade do mundo apreendida por sua percepção. O que parece fundamental ao autor é a busca da integral dissolução do mundo objeto no seu mundo intuitivo. Na dimensão intuitiva intelectual, espaço e tempo manifestados tornam-se uma só dimensão. Schelling (1775-1854) explica essa relação entre intuição intelectual e intuição sensível:

Em todos nós reside um poder misterioso, maravilhoso de recolhermo-nos da mudança do tempo para o nosso mais íntimo, de tudo o que vem do exterior para o nosso eu desnudado e, assim, sob a forma da imutabilidade intuímos o eterno em nós. Essa intuição é a experiência mais íntima e pessoal da qual depende tudo o que sabemos e acreditamos de um mundo suprassensível. Tal intuição é a primeira que nos convence de que algo é em sentido próprio, enquanto todo o resto apenas *aparece*, e ao qual *transmitimos* aquele verbo. Ela se diferencia de qualquer intuição sensível na medida em que é engendrada apenas por *liberdade*, sendo alheia e desconhecida para aqueles cuja liberdade, violentada pelo poder impositivo dos objetos, não é suficiente para o engendrar da consciência. (SCHELLING <1856-1861:319>, 2003: 21).

Notamos que Schelling percebe a intuição como forma de apreender fundamento epistêmico incondicionado na representação do objeto pelo sujeito (*algo é em sentido próprio*) e que fora dessa dinâmica e imposta exclusivamente pela violência os objetos não alcançam forma o suficiente para vir à consciência. Por isso, Schelling (2003: 21) explicita:

Essa intuição intelectual aparece quando cessamos de ser *objeto* para nós mesmos; quando quem intui, recolhido em si mesmo, é idêntico com o que é intuído [in sich selbst zurückgezogen, das anschauende Selbst mit dem angeschauten identisch is]. Nesse instante da intuição desaparecem tempo e duração, *nós* não estamos no tempo, mas o tempo – ou antes, não ele, mas a pura eternidade absoluta – está em *nós*. Não estamos na intuição do mundo objetivo, mas ele se perdeu [ist verloren] em nossa intuição.

É por conta dessas ponderações que estamos convencidos da validade de nossa percepção centrada na ideia de que a Intuição sensível e a Intuição Intelectual são fundamentais na constituição de uma engenharia literária, notadamente, a engenharia utilizada por Broch na constituição de *Os Sonâmbulos* desde que a sensibilidade estética seja a mediadora. Ainda assim e para aprofundar este ponto, é importante ressaltar a dissolução do objeto no sujeito, a que propõe Schelling. Neste sentido, ele define o quesito:

Em todos nós reside um poder misterioso, maravilhoso de recolhermo-nos da mudança do tempo para o nosso mais íntimo, de tudo o que vem do exterior para o nosso eu desnudado e, assim, sob a forma da imutabilidade intuímos o eterno em nós. Essa intuição é a experiência mais íntima e pessoal da qual depende tudo o que sabemos e acreditamos de um mundo suprassensível. Tal intuição é a primeira que nos convence de que algo ‘é’ em sentido próprio, enquanto todo o resto apenas ‘aparece’, e ao qual ‘transmitimos’ o verbo. Ela se diferencia de qualquer intuição sensível na medida em que é engendrada apenas por ‘liberdade’, sendo alheia e desconhecida para aqueles cuja liberdade, violentada pelo poder impositivo dos objetos, não é suficiente para o engendrar da consciência. (SCHELLING: 2003: 21).

Neste caso, há uma necessidade por parte da intuição intelectual, regida pela norma da liberdade, de superar a intuição sensível notadamente vinculada ao poder dos objetos. Então, a intuição intelectual faz com que os limites entre subjetividade e objetividade sejam diluídos em uma única representação da realidade. Em nosso ponto de vista, é nesta dissolução que ocorre a constituição do conceito e, conseqüentemente, do entendimento:

Aparece quando cessamos de ser ‘objeto’ para nós mesmos, quando quem intui, recolhido em si mesmo, é idêntico com o que é intuído [in sich selbst zurückgezogen, das anschauende Selbst mit dem angeschauten identisch is]. Nesse instante da intuição desaparecem tempo e duração, ‘nós’ não estamos no tempo, mas o tempo – ou antes, não ele, mas pura eternidade absoluta –

está em 'nós'. Não estamos na intuição do mundo objetivo, mas ele se perde [ist verloren] em nossa intuição. (SCHELLING: 2003: 21).

Neste caso, e recuperando a questão da percepção de que a intuição sensível e a intuição intelectual são protagonistas do processo de engenharia e construção de uma obra literária, a intuição intelectual passa a considerar a organicidade em ruptura à ideia mecânica da vida. Por isso, a relação entre as duas intuições deve gerar uma chave de entendimento bastante subjetiva sobre a vida, que é na verdade a relação entre natureza e arte, entre sentimento e pensamento. Mais uma vez, a relação de conceitos aparentemente opostos parece exigir um do outro o direito à existência para que ambos tenham significado e valor de entendimento.

A mediação entre o ser físico (sensível) e o ser moral (consciência), entre o pensamento e o sentimento, entre sensação e intuição, entre realidade e forma é a sensibilidade estética, processo necessário para que se possa alcançar o fim último do entendimento existencial: o homem estético, a forma viva, a bela alma. Schiller (1991: 94) afirma em sua XVI carta à educação estética da humanidade:

Da ação recíproca de dois impulsos antagônicos e da combinação de dois princípios opostos vimos nascer o belo, cujo ideal mais alto deve ser procurado, pois, na união mais perfeita e no equilíbrio de realidade e forma. Este equilíbrio, contudo, é apenas e sempre uma ideia, que não pode ser plenamente alcançada pela realidade. Nesta restará sempre o predomínio de um elemento sobre o outro, e o mais alto que a experiência puder atingir é uma oscilação entre os dois princípios, em que ora domine a forma e ora a realidade. A beleza em ideia, portanto, será eternamente uma única e indivisível, pois pode existir somente um único equilíbrio; a beleza na experiência, contudo, será eternamente duplo, pois na oscilação o equilíbrio poderá ser transgredido por uma dupla maneira, para aquém e para além.

Por certo, a ação antagônica dos dois impulsos, a sensibilidade que oferece o múltiplo e a razão que oferece a forma, demanda transgressão à ideia de conformar o múltiplo à razão ou esta àquela, pois a primeira é uma moralização da experiência e a segunda uma destituição da liberdade do espírito. Levando essa postulação para o âmbito da literatura, o que se quer resgatar é justamente o processo de constituição de um romance, enquanto experiência autoral, que desprendido das forças moralizantes mantém a relação com a forma.

Logo, na constituição de uma engenharia literária pode-se perguntar por que se deve à sensibilidade estética o instrumental necessário para que o desenrolar do enredo de uma determinada obra tenha substância e a resposta é que em primeiro, o modo como o conhecimento de imediato se reporta a um objeto é por intermédio da sensação, da experiência do sensível, ou seja, a sensibilidade nos dá *a priori* a forma

intuitivamente; em segundo, a estética estrutura a linguagem e o modo como essa experiência é substancializada em uma obra. Aqui podemos observar que a ideia nasce da experiência sensível e recebe significação pela força da intuição intelectual, para que assim se transforme em pensamento e em conhecimento. Esse processo exige um articulado labutar estético.

Desta forma, o sujeito que escreve passa a conceber os objetos e eventos – engenharia literária – a partir de uma ideia de sujeito como totalidade, pois tudo ganha ou perde significado à vontade do sujeito que apresenta a sua experiência sensível. Tal concepção, organizada pela sensibilidade estética, resulta em uma obra que tenha conteúdo, substância e conhecimento sobre o mundo.

O que de fato ocorre com o autor é a sua apreensão subjetiva do mundo, que se dá sob a forma de uma ideia, processo denominado de entendimento, ou intuição intelectual, delimitando ou submetendo essa apreensão às formas categoriais. Ainda assim a apreensão subjetiva do objeto perpassa pela intuição sensível. É no ponto de confluência e conflito que se encontra a questão que nos move a pensar em elementos epistemológicos e estéticos para a constituição do romance de Hermann Broch. Em outros termos, a sensibilidade estética, à semelhança da intuição sensível (percepção) e da intuição intelectual (razão) tem papel cognitivo. A Intuição enquanto condição de percepção seja do múltiplo, seja de um princípio uno, demanda um enveredar cognitivo entre o intelecto e o sensível, a vida e a forma, a natureza e a moralidade, a síntese e as teses contrárias, entre o belo e o sublime.

3.2. O Problema do Método *Serio Ludere* e sua aplicação em *Os Sonâmbulos*

Nossa leitura da trilogia *Os Sonâmbulos* foi feita seguindo um método denominado de *serio ludere*. O *Serio Ludere* é um método adotado pela epistemologia do romance, sendo concebido como um jogo estético, uma brincadeira séria. *Serio Ludere* - brincar seriamente -, foi uma máxima adotada por neoplatônicos do Renascimento, a partir de quando Achille Bocchi (1488-1562)⁶¹, escritor humanista italiano tornou-se conhecido pelo dístico *serio ludere* que deu título à primeira página do seu livro *Symbolicarum quaestionum de universo genere*⁶², publicado em 1555.

⁶¹ Achille Bocchi (Achilles Bocchius) (1488-1562), nascido na Bologna (Itália), escritor humanista, administrador e professor de direito da Universidade de Bologna. Adotou o dístico *serio ludere* para dar título de primeira página ao seu livro *Symbolicarum quaestionum de universo genere*, publicado em 1555.

⁶² Questões simbólicas em um universo geral.

Esta obra, afirma John Manning (2002: 114), “*tem como objeto a totalidade do conhecimento universal: a física, a metafísica, teologia dialética, vida, amor e morte, e embalá-los sob o véu de fábulas e mitos*”. O título levou a obra a fazer parte de um tipo de método de construção textual chamado desde então de *serio ludere* (MANNING: 2002: 154)⁶³.

O termo renascentista serve para explicar a maneira como os escritores trabalhavam seus textos sempre considerando os pontos *o que* e *para quem* se escrevia, buscando uma compreensão o mais abrangente possível das questões existenciais. Contudo, o conceito *ludere*, a partir de Kant e Schiller, recebe um significado subjetivo devido ao termo categorial *jogo*, e Gadamer (2004), em sua obra *Verdade e Método*, procura resignificar o termo descaracterizando sua subjetividade. Isso nos importa por conta de que a epistemologia do romance tem assumido como método de decomposição textual o conceito de *serio ludere*. Assim, é preciso uma compreensão mais definida sobre o termo *ludere*, o jogo.

A primeira ideia que temos de jogo no contexto da experiência da arte é uma negação, ou seja, o *ludere* não diz respeito a comportamento ou estado de ânimo daquele que cria e desfruta. Gadamer (2004) propõe a evidência da liberdade subjetiva que atua no jogo, mas ao modo de ser da própria arte. Neste sentido, o ato de jogar não é questão séria, por isso que se joga. O que é mero lúdico não é sério. Assim quem joga tem consciência que isso é apenas uma atividade que se encontra num mundo determinado pela seriedade dos seus fins. Afirma Gadamer (2004: 175), *apenas a seriedade que há no jogo que permite que o jogo seja inteiramente um jogo*. Por isso ele diz que quem não leva a sério o jogo, é um *desmancha-prazeres*. Aquele que joga sabe que o ato é “apenas um jogo”, mas sabe que para o jogo acontecer é preciso levar a sério sua dinâmica e sua lógica.

