

Goethe e(m) Hermann Broch

Daniel Bonomo¹

Titel: Goethe und Hermann Broch

Title: Goethe and Hermann Broch

Palavras-chave: Hermann Broch – Johann Wolfgang Goethe – intertextualidade

Schlüsselwörter: Hermann Broch – Johann Wolfgang Goethe – Intertextualität

Key-words: Hermann Broch – Johann Wolfgang Goethe – intertextuality

A minha fala trata da relação de Hermann Broch com o significado de Goethe. Antes de tudo, devo adiantar que o respeito de Broch pela obra de Goethe foi enorme, um pouco como admirou, entre os contemporâneos, James Joyce e Kafka. A relação é um tanto ampla: na obra de Broch, referências a Goethe aparecem desde o primeiro texto teórico, entre 1908 e 1909, até a última ficção, *Os inocentes*, publicada em dezembro de 1950. Não poderia observar toda a sua complexidade em tão pouco tempo. Mas talvez possa esboçar linhas gerais. Divido minha fala em dois momentos: o primeiro sobre a presença de Goethe na obra teórica de Broch e o segundo, em sua ficção.

Na parcela teórica da obra de Broch logo após a publicação dos *Sonâmbulos*, isto é, em textos teóricos da primeira metade dos anos 1930, a presença de Goethe é recorrente e adquire um sentido mais ou menos inequívoco: trata-se de um modelo, mais propriamente o modelo do artista comprometido a um só tempo com a realidade diária e com a realidade por assim dizer última, ideal, platônica. Nesse momento, Broch entende que a tarefa da literatura é **adiantar-se** no tempo e restituir, no presente, o homem à totalidade do conhecimento que pertenceu, no passado, à religião e à filosofia. Para Broch, enquanto Kant “expulsava a metafísica da ciência” (1977a: 180), Goethe construía a nova casa da metafísica no *Wilhelm Meister*. O romance seria uma nova

¹ Pós-doutorando em Teoria Literária no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas; drbonomo@gmail.com

Bonomo, D. – Goethe e(m) Hermann Broch

metafísica, portanto, desde o *Wilhelm Meister*. Não é pouco. No romance de Goethe, acompanhando o raciocínio de Broch, pela primeira vez na época moderna a literatura teria sido efetivamente irrestrita, uma “obra de arte da totalidade”, não um domínio particular entre outros domínios, mas a própria expressão da “ironia divina” do período clássico-romântico. O realismo e a dificuldade moral na ação e nos personagens dariam forma, no *Wilhelm Meister*, a uma relação completa com o conhecimento, não como um estágio pré-científico, nem como divulgação científica. O conceito de *Bildung* também surge repetidamente nesse momento para sugerir um “sistema poli-histórico”, a correlação de todas as coisas, na história e além dela, menos uma suma iluminista ou positivista dos conhecimentos racionais.

A formação mostraria ainda uma natureza ética, traduzida na “vontade de totalidade” da obra de Goethe (BROCH 1977a: 229). Broch pouco admite, nesse sentido, o silêncio de Goethe em relação a Kant.² Supõe, ao contrário, que sua universalidade responde à própria especialização do conhecimento nas críticas. Broch tampouco tolera a disseminação em seu tempo de ideias nebulosas sobre Goethe como diletante, pagão, *Weltkind*, estimuladas, por exemplo, pela antroposofia de Rudolf Steiner. Antes, percebe a dedicação inteira e de toda uma vida à tarefa mais rigorosa, “supraburguesa”, como diz, da poesia em Goethe (BROCH 1975a: 86). Ou seja, um compromisso com o conhecimento em todas as suas manifestações, inclusive as positivistas, e uma inteligência para todos os meios expressivos. E nessa abrangência da atividade poética residiria também a atualidade de Goethe em Broch. Porque não restaria escolha ao artista, diz Broch, senão assumir o legado epistêmico de Goethe, não imitando suas obras, como epígono, mas assumindo esse legado como quem toma para si a responsabilidade de seu tempo, ética da obra de arte, “elevar o poético à esfera do conhecimento” (1975a: 88). É assim que entende a própria literatura e também o *Ulisses* de James Joyce, como verdadeiros atualizadores, portanto, de Goethe.