Essa postulação nos permite afirmar que o objeto da reflexão de Gadamer não é a Consciência Estética, mas a experiência lúdica da arte. Neste caso, não é a natureza do Jogo que importa, mas o modo de ser deste. Logo, fazer a experiência da arte é fazer experiência do modo de ser da obra de arte.

Mas, qual é a finalidade do ato de jogar e em que o procedimento pode ser útil à leitura de uma obra de arte? O verdadeiro fim do jogo não é a solução das tarefas,

⁶³ Para aprofundamento, conferir: ROLET, Anne Rolet, *Les Symbolicae Quaestiones d'Achille Bocchi (1555) : recherche sur les modèles littéraires, philosophiques et spirituels d'un recueil d'emblèmes à l'époque de la Réforme (édition, traduction et étude d'ensemble)*. Tese de doutorado da Université de Tours (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance), 1998. 4 volumes, 1492 p. (no prelo).

mas a ordenação e configuração do próprio movimento do jogo. Neste sentido, podemos conduzir a ideia de jogo de Gadamer ao jogo em arte: ele é, por princípio, repetível e por isso duradouro, ajuda na caracterização e na configuração da obra. Esses fundamentos básicos gadamerianos permitem configurar uma espécie de método de análise epistemológica de um romance, adotando o princípio *serio ludere* como direcionador da atividade de decomposição de uma obra.

A atividade epistemológica ocorre sob as condições metodológicas do *serio ludere*, conceito desenvolvido por Barroso (2003), para definir a atividade filosófica da busca de regularidades, procedimentos formais e possibilidades epistêmicas na internalidade de uma obra romanesca. Assim, *Serio Ludere* é uma atividade que busca decompor uma obra, a fim de encontrar na sua internalidade um problema axial, que dê ao texto um equilíbrio na sua forma acerca do papel do narrador, da sua relação com os personagens, das intenções do autor, passadas através do narrador e de possíveis vetores históricos que garantam ao texto a sua credibilidade.

Assim, o *serio ludere* permanece em linhas gerais um conceito renascentista, embora com enfoque ampliado. No caso renascentista, o *serio ludere* é um tipo de método de construção textual adotado pelo *escritor* para *brincar* seriamente com o leitor em torno de *algum* eixo temático, implícito ou não, em sua obra. No nosso caso, é um tipo de método de decomposição textual adotado pelo *leitor* para *brincar* seriamente com o autor em torno de algum foco temático implícito ou não na obra, procurando encontrar eixos que norteiam epistemologicamente a obra.

Em nosso tema de pesquisa, o *serio ludere* serve como atividade de decomposição da obra *Os Sonâmbulos*, de Broch, com a finalidade de apreender a *episteme* ou *epistemes* centrais que contribuam para um conhecimento mais amplo sobre a condição humana. Dessa forma, responder a questão sobre qual contribuição o autor Broch deixa para a posteridade com sua obra *Os Sonâmbulos* implica antes compreender como ele organizou o texto.

De antemão é possível afirmar que o narrador brochiano possui uma função travestida de vários papéis estrategicamente manifestados quando a necessidade se faz presente no desenrolar do enredo da trilogia. Neste caso, o narrador *domina* o método estético adotado pelo autor de entronização na realidade. Podemos afirmar que o método brochiano é o da percepção sensível movida por uma liberdade que ninguém pode limitar e cuja evolução se mantém em perpétua surpresa. Essa percepção sensível de Broch é uma abertura para a apreensão de dados da

realidade que não se reduzem à coisa em si, mas que por força da liberdade do escritor, torna-se uma permanente atividade caracterizada pela aceitação de possíveis surpresas ao longo desse eterno retorno aos dados da realidade.

Assim, após decompor o romance notamos que, organizado na forma de uma trilogia, ele possui uma narrativa literária que nasce da intensa percepção sensível sobre uma época e desemboca em um grande ensaio filosófico contemporâneo sobre a degradação dos valores humanos. Em outros termos, *Os Sonâmbulos* é uma narração literária que possui uma especulação de cunho filosófico sobre valores humanos em franco processo de desintegração. Essa especulação, com vistas a compreender os valores humanos sob a ótica de desintegração, permite-se explorar várias formas de aproximação da condição humana e da constituição de valores que sustentam sua existência. Broch faz uma aproximação filosófica por excelência ao utilizar conceitos filosóficos para provocar em si mesmo e em seus leitores os questionamentos plausíveis sobre os rumos tomados pelos indivíduos em seu perpétuo processo de aperfeiçoamento pessoal e social.

O argumento para se ler obras literárias de maneira livre e desprendida e entendê-las a partir do interior de cada indivíduo-personagem envolvido nos eventos enredados pelo autor e contados por um narrador é válido, e essa atividade é bastante corriqueira. No entanto, em certas obras da literatura há eventos arquitetados pelo autor e consolidados pela narração, seja ela qual for, sob uma ótica do *contar* problemas e dificuldades aparentemente singulares e ao mesmo tempo comuns, que nem sempre são resolvidos pela via da razão instrumental no ato corriqueiro da leitura, ou por uma percepção mais objetiva, determinada, previsível, presumível e racional de um narrador, pois não há universalização de solução dos problemas que nascem das infinitas possibilidades na internalidade de um romance.

Por isso, a necessidade do uso do *Serio Ludere* como método para penetrar a internalidade da obra já a partir mesmo da gênese de sua constituição. Esse é o caso de Broch em *Os Sonâmbulos*, um romance com densidade profunda e características marcantes de tal monta que nos permite afirmar ser este um romance que marca uma época, sintetizando os grandes problemas e ordenando-os a partir da degradação dos valores. O que faz Broch na trilogia é um inventário social e cultural de uma época para daí provocar o leitor, e também a si mesmo, quanto aos valores humanos, que para ele se encontram em um processo avançado de desintegração.

Metodologicamente, a decomposição da obra nos permite averiguar que as estruturas racionais estrategicamente escolhidas por Broch sob a forma de conceitos, critérios, regras e pressuposições intuitivas que nortearam a narração nos levam a uma leitura sensível da obra como um todo. Em nossa análise, ele procura apresentar uma imagem não unívoca da condição humana sob a forma de múltiplas imagens que expressam o mundo tal como ele é, e sem a mínima hipótese de como ele deve ser. A razão para isto parece ser a intencionalidade autoral de Broch em destacar a falência de uma época ainda em vida e o nascimento de uma nova ainda não gestada, ou seja, há uma espécie de explicitação de um paradoxo terminal na trilogia brochiana, como se Broch assumisse a identidade de um profeta que denuncia o fim de uma época ainda existente – razão pela qual se pode falar dela – e anuncia o nascimento de outra por nascer – razão pela qual pouco ou nada se tem a dizer.

Em outros termos, o que o resultado da aplicação do método nos apresenta é que *Os Sonâmbulos* de Broch chega ao seu ápice quando o autor esgota todas as possibilidades formais para explicitar a lógica da degradação dos valores. Suas opções estéticas o permitem representar o problema existencial que a degradação e a desintegração total dos valores humanos provocam na sociedade e a conclusão de que uma época está morta. O grande paradoxo é que se trata de uma morte certa embora ainda não tenha chegado; enquanto que a certeza do novo por surgir é garantida apenas pela intuição. O resultado desse conflito é a chegada de Broch ao que Kundera costuma destacar como paradoxo terminal. Quanto ao conceito de paradoxo terminal, Barroso (2011: 02) destaca:

Fundada em uma observação histórico-filosófico-literária, a noção de Paradoxo Terminal sobre a qual opera Kundera, refere-se, sim, ao período limítrofe entre dois mundos ou dois modos de pensar: o moderno e o pós-moderno. Mas do ponto de vista histórico e filosófico, a narrativa kunderiana desenvolvida nos paradoxos terminais procura pelo sujeito ou pela condição dele dentro da História; já do ponto de vista estético-literário, o autor parece dar conta de que para narrar as experiências conflituosas desse sujeito seria necessário testar novas possibilidades, buscar recursos estéticos que dessem conta de representar a problemática existencial que se afigurava no crepúsculo da modernidade.

O método *Serio Ludere* nos ajuda a lançar mão da brincadeira com o autor ao ponto de colocarmos em evidência a maior regra do jogo: *poderia a trilogia de Broch ser a narração de um período limítrofe* cujo mundo anterior está morto e o novo mundo por vir ainda não chegou? Parece-nos que sim, pois percebemos ser ela uma forma profética de anunciar uma nova época cujos valores novos seriam mais

unificados do que aqueles dos sistemas particulares de sua época. Então, seria a obra uma espécie de *boa nova* que anuncia um novo tempo ainda por nascer durante o *velório* de um tempo já encerrado. Talvez um olhar plausível sobre esse ponto seja oferecido por Kathleen Komar, em seu ensaio sobre *Inscriptions of Power: Broch's Narratives of History in Die Schlafwandler*

Broch mostrou mais claramente do que qualquer escritor do seu tempo a natureza arbitrária do que o homem fez para ser a organização estrutural de sua existência. Desesperadamente ansioso para ser o prenúncio de uma nova ordem de unificação, Broch pode muito bem ser um dos mais precisos profetas da era pós-moderna em que o nostálgico desejo de um sistema totalizante e unificador já fora abandonado. (KOMAR: 2001: 121).

Se levarmos em conta o pensamento de Komar e ampliarmos a análise para a questão proposta por Christian Salmon ao escritor Milan Kundera (*apud* KUNDERA: 1988:40) para quem o paradoxo terminal serve para caracterizar o *último ato dos tempos modernos*, talvez a obra de Broch tenha um sentido ainda mais contextualizado numa época. Neste caso, é preciso pensar o paradoxo terminal não no sentido nostálgico de Komar (2001) ou melancólico que Kundera parece apontar em *A arte do romance* (1988), mas na perspectiva exposta por Maria Nemková BANERJEE, na obra *Paradoxes Terminaux: Les romans de Milan Kundera* (1993), para quem o paradoxo terminal tem em si algo de irônico a contar sobre os modelos e sistemas que geraram os valores constitutivos da modernidade (BARROSO & BARROSO: 2012). Se isso for considerado, então a trilogia tem muito a revelar sobre a apresentação de uma época de transição e, talvez possa funcionar também como um exemplo de obra que chega ao paradoxo terminal por força da ausência de resposta ao problema que a própria obra expõe: a degradação dos valores.

Assim, o limiar da época moderna demanda a reconstituição dos processos de aproximação da nova realidade que, na perspectiva kunderiana como bem ressalta Barroso, faz-se apresentando o sujeito e sua condição existencial na história em efervescente transformação. Ao longo de sua aplicação no enredo brochiano de *Os Sonâmbulos*, o método nos faz perceber uma espécie de *visagem* de uma realidade em efervescência, mas que é revelada a partir da morte anunciada de uma época, que já não responde e nem corresponde aos anseios existenciais humanos. Isto implica no renascimento de um novo sujeito explicitado no romance.

Neste caso, Barroso parece concordar com Maffesoli para quem a didática da apresentação como superação da representação constitui a grande mudança no

processo de construção de um romance no século XX. Isto é, em termos literários, uma espécie de *Grund* kunderiano. Em seu romance *A Imortalidade*, Kundera explicita o conceito:

Em todas as línguas que provêm do latim, a palavra razão (*ratio, reason, ragione*) tem dois sentidos: antes de designar a causa designa a faculdade de reflexão. Assim, a razão enquanto causa é sempre entendida como racional. Uma razão cuja racionalidade não é transparente parece incapaz de causar um efeito. Ora, em alemão, a razão enquanto causa se chama '*Grund*', palavra que nada tem a ver com a '*ratio*' latina e que designa primeiramente o solo, depois um fundamento. /.../ No fundo de cada um de nós está inscrito o seu '*Grund*', que é a causa permanente de nossos atos, que é o solo sobre o qual se desenvolve nosso destino. Tento aprender em cada um de meus personagens seu '*Grund*' e estou cada vez mais convencido de que ele tem a característica de uma metáfora. (KUNDERA: 1994: 233).