² Na verdade, como nota Paul Michael Lützel, Goethe não silenciou completamente sobre Kant, mas afirmou manter, apesar das discussões todas, sua própria maneira de filosofar e *ver* as coisas: “Kants Kritik der reinen Vernunft war schon längst erschienen, sie lag aber völlig außerhalb meines Kreises. Ich wohnte jedoch manchem Gespräch darüber bei, und mit einiger Aufmerksamkeit konnte ich bemerken, daß die alte Hauptfrage sich erneuere, wieviel unser Selbst und wieviel die Außenwelt zu unserm geistigen Dasein beitrage. Ich hatte beide niemals gesondert, und wenn ich nach meiner Weise über Gegenstände philosophierte, so tat ich es mit unbewußter Naivität und glaubte wirklich, ich sähe meine Meinungen vor Augen”. (GOETHE *apud* BROCH 1975a: 93)

Bonomo, D. – Goethe e(m) Hermann Broch

Outra recorrência goethiana em Broch são as “Mães”, o “reino das Mães” ou o “domínio da criação pura” (BROCH 1977b: 83). As Mães consistem numa indeterminação sugestiva que, no primeiro ato do segundo *Fausto*, viabiliza as sombras de Páris e Helena. Segundo comentadores da tragédia, as dificuldades interpretativas do episódio levam tanto a uma fonte em Plutarco como à discussão dos fantasmas nos meios de comunicação modernos (Albrecht Schöne). A referência em Plutarco a um culto antigo de divindades chamadas Mães e a ideia de um “reino”, espécie de arquivo original, repositório de tudo, dentro e fora do tempo, em que “ficam, imóveis, os fundamentos, formas e imagens primordiais de todas as coisas que já existiram ou ainda existirão”, de certo modo, encontram sua ressonância em Broch.³ As Mães aparecem tanto na obra teórica como na obra ficcional de Broch. Na ficção, surgem na *Morte de Virgílio*, despertadas no texto primeiro pelas vozes das mulheres que fazem troça do poeta moribundo, logo transformadas em Mães conhecedoras da inutilidade, do “abismo no centro”, decepcionadas com Virgílio (1982: 58).

Ainda na *Morte de Virgílio*, as Mães são identificadas à poesia como “reino intermediário” (1982: 79). No platonismo de Broch e na desolação do seu Virgílio, que deseja queimar a *Eneida* sempre incompleta, ficam então as Mães, como a poesia, insuficientes. Virgílio, morrendo no livro, descendo febril às funduras da concepção, passa à sondagem do próprio momento *anterior* às Mães, anterior à criação e já desfeito em mudez, ressurgindo renovada e continuamente (1982: 189), conforme o andamento lírico-narrativo do texto. Não obstante o desespero de Virgílio, no pensamento de Broch, como em Goethe, as Mães propõem esse movimento descendente, catabásico, órfico, *Abstieg, hinabsteigen*, à procura das “imagens da vida” (*Bilder des Lebens*) separadas do tempo e assim permanentes. Nos termos de Broch, essa procura diz respeito a uma forma de avançar o conhecimento sobre os limites racionais e atingir os contornos menos claros do irracional, do caótico, da coincidência entre conhecimento e

³ Cf. edição brasileira anotada por Marcus Vinicius Mazzari. “Conforme apontam comentadores do *Fausto*, no capítulo 20 de sua *Descrição da vida de Marcellus*, Plutarco refere-se a um antigo culto a ‘deusas que se chamam Mães’. Além disso, no capítulo 22 de seu texto *Sobre a decadência dos oráculos* encontra-se a indicação de que existem 183 mundos diferentes, ordenados segundo a configuração de um triângulo cósmico cujo espaço interno, designado como o ‘campo da verdade’, poderia ser visto como o silencioso reino dessas ‘Mães goethianas’, guardiãs e mantenedoras de todo o existente: ‘Neste campo ficam, imóveis, os fundamentos, formas e imagens primordiais de todas as coisas que já existiram ou ainda existirão. Tudo envolto pela eternidade, a partir da qual o tempo, como uma emanção, adentra esses mundos.’” (GOETHE 2007: 214)

Bonomo, D. – Goethe e(m) Hermann Broch

vida (1975b: 46); e essa procura também aponta, mergulhando na indiferença, para as unidades do homem platônico e religioso. Broch encontrou nas *Maximen und Reflexionen* um pensamento oportuno sobre a unidade e a eternidade da ideia.⁴ E foi aí que viu, à época dos *Sonâmbulos*, nesse tipo de leitura, o sentido religioso da poesia de Goethe, nada vinculado a uma confissão determinada, mas uma “poesia religiosa nova”, uma tentativa de cosmogonia, que se explica, em ampla medida, pela vontade de Broch de ver superados, com um pensamento abrangente, a ameaça do relativismo e – perdoem o palavrão – a “livre concorrência” dos valores setorizados.