Considerando o conceito kunderiano e a decomposição *sério-lúdica* da trilogia, podemos afirmar que Broch também parece ser detentor de seu próprio *Grund*, desenvolvido pela lógica da apresentação. Do ponto de vista que adotamos a partir da decomposição metodológica, é possível afirmar que a didática do processo de constituição do romance brochiano realiza experiências autônomas e livres ao fazer testagem de novas possibilidades e recursos estéticos que consigam expressar as novas figurações da existência humana. Narrar fatos, por isso, apresentou-se insuficiente para Broch e ele se viu obrigado a explorar outras formas de escrita e incluí-las na constituição de seu romance.

Em termos objetivos, na apresentação de *Os Sonâmbulos*, após a escolha do eixo epistemológico, Broch busca transformar sua percepção sensível em uma obra literária explicitando-a em diversas formas estéticas e com variados conteúdos significativos e epistêmicos. Para tanto, ele adotou critérios estéticos como a gratuidade na expressão, a finalidade sem fim, a liberdade sobre as estruturas sociais e pessoais, o êxtase na construção da obra, e a condição epistemológica como afirmação de que toda obra provoca conhecimento. Neste sentido, é provável que sem a percepção sensível, ou seja, intermediação de estruturas estéticas, a trilogia *Os Sonâmbulos* não teria sido escrito.

A intermediação de estruturas estéticas sob as condições epistemológicas sensíveis tem sido recuperada nos últimos séculos por escritores como Broch que se negaram a aceitar a lógica moderna da separação entre arte e conhecimento. Separar arte e conhecimento resulta da ideia moderna de separar sujeito cognoscente do objeto a ser dominado pelo conhecimento, o que neste caso anula a ideia de contemplação e torna a percepção sensível um fator submisso à lógica

racional do sujeito, que na concepção cartesiana é a única possibilidade de se estabelecer a verdade. Contudo, o desenrolar das pesquisas científicas em busca de verdades que cada vez mais ficam distantes de sua universalização gerou processos de crítica e deslegitimação do discurso científico moderno e sua pretensão de ser o único espaço de busca e comprovação da verdade. Daí a busca de novas formas de se pensar a condição humana.

Não se pode negar que, embora Hermann Broch não tolerasse ser considerado um filósofo, ele é um escritor de conteúdo com forte apelo filosófico e provocador de debates saudáveis sobre questões éticas e metafísicas, assumidas por ele como problemas sem solução. É o que ele na forma de *um jogo sério* faz com sua trilogia cujas estruturas estamos investigando. O método que utilizamos implica na descoberta das opções estéticas de Hermann Broch para a produção das estruturas narrativas da trilogia e visam responder à pergunta *o que podemos contemplar esteticamente em Os Sonâmbulos?*

A análise metodológica tem ainda como resultado o fato de que Broch tentou provocar críticas sobre o que ele pensava serem o vazio e o desamparo metafísicos da contemporaneidade, desesperadamente irracional. Ele explora ao máximo a dimensão estética para dar conta de expressar os conteúdos da irracionalidade e da racionalidade na forma de romance, na tentativa de influenciar com eficácia o seu tempo. Por isso, cabe apresentar o que o método permite concluir sobre a estética da obra, compreendendo as estruturas sensíveis que ajudam em um olhar mais apurado sobre os protagonistas, bem como a função do narrador-sujeito e suas interferências na trilogia. Neste sentido é premente o papel fundador que Broch tem na discussão de sua opção estética que norteou a constituição de sua trilogia.

A partir da decomposição metodológica, é evidente que Broch constrói três histórias indagativas sob o ponto de vista da ética, optando por um formato estético simbólico bastante representativo, a ideia de sonambulismo, que é característico de seus personagens. Os fundamentos estéticos de Broch para escrever a trilogia apontam para a ideia de que as pessoas vivem como sonâmbulas, entre o desaparecimento e o surgimento de sistemas éticos. Ele advoga em linhas gerais a ideia de que as pessoas de então viviam como sonâmbulas, entre o desaparecimento e o surgimento de sistemas éticos, pois o sonâmbulo vive em um estágio entre o sono e a caminhada. O seu olhar sobre uma sociedade em plena transformação, a

sociedade vienense, o provoca de todas as formas. Então, ele, tomado de percepção sensível deixa-se provocar por tudo que a realidade tem a mostrar.

Dessa provocação *séria* e *lúdica* surge a exigência de narrar, de descrever a realidade tal como sua intuição o indica, ele anseia por partilhar com o leitor sua descoberta epistemológica sobre a dissolução da realidade por meio da degradação dos valores. Neste sentido, a experiência de Broch de dirigente e proprietário de fábrica têxtil serve como metáfora para descrevê-lo em seu processo de produção textual, coincidentemente vinculado ao termo 'têxtil'. Broch, provocado pelo estardalhaço que a realidade conflitiva provoca sobre seu sentimento, põe-se a pensar e escrever (tecer), e desenrola um novelo de linhas para tecer uma rede cheia de histórias – comentários, narrativas e ensaios aparentemente estanques – que vão se entrelaçando no tear que suas mãos manipulam, para se transformar numa peça literária de valor inestimável.

Por ser uma composição complexa sob a forma de trilogia, com diversos eventos, personagens e narrações, ler *Os Sonâmbulos* torna-se um agradável desafio, pois sua engenharia estética faz com que desavisadamente se confunda até onde está o autor abrindo uma porta para dialogar com o leitor, ou o narrador com o leitor, ou mesmo o personagem com o leitor, ou ainda o autor com o narrador, ou ainda o narrador com o autor, e assim por diante, num entrecruzamento de autor, narrador, personagem e leitor, todos fazendo parte do *serio ludere* brochiano.

Neste sentido, a decomposição metodológica nos apresenta a grandiosidade de *Os Sonâmbulos*. Broch parece centrado nos dois primeiros episódios (*Pasenow* e *Esch*), ainda que eles tenham características formais bastante diferentes. A narração chega ao terceiro episódio (*Huguenau*) deixando o próprio texto falar por si. Era tamanha a *impaciência* de Broch em partilhar suas percepções cognitivas sobre a dissolução da realidade e seus valores degradantes que a exploração de vários estilos dentro do mesmo episódio (narração, digressão, poesia, assertivas filosóficas) parece ser uma explosão de postulações com a finalidade de ajudar o leitor, junto com o narrador, a entender os acontecimentos narrados. Contudo, somente com a utilização da lógica metodológica *do serio ludere* é que foi possível apreender toda a riqueza inserida tanto no enredo quando na constituição genética da obra.

3.3. A Questão do Narrador-Sujeito em 'Os Sonâmbulos' e outras configurações

Uma das principais funções da epistemologia do romance é a de encontrar *epistemes* necessárias à compreensão de situações e acontecimentos descritos em um romance. *Epistemes* que são extraídas do *gesto estético* movido pela sensibilidade em relação a um texto que não está reduzido à linguagem textual senão ampliado à dimensão contemplativa, imaginativa e formal dos eventos contidos nele. Neste caso, a epistemologia do romance procura sempre um ponto que alinhe a visão do autor da obra com a visão do seu leitor, ou precisamente, uma análise identificadora ou mesmo delineadora do conceito fundamental que ofereça sustentação plausível ao conteúdo do objeto/romance. Neste aspecto, para trazer ao intelecto o entendimento textual a partir de processos da sensibilidade estética, a aplicação do método *serio ludere* foi de fundamental importância, ou seja, o método foi de grande auxílio na apresentação dos mecanismos adotados por Broch para tornar seu texto um acontecimento permeado de credibilidade.

A ação intencional de Broch na constituição da obra é permeada de conflitos que são a explicitação das opções e dos gestos estéticos do autor. Essa ação intencional de Broch entra em contato com a ação intencional do leitor, resultante também de um gesto estético. Aliás, essa ação é também a via do leitor em captar pela sensibilidade um mundo de possibilidades gerado na obra, e construa para si um conhecimento racional sobre o tema e os eventos dele advindos. No caso de Broch, o gesto estético é desenvolvido com vistas a expressar uma via, aleatória ou não, que lhe permita compartilhar com o leitor uma ou várias percepções de mundo. No caso do leitor, o gesto estético é construído com a finalidade de apreender o conteúdo oferecido por Broch para assimilar uma conceituação mais próxima possível da realidade.

O processo de apreensão metodológica de conteúdos cognitivos ocorre por meio da sensibilidade e está no intermédio da relação entre o absoluto e o não-absoluto da realidade. Nesse intermédio ocorrem infinitas possibilidades estéticas que, embora estejam no espaço particular, ganham contornos de universalidade por conta da pessoa que realiza o processo, a qual pode utilizar as cognições que vão surgindo para explorar tudo ou mais do seu mundo particular e seu significado em relação ao mundo externo. O ser sujeito, e neste caso o sujeito na perspectiva kantiana, resulta das influências experimentadas por sua sensibilidade estética e, ao

mesmo tempo, se predispõe a utilizá-las em prol de um conhecimento particular sobre a realidade, ou seja, é o gesto estético que age no sujeito leitor e no sujeito autor.

Embora essas diferenças entre o autor e o leitor sejam bastante evidentes, existe algo que os assemelha, o fato de poderem falar e ouvir, escrever e ler, agir e contemplar, narrando suas próprias histórias, procurando compreender a maneira como elas estão estruturadas dentro do seu “eu sujeito”, explicitando critérios estéticos próprios que nem sempre são efetivamente escolhidos pelos próprios sujeitos. Em outros termos, o processo de transformação do experimentado em algo belo, portanto, o processo de relação entre a sensibilidade e o entendimento é feito no instante do acontecimento. Mas a compreensão das cognições decorrentes desse processo é feita *a posteriori*, pensando o pretérito metodologicamente.

O esteta e o epistemólogos do romance, por essa razão, refletem sobre a sensação já passada não para entender o objeto que se tornou belo pela força da experiência, visto que o belo somente pode ser belo pela força sensível e não pela razão. O belo será sempre um conceito que não pertence ao mundo conceitual da objetividade e da clareza, do definível, pois ocorre no mundo da sensibilidade. Ainda assim, será um conceito. E embora seja um conceito, não é possível haver esteticamente generalização, pois há infinitas possibilidades não necessariamente dedutíveis do belo. Logo, a estética está concentrada em outros pontos, a saber, no sujeito, na sensação que ele sente e na sua relação com o objeto. A sensação ocorre sob a força de um fenômeno existencial e, enquanto tal, não se enquadra na mentalidade binária de verdadeiro-falso, devido à sua ambiguidade dialético-fenomênica. Daí que cada sujeito tenha sua sensação e, conseqüentemente, sua singularidade, promovendo uma diversidade de olhares sobre um mesmo objeto.

Sob essa perspectiva de discurso queremos apresentar a questão do narrador-sujeito, objeto de criação que ganha vida na constituição de um romance e acaba por se tornar independente dos procedimentos epistemológicos de seu criador por conta da força estética que a sensibilidade provoca nele. Neste caso, uma premissa fundamental em nosso estudo é o fato do objeto do romance ser acrescido pelo objeto da epistemologia do romance, evidenciando as etapas de compreensão do processo literário do texto, feito pelo método da desconstrução textual.

Um dos pensadores mais envolvidos com a questão do narrador-sujeito é Michael Foucault, para quem o narrador-sujeito e a obra não podem ser separados, são duas realidades aglutinadas em uma só: a narração. Um esboço de seus projetos

mais ambiciosos foi o de escrever a história do “autor” no Ocidente, feita por meio de uma famosa conferência intitulada *O que é o autor?*, em que procura estabelecer que a questão da literatura diz respeito a esclarecer quem escreve e por que escreve; quem lê e por que lê, para só então escrever para ser lido. (NASCIMENTO, 2004).

O ato de escrever não é apenas um processo de composição de textos e intertextos senão a expressão imaginativa de uma experiência única e subjetiva que precisa encontrar um lugar para descarregar sua intensidade. A experiência é a geratriz da narrativa de uma obra porque de outra forma essa narrativa romanesca seria apenas o acúmulo de memória linearmente descritiva. Não consideramos que a narrativa seja apenas um acumular de conteúdos memoriais, pois acreditamos que ela parta antes de tudo da sensibilidade estética e do gesto sensível para dar significado à imaginação. Quanto à experiência, Denilson Lopes (2004: 31), no artigo *o sublime e as narrativas contemporâneas* define que:

A experiência tem por função retirar o sujeito de si mesmo, de fazer com que ele não seja mais o mesmo. A experiência revela e oculta, tem espaços de luz e de sombras. A experiência não é apreendida para ser repetida, simplesmente, passivamente transmitida, ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças. Há uma constante negociação para que ela exista, não se isole. Aprender com a experiência é sobretudo fazer daquilo que não somos, mas poderíamos ser, parte integrante de nosso mundo. A experiência é mais vidente que evidente, criadora que reprodutora.

Esta ideia de experiência resgata o que apontamos em tópicos anteriores, acerca da importância da experiência enquanto *afirmação não positiva* e como um processo de ressurgimento do trágico (FOUCAULT: 2001: 39). Lopes comenta sobre qual narração estamos nos referindo e, em consequência, sobre qual estética podemos comentar quando esclarecemos questões estéticas engajadas na lógica da experiência, do profundamente sensível. Lopes (2004: 33) afirma que:

É uma estética centrada na experiência, palavra artilosa, múltipla, que traz uma tensão constante entre a possibilidade de acúmulo, transmissão, comunicação, conversação ou/e sua impossibilidade. Esta experiência está além da arte, mas afirma o lugar desta como forma de conhecimento e de estar no mundo.

Mas a narração pressupõe um narrador-sujeito provocador do leitor. Ele seria uma entidade viva e vivaz pronta a persuadir o leitor e insistir na ruptura ou na transgressão por meio da contemplação estética e do entendimento, fazendo com que o pensamento se libere a si mesmo *em busca de verdades plurais e inexauríveis, via literatura e filosofia, para ir mais além* (NASCIMENTO: 2004: 65).

Foucault (2001: 268), em sua conferência *O que é o autor?* explicita com propriedade a questão: *Pode-se dizer, inicialmente, que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada.* Prossegue ele:

O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer. (FOUCAULT: 2001: 268)

Em outros termos, o autor é caracterizado por sua ausência ou mesmo seu desaparecimento, o que faz com que sua obra ganhe autonomia. O desaparecimento do autor é superado pela presença do narrador que ganha um papel vital no desenrolar do enredo. Uma vez que o narrador ganha vida, torna-se independente de seu criador no seu discurso acerca dos eventos internos ao romance e determina como se dará o jogo entre leitor e escritor, desenrolando os eventos conforme as demandas que o próprio texto vai tecendo à medida que a história vai ganhando contornos de autonomia. O formato estético que dá identidade ao narrador, no entanto, é ainda uma opção de seu criador, o autor.

As percepções que podem surgir de uma narração romanesca estão sempre vinculadas a rupturas no modo de *olhar* a vida. Milan Kundera n' *Os Testamentos Traídos* (1994: 159) comenta:

O pensamento autenticamente romanesco (como o romance conhece desde Rabelais) é sempre assistemático; indisciplinado; é próximo ao pensamento de Nietzsche; é experimental; força brechas em todos os sistemas de ideias que nos cercam; examina (notadamente por intermédio dos personagens) todos os caminhos de reflexão, tentando ir até o extremo de cada um deles.

Embora o que é próprio de um pensamento romanesco seja a validade e a liberdade, e não necessariamente a veracidade e a sistemática, a ruptura no que se refere à forma é também uma forma de sistematização, mas uma sistematização bastante relativa por ser ela experimental e refratária aos sistemas de ideias conhecidos. Neste sentido, a sistematização desenvolvida em um romance não se refere a um modelo matemático de descrição da realidade, não é a tradução por meio

de enredo descritivo de fenômenos observados na natureza porque o romance não tem como objetivo fundamental a descrição objetiva, comprobatória, preditiva e laboratorial da realidade, mas uma forma estética de apreendê-la, sem necessariamente haver um envolvimento com sistemas de pensamento sejam econômico, filosófico ou qualquer outro. Afirma Kundera (1994: 82), “*desde sempre, profunda, violentamente, detesto aqueles que querem encontrar numa obra de arte uma atitude (política, filosófica, religiosa, etc.), em vez de procurar uma intenção de conhecer, de compreender, de apreender este ou aquele aspecto da realidade.*”

A afirmação severa de Kundera pode ser traduzida como um alerta ao leitor, o romance na sua autenticidade é refratário em relação à descrição objetiva da realidade e à necessidade de confirmação de verdades em sua internalidade, e francamente amiga da subjetividade e da reflexão. O pensamento sistemático travestido de *atitudes políticas, filosóficas e religiosas* é uma possibilidade daquele que pensa, e aquele que pensa, afirma Kundera, *é automaticamente levado a sistematizar*. No caso de escritos, a sistematização didática de um texto, explicitando ideias, pensamentos e história obriga o escritor ao detalhamento ordenado, lógico e argumentativo, com estratégias de convencimento não fantasioso de que a verdade *está nas mãos* de quem está naquele momento escrevendo. Kundera continua:

É sua eterna tentação (é também a minha, até mesmo ao escrever este livro): tentação de descrever todas as consequências de suas ideias; de prever todas as objeções e refutá-las de antemão; de assim formar barricadas em torno de suas ideias. Ora, é preciso que aquele que pensa não se esforce por persuadir os outros a aceitar sua verdade; desse modo, ele se acharia no caminho de um sistema; no lamentável caminho do ‘homem de convicções’; os homens políticos gostam de se qualificar assim; mas o que é uma convicção? É um pensamento que parou, que se imobilizou, e o ‘homem de convicções’ é um homem tacanho; o pensamento experimental não deseja persuadir mas inspirar; inspirar um outro pensamento, por em movimento o pensar; é por isso que um romancista deve sistematicamente dessistematizar seu pensamento, dar um pontapé na barricada que ele mesmo ergueu em torno de suas ideias. Kundera (1994: 159)

Kundera expõe o fato de que o pensamento experimental – e uma obra romanesca é uma prática do pensamento experimental – não tem a finalidade de persuadir. Seu papel é, antes de tudo, o de inspirar movimentos de pensares desestabilizadores de sistemas de ideias que tentam explicar a vida de maneira lógico-formal, em termos kunderianos *sistematicamente dessistematizar*, pois o contrario seria desenvolver redomas sobre pensamentos sistemáticos procurando convencer o outro de como funciona tais pensamentos e que eles são inflexíveis ao

questionamento. Isso resultaria numa compreensão lógico-formal das partes textuais e dos argumentos racionais, mas acabaria por matar o significado da vida, pois esta, em nosso modo de ver, parece ser um inapreensível no sentido de que explicá-la é definir sua riqueza.

Definir algo que está para além do apreensível parece-nos contraditório, e no caso da vida, defini-la seria colocá-la numa redoma de pensamento sistêmico. Neste caso, redoma e vida não se combinam, pois a vida é uma existência fadada a ficar em eterna flutuação no espaço, passível de quedas, passível de voos. Colocar essa instabilidade existencial que é a vida em palavras, ferramentas de trabalho de pensadores sistemáticos e escritores de literatura, é de certa forma esvaziar o profundo sentido da vida, visto que as palavras traem constantemente a realidade. A percepção de Kundera – um assumido pensador nietzschiano – ajuda na necessidade de se aproximar o romance de um novo modo de filosofar e possibilite a leitura das estruturas internas de um romance sem que com isso se tenha a obrigação de definir questões de verdade e não-verdade entre outras, no desenrolar de enredos.

Escritor, narrador e leitor são protagonistas no franco jogo do desvelamento da realidade, sem que haja para isso a necessidade do esvaziamento do conteúdo dela e sobre ela. O intermediário condutor da relação entre escritor e leitor é, sem dúvida, o narrador. Por isso, ele é uma questão fundamental na constituição do romance; ele é o condutor do processo assistemático de narrar acontecimentos imaginativos sem fugir da realidade em todas as suas dimensões.

Isso explica o metafórico argumento utilizado por Kundera, em sua obra *A cortina* (2006) ao reportar analiticamente aos diários⁶⁴ do escritor polonês Witold Gombrowicz (1904-1969)⁶⁵. Diz ele que o narrador condutor vê-se obrigado pelo autor a amarrar o seu enredo ou o seu “contar a história” em algum meio de transporte, talvez uma charrete, atrelando a ela *um cavalo selvagem chamado ‘embriaguez’ ao lado de um cavalo treinado chamado ‘lucidez’* (KUNDERA: 2006: 77). Com a embriaguez, que nos parece uma indicação kunderiana ao deus Dioniso, há a

⁶⁴ Witold GOMBROWICZ. *Diário (1953-1969)*. O texto no original espanhol é publicação da Editora argentina Seix Barral.

⁶⁵ Witold Marian Gombrowicz, escritor e dramaturgo Polaco, nasceu em 1904 na cidade de Małoszyce, perto de Varsóvia. Formado em direito, filosofia e economia, iniciou sua carreira literária em 1933, ao publicar *Memórias dos tempos da imaturidade*, uma coletânea de contos surrealistas. Em 1939, viajou a Buenos Aires, mas não pode voltar a sua terra natal, que acabara de ser invadida durante a Segunda Guerra. Viveu então 24 anos na Argentina. Em 1964 mudou-se para o sul da França, onde veio a falecer, em 1969. Suas obras são caracterizadas por uma profunda análise psicológica, paradoxal e absurda.

emergência e a evidenciação de uma *tática existencialmente alternativa*, conforme Maffesoli (2005: 5), na obra *a Sombra de Dioniso*.

Essa tática considera a irracionalidade, a amoralidade, o não determinismo, o ilimitado e a negação às supraestruturas como condição para o entendimento de um determinado indivíduo sobre si mesmo e sobre o mundo que o cerca. O “cavalo” embriagado está inserido na natureza e esta, embora sua totalidade seja algo intangível, possui uma porta que permite a entrada do referido “cavalo”, tomado de uma embriaguez extática. O proveitoso cavalo entra sem perder tempo no universo *real-imaginário* indomável da natureza, aproxima-se e apossa-se de tudo o que lhe é possível, e o faz articuladamente, sob os critérios da lógica do sensível. Lévi-Strauss (1908-2009) utilizou a expressão *lógica do sensível* em seu livro *La pensée sauvage*⁶⁶ para considerar a sensibilidade como critério de estruturação de uma lógica de pensamento que, embora não tenha sua estrutura projetada com o fim de se obter um resultado preciso, encontram-se na sua internalidade dados que possibilitam uma aproximação válida com a realidade.

Com a lucidez, que nos parece também algo referenciado por Kundera ao deus grego Apolíneo, ocorre um emergir do intelectual humano sobre sua existência, e um esforço representativo de manter sob a égide das formas, das regras, das medidas, o entendimento de si e do mundo. Neste sentido, o “cavalo” lúcido também está inserido na natureza em sua totalidade intangível. A lucidez procura fazer o domínio da realidade a partir da abertura da “porta” da natureza e este domínio se faz sob a lógica da aparência que, por meio da conceituação dos objetos e dos fenômenos, explicita as próprias percepções sobre o mundo exterior e o mundo interior. Em ambos os casos, há que se destacar que o sujeito não está preso à lógica da natureza, pois os mecanismos lógicos do próprio sujeito demandam estruturas plausíveis de entendimento que consideram não apenas a dimensão objetiva como também a subjetiva do indivíduo.

Neste sentido, a porta aberta, transliterando a referida metáfora, é uma chave de entrada no mundo, esse lugar desconhecido que habitamos e que exige o cumprimento de certos critérios para que o sujeito se aproxime e o compreenda mesmo que não consiga expressar seu entendimento. Ao sujeito cabe assumir a condição de que o mundo exterior é caracterizado por relações internas, em

⁶⁶ Uma tradução interessante do livro de Claude LÉVI-STRAUSS, com o título de *Pensamento Selvagem*, foi publicado pela Companhia Editora Nacional, com a primeira edição ao português por Maria Souza e Almir Aguiar, em 1976.

constante entrelaçamento e desentrelaçamento. Isto o obriga a um olhar sobre o real-imaginário do mundo que seja ainda mais aguçado, criterioso e, ao mesmo tempo, desprendido de dogmatismo e dessistematizador, conforme propunha Kundera.

Acreditamos ser esse o olhar do sujeito que desperta no escritor de textos literários a vontade incontrolada de escrever sobre os mundos no mundo e o mundo nos mundos, sobre exterioridades e suas relações com a interioridade humana, um olhar figurado no espaço da percepção sensível, pois a escrita literária é um procedimento que consegue promover certas investigações bastante adequadas ao mundo experiencial sensível.

O *escritor genial*, que para Hegel (2009: 319) é *aquela que tem o poder geral de criação artística bem como a energia necessária para exercer tal poder com o máximo de eficácia*, vivencia na forma de contemplação os mundos exterior e interior sob a influência de fatores aparentemente conflitantes e até mesmo paradoxais tais como os da racionalidade e da irracionalidade, da embriaguez e da lucidez. Essas forças influenciadoras e condicionantes do processo de contemplação do escritor, uma vez estando em um nível de embate, acabam por exigir que ele encontre um elo de unidade estética que, mesmo não possibilitando respostas ao valor da existência humana, tenha a função de superar as oposições e contradições existentes no espaço real-imaginário a que se encontra o escritor.

A superação por meio de uma unidade estética não diz respeito à aceitação de uma síntese, no modo hegeliano, mas pela aceitação de que o jogo contraditório é a condição *sine qua non* para a existência humana. Neste sentido, o que ocorre pela via estética é a discussão ritualística de contradições, a cura pela aparente domesticação do sublime a partir do intelecto e pelo descarregamento da náusea do absurdo sobre o espaço do entendimento, bem como a comicidade na forma de obra de arte (NIETZSCHE: 2003: 55).

Nesta mesma lógica, no discurso literário, uma de suas funções, em nossa percepção, é a de ser uma espécie de balão de ensaio que possibilite ao escritor detectar, identificar, esmiuçar e desenvolver uma engenharia narrativa que explicita esteticamente as inquietudes que vão surgindo em sua consciência acerca do mundo e de si. Livre das obrigações formais de cunho científico e filosófico, de processos de categorização ou mesmo de conceituação, desprendido do discurso moral e da guerra entre racionalistas e empiristas, o escritor se dispõe a especular, por meio de uma obra poética e ficcional, o que expressa a sua consciência.

É neste sentido que Broch encaminha sua vida de escritor. Ele, tal como diversos escritores, tomou a decisão de percorrer certos caminhos, ‘inventando’ eventos e personagens para expressar um universo onde não há fronteiras entre o real e a representação, e onde o sonho tem consequências reais. Lukács (1975: 178-179), no ensaio textual *O instante e as Formas*, da obra *A alma e as formas: teoria do romance* lança mão de alguns pontos que o aproximam da percepção brochiana da invenção dos eventos sem que sejam respeitadas as fronteiras entre o sonho e a realidade, entre o “eu” e o mundo. Ele afirma:

O que é seguro na vida? Em que ponto – por mais nu ou ermo que seja, e por mais distante de toda formosura e riqueza – da vida o homem pode encontrar raízes seguras? Onde há algo que não se deslize como areia entre seus dedos ao querer levanta-lo da massa informe da vida e pretender sustenta-lo ainda que só veja por alguns instantes? Onde separam o sonho e a realidade? O “eu” e o mundo, o conteúdo profundo e a impressão fugaz?

Neste sentido, a percepção de Lukács pode também ser aplicada a Broch para quem o mundo é um desfrutar de tudo e não poder conter nada, é um lugar onde se fundem a realidade e os sonhos, e os personagens transitam por aí, e a riqueza de seu êxtase e as tragédias são o que lhes dá seu conteúdo, seja nos medos de romper a tradição (Pasenow), seja no cinismo em se fazer justiça com critérios particulares (Esch), seja rompendo a dinâmica da realidade criando uma identidade paralela para fazer valer seus interesses (Huguenau). Essa ideia pode dar a entender que tudo é estético. Contudo, é na relação da sensação com o entendimento que a experiência tem seu significado melhor definido e, assim, o jogo hierárquico do conceito passa a ser parte de um movimento estético. Por isso é acertada a ideia de que Broch é um ser impaciente no conhecimento, um inventor de um mundo ficcional, que bem podia ser real por conta do conteúdo sensível e cognitivo que ele produz.

Essa ‘invenção’ poética e ficcional, por derrubar as fronteiras da estrita representação racional e transpor as estruturas objetivas do conhecimento, faz surgir da realidade o âmago do sujeito. Contudo, esse âmago não é outra coisa senão a própria realidade, não fetichizada, não fixa, irracional por excelência porque humana e ainda desconhecida. Foucault (2001: 47), em um de seus escritos, sobre *A linguagem ao infinito*, melhor define essa tese, afirmando:

Escrever para não morrer, como diz Blanchot, ou talvez mesmo falar para não morrer é a tarefa sem dúvida tão antiga quanto a fala. As mais mortais decisões, inevitavelmente, ficam também suspensas no tempo de uma narrativa. O discurso, como se sabe, tem o poder de deter a flecha já lançada em um recuo do tempo que é seu espaço próprio. É possível, como diz Homero, que os deuses tenham enviado os infortúnios aos mortais para que

eles pudessem contá-los, e que nesta possibilidade a palavra encontre seu infinito manancial; é bem possível que a aproximação da morte, seu gesto soberano, sua proeminência na memória dos homens cabem no ser e no presente o vazio a partir do qual e em direção ao qual se fala.

O grande dilema de Foucault também pode ter sido também o grande dilema de Broch no momento da concepção das estruturas da trilogia. *De escrever o que? Escrever para quê? Escrever como?* Responder ao desafio é uma tarefa que impõe pensar estratégias de linguagem, abertura ao absurdo, superação de moralidades, capacidade refratária, eixos epistemológicos, sensibilidade estética. Todas essas características são encontradas em Broch. No seu processo de escrita, ele deixou explicitar no narrador-sujeito uma série de experiências tão profundas que não podia ser diferente senão que elas necessariamente resultam da impaciência do gênio autoral como resultado da aflição dele em descrever, narrar e registrar para a posteridade tudo o que lhe vem à mente em sua ação contemplativa.

Finalmente, é sensato ponderar que a contemplação brochiana do real-imaginário não se dá enquanto experiência da *pisque*, ainda que a temática tenha sido explorada por ele ao longo de seus últimos dez anos de vida. Na trilogia, Broch está interessado e totalmente comprometido em fazer com que o seu narrador seja o maquinista que conduz seus leitores nos vários vagões da obra. Assim, metaforicamente, enquanto o trem parte para o seu destino, cabe ao narrador apresentar aos passageiros-leitores ousados todos os vagões de *Os sonâmbulos* e permitir a eles um olhar contemplativo de todos os detalhes para que, na chegada ao destino, estes percebam que trem e destino são na verdade um mesmo ato simultâneo e que, dadas as condições sonâmbulas da viagem, o destino será tão perfeito e angustiante como um paradoxo terminal. O letreiro no para-brisa do trem não deixa dúvida disso: VIAGEM À DEGRADAÇÃO DOS VALORES HUMANOS.

À GUIA DE CONCLUSÃO

A dramaticidade da existência humana provocada pela perda de sonhos, pela falta de perspectivas, pelo sentimento de insatisfação e descontentamento e pelo desejo de fuga tem tornado o problema dos valores humanos algo mais complexo do que *a priori* pensamos. Pela observação dos aspectos investigados sobre a obra romanesca de Hermann Broch, podemos afirmar que ela é um grande produto nascido de uma tese que se transforma em drama, mas também de um drama que se transforma em tese. Broch, com a trilogia *Os Sonâmbulos*, passa a fazer parte dos grandes escritores que intentaram compreender o mundo a partir da lógica dos valores humanos. Entre os grandes pensadores que ele acompanha destacamos Nietzsche e seus fundamentos filosóficos sobre a *transvalorização dos valores* na obra *Genealogia da Moral*.

Broch, em virtude do que podemos observar de sua vida e de seu trabalho como escritor, teve coragem de escrever um romance que superasse toda a lógica narrativa que até então se costumava seguir. Por certo, essa coragem bem que poderia ter resultado em um fiasco, visto que apresentar na sua trilogia romanesca um ensaio argumentativo com dez capítulos sobre a degradação de valores, fazendo experimentação de proposições sem assumir que este mesmo ensaio fosse um tratado científico-filosófico, seria arriscado. A incorporação de um ensaio no romance, apresentando uma série de afirmações parece não ser compatível com a lógica romanesca porque se o retirássemos do interior do romance, o texto ensaístico seria apenas uma reflexão afirmativa sobre determinado tema. Entretanto, incorporado ao romance, o texto ganha outra dinâmica e provoca rupturas complexas na sua própria lógica, pois o corpo de um romance é um território cujas afirmações são praticamente proibidas, e suas conjecturas funcionam apenas como reflexões e hipóteses, mas nunca como a certeza de uma afirmação.

Para nós, o grande valor de Broch está no fato de que ele desafiou a lógica romanesca transformando uma criação literária em debate sobre tópicos de conhecimento. Ainda que ele não tenha alcançado a completude de sua obra, a maneira estética e epistemológica com a qual desenhou a trilogia já nos serve de inspiração para pensar a necessidade de novas formas de arte que possam explorar com mais propriedade a dinâmica da vida humana. Ele apresenta um caminho

promissor, ao apresentar nas entrelinhas de toda a obra um eixo epistemológico que também é uma dimensão essencial da condição humana no mundo.

Leitor atento do *espírito da época*, Broch apresenta na trilogia o tema da degradação dos sistemas de valores humanos em franco processo de desintegração até sua dissolução total, quando surge uma nova ética com novos valores humanos. O que buscamos ao longo de nosso trabalho é responder, a partir dessa constatação, se a trilogia *Os Sonâmbulos é um super-romance (Überroman)*, cuja temática, a degradação dos valores humanos, perpassa toda a sua estrutura, servindo de eixo epistemológico que elucidada a condição sonâmbula de uma época.

Notamos ao longo da investigação que os episódios da trilogia possuem narrativas próprias – *Pasenow e o Romantismo, Esch e a Anarquia, Huguenau e o Realismo* –, entretanto, enquanto leitores atentos, se lermos o primeiro e o segundo episódios e decidirmos não ir adiante com a leitura do terceiro, teremos a impressão de que os dois primeiros episódios poderiam ser obras independentes sem a carência de maiores análises epistemológicas e literárias, pois sua forma narrativa não apresenta nada de extraordinário.

Contudo, a leitura do terceiro episódio, sem que se tenha realizado a leitura prévia dos dois primeiros, irá levar o leitor a não perceber nexos algum na lógica do terceiro episódio. Isso nos faz perceber que Broch teceu uma engenhosa maneira de apresentar um romance que pudesse ganhar seu ápice no momento final da trilogia. Os dois primeiros episódios da trilogia são condições necessárias para o êxito do que Broch pretende alcançar no terceiro episódio. Neste sentido, o episódio final da trilogia, uma mistura experimental de diversos formatos narrativos, é juntado aos episódios anteriores, formando uma unidade estrutural – a totalidade da obra – com cinco elementos narrativos, a saber: (1) narrativa romanesca sobre três personagens principais: Pasenow, Esch, Huguenau; (2) a história intimista de Hanna Wendling; (3) Descrição factual da vida em um hospital militar; (4) Narrativa (com partes em versos) de uma menina do Exército da Salvação; (5) Ensaio filosófico (escrito em linguagem científica) sobre a degradação de valores.

Se essa estrutura, posta na forma de uma única obra com vistas a apresentar uma síntese epistemológica sobre uma questão cara à sociedade humana, que são os sistemas de valores em franco processo de degradação, consegue apresentar e representar toda uma época, então ela pode ser vista como referência e servir de

súmula das manifestações culturais de uma determinada época. Os cinco elementos narrativos apresentados de maneira interdependente demonstram a explícita intenção de Broch de alcançar o romance total. Por isso, pode-se assumir *Os Sonâmbulos*, que configura toda essa dinâmica, como um *Überroman* ou *super-romance*. Todavia, o grande limite desse pensador foi apresentar na obra toda uma lógica de desintegração geral dos valores humanos, incluindo ensaios argumentativos, poemas intimistas, narrativas e digressões e, ao final, não superar, dentro da própria obra, o drama existencial do dilaceramento de valores sociais e culturais, seja mantendo a dinâmica das formas narrativas escolhidas, seja buscando novas formas.

Sua obra acaba por chegar a um paradoxo terminal. Não é por acaso que Broch a intitula de *Os Sonâmbulos*, estando as pessoas no entremeio do tempo que já se foi e do tempo que ainda não chegou. Broch procura se adiantar no debate apresentando uma possível saída, a esperança em novos sistemas de valores, o que somente pode acontecer por meio do resgate da irracionalidade humana.

Neste aspecto, a vida atuante é fantasia porque ainda não alcançamos o sujeito ideal. Por isso, se lançarmos mão do mundo que nos rodeia, nossa atitude será de riso e de amargura. Não seria essa uma das finalidades da obra de Broch, um *lançar mão do mundo*? Cremos que sim, porque ele empresta ao leitor os seus olhos para que este possa ver o mundo em todas as suas dimensões, nas suas contradições e nos seus limites. Mas Broch não está interessado em narrar ou descrever um determinado evento, pois a narrativa, na perspectiva de Broch, é insuficiente para tocar o leitor na sua essência e no seu estado sonâmbulo de mudança. Ele está interessado em narrar o fluxo da consciência de cada personagem de maneira que o mundo da realidade esteja plenamente envolvido com esse mundo.

Falta-nos demonstrar que se a temática da degradação dos valores humanos perpassa todas as estruturas elucidando a condição sonâmbula de uma época. A resposta não pode ser dada sem que tenhamos uma clara ideia do que queremos dizer com o termo *degradação de valores*. A conquista da autonomia da razão alcançada ao longo da modernidade não tornou a vida mais fácil; ao contrário, incentivou a exaltação da individualidade humana e a busca por uma definição moral mais profunda de sua existência, a partir de ações concretas, adquirindo um valor fundamental para a humanidade, contudo geraram conflitos diversos na dimensão do poder de decisão e ação das pessoas. Ser único no poder de ser, decidir e agir diante

da complexa realidade do mundo significou tomar para si uma responsabilidade de proporções inimagináveis, visto que todo ato humano implica a relação com o outro.

A percepção existencialista de liberdade transforma o ser humano em um ser capaz de superar a si mesmo e chegar ao além-homem - *Übermensch*, como afirmara Nietzsche (2003:30-31). Isso não significa afirmar que tal ser humano coloca em prática esse *superar a si mesmo*, mas que a liberdade pode tanto enaltecer a caminhada humana rumo ao além-homem como pode levá-lo ao temor de suas próprias potencialidades, fazendo-o um ser medíocre e vazio de valores.

A liberdade, assim sendo, torna-se um paradoxo cheio de náusea, pavor e nulidade. Todavia, o ser humano decide arriscar o lado da liberdade e a elege como princípio norteador de sua vida. A partir de então, irá viver de acordo com valores por ele próprio escolhidos, perpetuados e absolutizados em sistemas parciais, e não necessariamente de acordo com valores impostos a ele ao longo de sistemáticos processos de educação moral, orientados por Estados, religiões ou classes sociais.

Na Idade Média, os valores humanos eram estabelecidos por um poder central e centralizador. O bem e o mal estavam definidos pela via evangélica e catequética, o sistema moral garantia o mérito aos que praticavam o bem de acordo com o proposto pela Igreja, e a punição aos praticantes do mal, naquilo que a própria Igreja entendia como mal. Na idade moderna, entretanto, a questão se altera. O sistema geral de valores – proposto pela Igreja no Período Medieval – é fragmentado em sistemas de valores parciais, que entram em choque de interesses na medida em que vão ganhando autonomia e se tornando cada vez mais globais.

A leitura de Broch nos ajuda na percepção de que na modernidade não há mais um sistema absoluto de valores, pois a luta pela liberdade individual e pela autonomia da consciência humana não mais permitiu absolutizações. Sem absolutizações de valores e ações existenciais cotidianas fundadas na coletividade, o sujeito passa a experimentar a crueldade de sua ambição: guerras infundadas, espoliações trabalhistas em fábricas, estruturação econômica para avantajada determinada classe social, filosofia dos balanços contábeis, escravismo econômico e racial, conflitos e guerras religiosas, entre outros.

O sujeito se depara com sua própria monstruosidade, mas não deseja voltar atrás. É preciso justificar a nova realidade de sistemas parciais de valores para não perder as conquistas do Renascimento e da Ilustração. Contudo, justificá-la existencialmente a partir da Ética constituiria um ato cínico e absurdo. Seria preciso

gerar outro mecanismo racional capaz de induzir o sujeito a aceitar que a realidade é assim. A geração de um novo mecanismo que estabeleça fundamentos constitutivos de uma nova identidade humana parece presumir, *a priori*, a existência de um ser concreto, evidente e particular, único exemplar de si mesmo, embora inacabado.

Por certo, essa ideia nos convence de que o sujeito é um ser incompleto, inacabado e ainda por se fazer. Por conta do *inacabamento*, que é na verdade a falta de um modelo ou de um *logos*, no pensar de Broch (1996), os atos humanos podem colocar em risco a integridade dos valores sociais. Logo, urge que o Estado e diversificadas instituições entrem em cena para garantir a formação de valores nos indivíduos, ou ao menos sustentar sistemas de valores parciais. A preocupação moderna de sobrepor o poder do Estado ao poder familiar e individual parece ter o objetivo de garantir que as leis do Estado, organizadas a partir de sistemas parciais de valores, sejam respeitadas, pois elas levam à realização do bem comum.

No entanto, a modernidade – ao menos Kant sugeriu isso com o seu Imperativo Categórico – parece não ter tido a intenção de definir o que é bem ou mal, menos ainda oferecer ao sujeito proposições rígidas que garantissem logicamente que suas decisões fossem necessariamente em vista do bem da humanidade. A preocupação, bastante kantiana, é com o *Imperativo Categórico*, ou o dever moral. Mário dos Santos expressa a ideia kantiana como *um mundo dos fatos e um mundo dos fins*. *A natureza é o mundo dos fatos, mas o mundo moral é o mundo dos fins. No primeiro, o conceito é árbitro do conhecer, mas no segundo, o ‘dever’ (sollen) é o árbitro do ser*. Prossegue Mário dos Santos:

Na ordem prática (ordem moral), o ser subordina-se ao valor, o sensível subordina-se ao espírito. O ser é gerado pelo valor, sem o qual não haveria moral. Aí se capta, viva, a passagem da essência à existência. E esta recebe, na verdade, uma significação teórica e não lógica. Há uma cisão entre os dois mundos diferentes, em que um é o objeto de uma experiência, que é entregue ao mecanismo das causas, em que o outro é o objeto de uma fé implicada nas próprias condições de nossa ação. (SANTOS: 1960: 21)

Logo, numa perspectiva racionalista, não se podia na modernidade propor ou mesmo aceitar a primazia da ética, senão a primazia do próprio dever racional colocado como imperativo categórico, e não como um fundamento lógico da existência humana. Isso parece ter gerado crises e incertezas existenciais no mundo, a ponto de os pensadores buscarem um ponto de equilíbrio em meio ao vazio gerado por essas condições existenciais. Percebemos que à medida que se afasta da ideia clássica de valor, a modernidade tem caído em crise e profunda desorientação de

valores, transformando cada indivíduo em um produto da pura racionalidade moderna, subordinado à razão instrumental e, de certa forma, utilitária. Neste caso, o sujeito torna-se apenas uma categoria de valor que, para se constituir parte da modernidade e amenizar a crise gerada pela não aceitação dessa subordinação, deve apresentar algum fundamento *estético*.

No Idealismo alemão, a realidade percebida é apenas um mundo imperfeito, um mundo de sombras ou cópias do mundo verdadeiro e, conseqüentemente, aquilo que se conhece sobre o ser humano e o mundo é produto de ideias, representações e conceitos elaborados pela consciência do sujeito. Nessa visão, as sensações, se rebaixadas ao nível particular da realidade material, sucedendo umas às outras, e negando-se mutuamente, expressam uma gama de contradições que encontram seu fluxo sintético somente pela via da realidade intelectual, viés capaz de resgatar a harmonia da relação matéria e forma.

Essa lógica provoca o surgimento de variados movimentos de pensadores, especialmente na Alemanha, defendendo o privilégio do sentimento em relação à razão, bem como a sublevação do indivíduo contra os valores convencionais da racionalidade. Nesse processo, incluímos Friedrich Nietzsche, que em nossa percepção assume a condição de corruptor do imperativo categórico racional quando escreve seus textos. Em algumas de suas obras, Nietzsche tece uma série de interrogações e desconfianças sobre os nacionalismos difundidos em sua época, sobre a tradição cultural fundada na perspectiva da *Aufklärung*, do que era visto como benéfica consequência da democracia e das estruturas racionais universalistas.

Para que suas obras gerassem um repensar dos problemas humanos da época no que diz respeito à ciência, à racionalidade e à Moral, Nietzsche recorreu ao pensamento helênico das tragédias, resgatando a *Arte* contra o ensino da doutrina cristã e, mais adiante na modernidade, contra o ensino das ciências. Tanto o pensamento Cristão quanto o científico, com *seus padrões absolutos*, desterraram a arte ao universo do imaginário, reprovando-a, negando-a e condenando-a. Essa atitude de reprovação à arte era vista por Nietzsche como uma *hostilidade à vida*. Ele defende que *toda a vida repousa sobre a aparência, a arte, a ilusão, a óptica, a necessidade do perspectivismo e do erro*. (NIETZSCHE: 2003: 59).

A valoração *somente* moral da vida parece, de acordo com Nietzsche, o que o próprio Broch expõe na sua trilogia: revelar o ódio ao mundo, a maldição dos afetos e o medo da beleza e da sensualidade. Essa excessiva valoração moral dá conferência

a uma forma de vontade de declínio, que gera um empobrecimento da vida, visto que ela, diante da moral, irá sempre necessitar da razão. A vida é algo essencialmente amoral e vivê-la transmutando a via da moral significa, no sentido nietzschiano, trazer ao cenário do mundo o sujeito de sensações e prazeres, afetos e desafetos, alegrias e angústias, ou o sujeito irracional, para utilizar um termo brochiano.

Na perspectiva de Nietzsche, é urgente assumirmos o sensível como expressão de transmutação de valores. Daí a razão da luta de Nietzsche contra os sistemas morais vigentes por terem gerado uma espécie de contradoutrina e contravaloração de um tipo de vida que pode ser apontado, seguindo a leitura de Broch, como decadente. Conforme este pensador, os sistemas parciais de valores parecem assumir a condição de agregador moral do sujeito, que aceita a subordinação a tais valores por acreditar serem estes espelhos da realidade. Sob sua tutela, o sujeito pratica seus atos, transforma-os em costume e evoca incondicionalmente a necessidade da obediência aos sistemas.

Em igual condição à perspectiva nietzschiana apresentada na obra *Genealogia da Moral*, podemos defender que Broch narra e ensaia em *Os Sonâmbulos* a questão da degradação dos sistemas de valores, sob a lógica de três modelos: Pasenow, Esch e Huguenau.

Pasenow é apresentado na obra como um sujeito sonâmbulo preso a um tipo de sistema de valores em decadência. O apego *insistente* e a crença nos valores tradicionais que ele reconhece estarem em processo de dissolução, são demonstrações atávicas de sua incapacidade de tomar alguma decisão que ao menos se aproxime de algo como uma ruptura da sua condição social e do seu passado. Movido pela aparência, Pasenow decide viver uma vida romântica, não rompendo, mas mantendo enraizado em si próprio os valores morais, pois eles não o jogam no limbo de uma vida indecisa e moralmente indisciplinada.

Esch, o personagem do segundo episódio, é apresentado por Broch na condição de um sonâmbulo exacerbador do cinismo. Ele não está preso ou apegado a sistema de valor algum, exceto ao que ele próprio desenvolveu de maneira anárquica e sob a forma de equilíbrio das contas. *Descarado* e livre de amarras do passado, ele é incapaz de estabelecer um equilíbrio que possa oferecer-lhe uma vida tranquila. Por isso, teima em permanecer vagando entre valores como forma de salvar o mundo, seguindo cegamente sua filosofia da contabilidade.

O personagem do terceiro episódio, Huguenau, é um grande exemplo de um sonâmbulo “vazio” e sem substância. Ele vive uma vida sem compromisso algum com valores éticos, faz de tudo para garantir a felicidade própria, ainda que tenha de humilhar ou eliminar o outro. Apresentado por Broch como um homem livre, realista, Huguenau usa e abusa das pessoas, teimando em degradá-las e matá-las com a naturalidade de um ser sem substância.

Essas considerações sobre a obra *Os Sonâmbulos* evidenciam que a temática escolhida por Broch – *degradação de valores humanos* - para servir de eixo epistemológico, têm suas estruturas perpassadas em toda a sua totalidade, esclarecendo em todas as dimensões, que seu olhar possa alcançar, a condição sonâmbula de uma época. Na perspectiva brochiana, a forma *sonâmbula* de vivermos a vida nos tempos atuais indica que velhos tempos estão morrendo e novos tempos estão por surgir. A concepção do romance e a sua apresentação narrativa, utilizando a metáfora do *sonâmbulo* para refletir toda uma época, parece ter como finalidade a cristalização do que se pode denominar de desejo de unicidade, vontade de ir além da fragmentação da vida cotidiana, desintegrar valores que não servem mais e integrar novos valores que reconstituam um novo sistema geral de valores.

A obra de Broch é, por assim dizer, a busca da solução para o drama da fragmentação da vida resultante da degradação dos valores, ou seja, Broch insiste, na trilogia, na vontade de estabelecer uma unidade que dê mais significado a uma vida mais ética. No entremeio de um tempo que morre e outro que está por nascer, Broch dedica seu tempo a procurar, sob a forma de um romance, a verdade, e encontra no fim do seu caminho o drama da dissolução dos sistemas de valores na esperança de finalmente ocorrer um novo porvir.

Broch, em sua *trilogia*, apresenta o drama dos valores humanos em estado de dissolução e exige como saída uma redefinição da maneira de se pensar a vida, sem fugas da irracionalidade latente. Uma possibilidade emergencial é a superação da alergia que as estruturas racionais da modernidade têm das coisas sensíveis pelo motivo de que não se pode reduzi-las à intelectualidade pura. Certamente que estamos propensos à proposta de Broch de pensar a vida na sua relatividade, sem renunciar ao intelecto, pois é necessário um esforço intelectual para pensar o mundo.

Então, é urgente dialogar com as diversas formas de conhecimento não necessariamente racionais, objetivos e absolutos; estabelecendo abertura, criando fendas no espaço do debate que permita uma penetração sensível e intelectual no

mundo, para daí estabelecer um conhecimento sensato de seus valores e, assim, poder propor saídas.

Estamos de acordo com Hermann Broch sobre a necessidade da percepção de novas formas de conhecimento que sirvam de suporte à vida e se tornem veículos condutores de categorias de pensamento, sejam aquelas que apresentam um entendimento sobre uma vida, sejam aquelas que manifestam uma sensibilidade sobre a existência. Tais categorias não podem dispensar a relação integrada entre o racional e o irracional de modo a permitir que o sujeito consiga compreender o que se passa na realidade sem perder uma visão de esperança e utopia da humanidade.

A trilogia de Broch contém, de fato, uma visão de esperança e de utopia que, em termos contextuais, parece impossível de se realizar e ainda assim é perfeitamente realizável: no espaço das artes, no universo da literatura, no mundo livre da imaginação criativa. A trilogia *Os Sonâmbulos* nos apresenta, com acentuado tato filosófico e criatividade profunda, os elementos fundamentais que servem como pavimento sólido para uma análise da vida e de suas contradições. Embora seja inquietante, tal como foi o pensamento de Hermann Broch, é válido pensar neste sentido, pois assim se pode ensejar acordar do sonambulismo e contribuir para o nascimento de uma nova época.

REFERÊNCIAS

- ARENDT, Hannah. *The Achievement of Hermann Broch*. In: *The Kenyon Review*, Vol. 11, N^o. 3 (VERÃO, 1949), Ohio (USA), Kenyon College, pp. 476-483. Disponível em <www.jstor.org/stable/4333072> Acessado em 28.11.2012.
- _____. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo, Companhia das Letras: 2003.
- AMMERLAHN, Hellmut. *Imagination und Wahrheit. Goethes Künstler-Bildungsroman. "Wilhelm Meisters Lehrjahre". Struktur, Symbolik, Poetologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *O Novo Espírito Científico*. Lisboa, Edições 70: 1996.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et alli. 3^a ed. São Paulo, Unesp: 1993.
- BANERJEE, Maria Nemková. *Paradoxes Terminaux: Les romans de Milan Kundera*. Trad. Nadia Akrouf. França, Gallimard: 1993.
- BARBOSA, Ricardo Corrêa. *Para a ideia de uma estética discursiva*. Em: CERÓN, Ilena P. & REIS, P (org.) *Kant, Crítica e Estética na Modernidade*. São Paulo, Senac: 1999, pp. 111-132.
- BARBOZA, Jair. *Infinitude, Subjetividade e Estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*. São Paulo, Unesp: 2005.
- BARROSO, Wilton & BARROSO, Maria V. *Don Juan e os Paradoxos Terminais da Modernidade na obra de Milan Kundera*. Em: Revista Intercâmbio dos Congressos de Humanidades (17.18.19.Out.12). Anais 2121. Disponível em <<http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/principal/lo03.php?pag=;revistaintercambio;paginas;xivcongresso>> acessado em 10.11.2012.
- BARROSO, Maria V. *Milan Kundera: uma literatura dos paradoxos terminais da modernidade*. In XII Congresso Internacional da ABRALIC. 18-22.07.2011. Em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0845-1.pdf>>, acesso 11.06.2012.
- BARROSO, Wilton. *Elementos para uma Epistemologia do Romance*. In: Colóquio: Filosofia e Literatura. São Leopoldo, Unisinos: 2003.
- BERMAN, Antoine. *Bildung et Bildungsroman*. En: Le temps de la réflexion. Vol. 4, Paris, 1984.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama & Cláudia M. Gama. Rio de Janeiro, Zahar: 1998.

- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Esthétique, précédée des méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la métaphysique (§§ 501 à 623)*. Paris, L'Herne: 1988.
- _____. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis, Vozes: 1993.
- BRANDL, Alois. *Literatura Alemã*. Em: Estudos Literários, vol XL. Col. Clássicos Jackson, Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1965.
- BEGLEY, Louis. *O mundo prodigioso que tenho na cabeça: Franz Kafka: um ensaio biográfico*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Trad. João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte, Autêntica: 2013.
- BERNHARD, Thomas. *Heldenplatz*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag: 1988.
- BENSON, Stephen. *Literary Music: writing music in contemporary fiction*. East Anglia (UK), Ashgate Publishing: 2006.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Martins Fontes: 2005.
- BOCK, Ana Mercês B. & GONÇALVES, Maria da Graça M. (orgs). *A dimensão subjetiva da realidade: uma leitura sócio-histórica*. São Paulo, Cortez: 2009.
- BOHUNOVSKY, Ruth. À procura da literatura austríaca: da construção à análise de um mito. Em: *Pandaemonium germanicum* 15/2010.1, p. 139-162. Disponível em: <www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum> acessado em 20.08.2013.
- BROCH, Hermann. *Autobiografia Psíquica*. Trad. p/ espanhol Miguel Sáenz. Buenos Aires, Losada: 2008.
- _____. [1932]. *The sleepwalkers: a trilogy*. Translated from the German by Willa and Edwin Muir. 1st Vintage International Edition. New York, Vintage Books (Random House), 1996.
- _____. *Os Sonâmbulos*. Trad. Marcelo Backes. São Paulo, Germinal: 2003.
- _____. *Os Sonâmbulos*. Trad. Wilson Borges. São Paulo, Germinal: 2003.
- _____. *Os inocentes. Romance em onze contos*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro, Rocco: 1988.
- _____. *Die Schlafwandler*. München, Winkler: 1973.
- _____. *Création Littéraire et Connaissance*. France, Gallimard: 1966.

- BROD, Max. *Franz Kafka: A Biography*. New York: Schocken Books: 1960.
- BRUM, J. T. *Visões do Sublime: de Kant a Lyotard*. CERÓN, I. P. & REIS, P. (org.) *Kant, Crítica e Estética na Modernidade*. São Paulo, Senac: 1999. Pp. 59-66.
- CANTINHO, Maria João O. S. *Hermann Broch: o poeta relutante*. Em Revista História das Ideias, N. 1/24, Coimbra: R.H.I: 2003. Pp.: 475-490.
- COHEN, Dorrit Claire. *The Sleepwalkers – elucidations of Hermann Broch’s Trilogy*. The Hague/Paris, Mouton&Co.: 1966.
- COELHO, Teixeira. *Moderno Pós-Moderno*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- COMTE, Auguste. *Discurso sobre o espírito positivo*. Trad. José Arthur Giannotti. 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural: 1983. (Coleção os pensadores).
- De ROTHERMANN, Hermann. F. Broch. *Dear Mrs. Strigl / Liebe Frau Strigl*. New Haven (EUA), Beinecke Rare Book & Manuscript Library: 1953.
- DOS SANTOS, Mario F. *Filosofia Concreta dos Valores*. Vol. XI, 1ª ed., São Paulo: Logos, 1960.
- DUMONT, Louis. *Homo Aequalis, II: L’Idéologie Allemande. France-Allemagne et Retour*. Paris: Gallimard, 1991.
- FABRE, Michel. *Penser la Formation*. Paris, PUF: 1994.
- FILHO, W. B. & PAULINO, I. R. *Percepções Sensíveis sobre o Pensamento Literário de Hermann Broch a partir de “Os Sonâmbulos”*. Em Revista Intercâmbio dos Congressos de Humanidades (17.18.19.Out.12). Anais 2121. Disponível em <<http://unb.revistaintercombio.net.br/24h/principal/lo03.php?pag=;revistaintercombio;paginas;xivcongresso>> Acessado em 25.08.2012.
- FOUCAULT, Michel. *L’herméneutique du sujet: Cours au Collège de France, 1981-1982*. Paris, Gallimard/Seuil: 2001.
- _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org: Manoel Barros da Motta, trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro, Forense Universitária: 2001.
- _____. *1964: Debate sobre o romance*. Em Michel Foucault, *Estética: literatura e pintura, música e Cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro, Forense: 2001.
- _____. *O que é o autor?* Lisboa, Veja: 1992.
- _____. *Deux essais sur le sujet et le pouvoir*. Em H. Freyfus e P. Ranibow, *Michel Foucault. Un parcours philosophique*. Paris, Gallimard: 1984. Pp. 297-321.
- _____. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. 2ª Ed.

- São Paulo, Martins Fontes: 1981.
- _____. (et al). *Debat sur le roman*. Em: Tel Quel 17, Paris, Tel Quel: 1964. Pp. 12-54
 - FREEDMAN, Ralph. *Hermann Hesse: Pilgrim of Crisis: A Biography*. New York (USA), Pantheon Books: 1978.
 - FREUD, Sigmund. *Esboço da Psicanálise*. Rio de Janeiro, Imago: 1998.
 - GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I/II*. Petrópolis, Vozes – São Francisco: 2004.
 - _____. *Verdade e método: traços de uma hermenêutica filosófica*. 2ª ed. Petrópolis, Vozes: 2002.
 - GOETHE, J. W. *Fausto e Werther*. Trad. Alberto Maximiliano. Col. Clássicos da Literatura. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
 - GREGOLIN, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux: na análise do discurso – diálogos e duelos*. São Carlos-SP, Claraluz: 2004.
 - GOMBROWICZ, Witold. *Diário I (1953-1969)*. 2ª ed. Argentina, Seix Barral: 2011.
 - HARGRAVES, John A. *Music in the Works of Broch, Mann, and Kafka*. Rochester (NY): Camden House, 2001.
 - HAYMAN, Ronald. *Thomas Mann: a biography*. New York: Scribner: 1995.
 - HEGEL, G. W. Friedrich. *Curso de Estética: o belo na arte*. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. São Paulo, Martins Fontes: 2009,
 - _____. *Phänomenologie des Geistes*. Zürich, Akademie-Verlag: 2002.
 - _____. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Menezes. Petrópolis, Vozes: 2001.
 - _____. *Esthétique*. Trad. francesa J. G. Aubier. Paris, Mouton: 1944.
 - HESSE, Hermann. *Hermann Hesse: Biographical*. Col. Literature 1901-1967. Amsterdam, Publishing Company/Nobel Lectures: 1969.
 - HORKHEIMER, M. *Eclipse da Razão*. São Paulo, Centauro: 2010.
 - JOYCE, James. *Letters of James Joyce*. Vol. III. edited by Richard Ellmann, London, Faber & Faber: 1966.
 - KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Rohden Moosburguer. São Paulo, Abril Cultural: 1980.
 - _____. *Kritik der Urteilskraft*. In: *Werkausgabe*. v. 10. Ed. W. Weischedel. Frankfurt,

- Surkamp: 1991.
- _____. *Kritik der reinen Vernunft*. In: *Werkausgabe*. v. 3/4. Ed. W. Weischedel. Frankfurt, Surkamp: 1991.
 - _____. *Kritik der praktischen Vernunft*. In: *Werkausgabe*. v. 7. Ed. W. Weischedel. Frankfurt, Surkamp; 1991.
 - _____. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. de Rohden & A. Marques. Rio de Janeiro, Forense: 1993.
 - _____. *Crítica da Razão Prática*. [1788]. São Paulo, Martins Fontes: 2002.
 - _____. *The Critique of Judgment*. Indianápolis, Hackett: 1987.
 - KIVY, Peter. *Estética: Fundamentos e Questões de Filosofia da Arte*. Trad. De Euclides L. Calloni. São Paulo, Paulus: 2008.
 - KOMAR, Kathlen L. *Inscriptions of Power: Broch's Narratives of History in Die Schlafwandler*. Em: LÜTZELER, Paul Michael (org). *Hermann Broch, Visionary in Exile: The 2001 Yale Symposium*. Rochester (NY), Camden House: 2001. Pp. 107-124.
 - KUHN, Thomas Samuel. *A estrutura das revoluções científicas*. Trad. Beatriz V. Boeira e Nelson Boeira. São Paulo, Perspectiva: 1992.
 - KUNDERA, Milan. *A Arte do Romance*. São Paulo, Nova Fronteira: 1988.
 - _____. *Testamentos Traídos*. São Paulo, Nova Fronteira: 1994.
 - _____. *A cortina*. São Paulo, Companhia das Letras: 2006.
 - _____. *A Imortalidade*. São Paulo, Círculo do Livro: 1994.
 - LAMARQUE, P. & OLSEN, S. H. *Filosofia da Literatura: prazer restabelecido*. Em KIVY, P. *Estética: Fundamentos e Questões de Filosofia da Arte*. Trad. Euclides L. Calloni. São Paulo, Paulus: 2008, 249-271.
 - LÉVI-STRAUSS. *Pensamento Selvagem*. Trad. Maria Souza e Almir de Aguiar. 1ª ed. São Paulo, CEN: 1976.
 - LOPES, Denilson. *O sublime e as narrativas contemporâneas*. Em Nascimento, E. & de Oliveira, M. C. C. (orgs.). *Literatura e Filosofia: diálogos*. Juiz de Fora: UFJF, São Paulo, Imprensa Oficial: 2004, pp. 29-42.
 - LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. São Paulo, Duas Cidades: 2003.
 - _____. *El Alma y las Formas y La Teoría de la Novela*. Espanha, Grijalbo: 1975.
 - LÜTZELER, Paul Michael (org). *Hermann Broch, Visionary in Exile: The 2001*

- Yale Symposium*. Rochester (NY), Camden House: 2001.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar: 2005.
 - MAFFESOLI, Michel. *No Fundo das Aparências*. Petrópolis, Vozes: 1996.
 - _____. *Elogio da Razão Sensível*. Petrópolis, Vozes: 1997.
 - _____. *A Sombra de Dioniso*. São Paulo, Zouk: 2005.
 - MANNING, John. *The Emblem*, London, Reaktion: 2002.
 - MAY, Georges. *Le Dilemme du Roman au XVIIIe Siècle. Étude sur les Rapports du Roman et de la Critique (1715-1761)*. New Haven: Yale University Press; Paris, Presses Universitaires de France: 1963.
 - MILLER, George K. *Friedrich Nietzsche and Hermann Broch: Similarities and Influence*. Chapel Hill (EUA), University of North Carolina: 1973.
 - NASCIMENTO, Evandro & de OLIVEIRA, Maria C. C. (orgs.). *Literatura e Filosofia: diálogos*. Juiz de Fora: UFJF, São Paulo, Imprensa Oficial: 2004.
 - NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. São Paulo, Companhia das Letras: 2009.
 - _____. *Humano, Demasiado Humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
 - _____. *O Nascimento da Tragédia*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo, Companhia das Letras: 2003.
 - _____. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
 - _____. *Para Além do Bem e do Mal*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
 - OLIVEIRA, Franklin de. *Entrada no Alumbramento*, introdução ao livro *A Morte de Virgílio*. Em BROCH, H. *A morte de Virgílio*. Trad. H. Caro. São Paulo, Mandarin: 2001.
 - OSÓRIO, Luiz Camillo. *Uma leitura contemporânea da estética de Kant*. CERÓN, I. P. & REIS, P. (org.) *Kant, Crítica e Estética na Modernidade*. São Paulo, Senac: 1999, 229-238.
 - ORWELL, George. *1984*. Col. "Folio", França, Gallimard: 1980.
 - PASCAL, Georges. *O pensamento de Kant*. Trad. Raimundo Vier. 6ª ed. Petrópolis, Vozes: 1999.
 - PAULINO, Itamar Rodrigues (2006). Um Olhar filosófico sobre a Degradação dos Valores Humanos a partir da obra 'Os Sonâmbulos', de Hermann Broch.

Dissertação de Mestrado. Brasília, UnB: 2006.

- PINHEIRO, Clara Virginia de Queiroz. *Sujeito do desejo: uma invenção cultural – Foucault e a história das práticas de subjetividade*. Em: *Psyché*, junho/2003, vol. VII, no 011, Universidade São Marcos, São Paulo, pp143-156.
- ROLET, Anne. *Les Symbolicae Quaestiones d'Achille Bocchi (1555): recherche sur les modèles littéraires, philosophiques et spirituels d'un recueil d'emblèmes à l'époque de la Réforme (édition, traduction et étude d'ensemble)*. Tese de doutorado da Université de Tours (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance), 1998. 4 volumes, 1492 p. (no prelo)
- SALMON, Christian. *Milan Kundera, The Art of Fiction*. Em: revista *Paris Review*. 81ª ed. Paris, 1984.
- SCHELLING, F. W. J. *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus (SW 1) in Sämtliche Werke (SW)*. Em: Jair BARBOZA. *Infinitude subjetiva e estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*, São Paulo, Unesp: 2003.
- SCHELLING, F. W. J. *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*. Trad. de Rubens R. Torres Filho. 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural: 1984.
- SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade*. São Paulo, E.P.U.: 1991.
- _____. *Kalías ou sobre a beleza*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar: 2002.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin. *Bruchlinien: Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. 3. ed. St. Pölten, Salzburg, Residenz Verlag: 2010.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. São Paulo, Unesp: 2001.
- STERN, L. *Interpretação na Estética*. Em: KIVY, P. *Estética: Fundamentos e Questões de Filosofia da Arte*. Trad. E. L. Calloni. São Paulo, Paulus: 2008, 143-162.
- SUAREZ, Rosana. *Nota sobre o conceito de Bildung (Formação cultural)*. *Kriterion*, BH, nº 112, DEZ 2005, pp. 191-198.
- USA. Claims Resolution Tribunal: *In re Holocaust Victim Assets Litigation - Case No. CV96-4849 (Accounts of Josef Broch, Johanna Broch, and Friedrich Broch)*, Claim Numbers: 500773/JW; 500815/JW; 500821/JW. Publicado em 21 de Junho de 2006.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Cultura e Valor*. Lisboa, Edições 70: 1980.
- ZEYRINGER, Klaus. *Österreichische Literatur seit 1945: Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*. Innsbruck, Studienverlag: 2008.