Passo agora à presença de Goethe na obra ficcional de Broch. Já me referi às Mães na *Morte de Virgílio*. Outros aspectos menos evidentes poderiam ser explorados. Limito meu comentário breve a dois momentos: à ação fáustica na trilogia *Os sonâmbulos* e ao intertexto da balada *Erlkönig* no romance *Os inocentes*.⁵

Os sonâmbulos são compostos de três romances publicados entre 1930 e 1932. Configuram em resumo um quadro ficcional, teórico e histórico para a derrocada dos valores em andamento desde a Prússia de Guilherme II em 1888 até o fim da Primeira Guerra. No primeiro volume da trilogia, *Pasenow ou o romantismo*, o personagem-título, Joachim von Pasenow, é um jovem militar dividido entre o compromisso com a família, a tradição, a propriedade na província, e o sopro de uma vida nova em Berlim. O personagem é especialmente inseguro e confuso. E nessa confusão atua o arranjo fáustico.

O caso fáustico nos *Sonâmbulos* depende bastante, portanto, da consciência de Joachim. A tendência para o dualismo simples do personagem, como tentativa de pôr fim à confusão, termina por organizar muita coisa entre “bom” e “mau”. No lado mau estão os fáusticos, os personagens Ruzena e Bertrand. Correspondem respectivamente a Margarida e Mefistófeles em Goethe. Ruzena é a moça que Joachim conhece em Berlim e pela qual se encanta apesar da diferença social; é tcheca e assim, imagina Joachim, católica como Margarida; porém, ao contrário desta, Ruzena é uma frequentadora por profissão dos estabelecimentos noturnos que Joachim considera impuros e mundanos, e

⁴ “Die Idee ist ewig und einzig; daß wir auch den Plural brauchen, ist nicht wohlgetan. Alles, was wir gewahr werden und wovon wir reden können, sind nur Manifestationen der Idee.” (GOETHE *apud* BROCH 1975b: 54)

⁵ Observam-se outras menções nos *Sonâmbulos* à obra de Goethe, por exemplo, no segundo volume da trilogia, *Esch ou a anarquia*: no início do texto, uma referência ao “cumprimento suábio” ou *Götzzitat*, especialmente difundido no drama *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* (1773); mais adiante, confluindo com os sonhos americanos do personagem-título, insinua-se a declamação do poema de 1827 *Den Vereinigten Staaten* (1994: 211).

Bonomo, D. – Goethe e(m) Hermann Broch

adequados a Bertrand, o amigo/inimigo diabólico. Ambos, Ruzena e Bertrand, na consciência de Joachim, são atraentes e perigosos. Ruzena pelos prazeres do corpo, que implicam a noite e o “pântano”. Bertrand, pela deserção, é o desencaminhado, bem-sucedido nos negócios, nos bancos, nas bolsas. Bertrand é uma dificuldade nos *Sonâmbulos*, a solução dos conflitos e o próprio conflito. Nas cismas de Joachim, Bertrand, “igual a Mefisto, queria aniquilar tudo e não poupar nem mesmo Ruzena” (2011: 105).

Para a confirmação da ação faústica não faltam referências diretas. A menção ao diabo no início, associada à maneira de andar do pai Von Pasenow, chamado pelo narrador “cão manco”, “trípode” (2011: 11); a menção de Bertrand a seu “demônio” (1994: 32), que impressiona Joachim (KW1 128); um trio de Louis Spohr na residência da baronesa (1994: 104) de certo modo remete à ópera *Faust* do mesmo compositor; e evidentemente o momento em que o próprio Joachim assiste a uma apresentação do *Fausto* de Charles Gounod, identificado pela referência a Valentim, visto que, no saguão da ópera, enxerga um suposto irmão de Ruzena, quer dizer, enxerga Ruzena no “irmão”, “e os acordes doces não eram menos absurdos do que o enredo da ópera, na qual nenhum ser humano, nem mesmo o próprio Fausto, percebia que nas feições amadas de Margarete estava escondido o semblante de Valentin e que Margarete deveria pagar por causa disso e por nada mais” (2011: 50). Aqui, trazer o irmão no próprio rosto tem a força de antecipar uma tragédia no personagem.

Como se vê, não foi apenas a obra de Goethe que forneceu material à ação faústica nos *Sonâmbulos*. A história de Joachim tem ampla liberdade nesse respeito. As correspondências não são exatas. De um lado, não há uma aposta, como em Goethe, mas a sensação de um destino inevitável; a crise religiosa em Joachim não espelha a crise erudita em Fausto; Ruzena, diferentemente de Margarida, não tem irmão nenhum, já o irmão de Joachim, por outros motivos, morre em duelo como Valentim. De outro lado, Bertrand, como Mefistófeles, tem humor e desprezo; Ruzena, como Margarida em relação a Mefistófeles, tem receio de Bertrand; é também indefesa, “eslava” ou “escrava” (1994: 63), isto é, pode ser vendida ou comprada; Joachim, como Fausto em relação a Margarida, quer salvar Ruzena; Joachim e Bertrand, como Fausto e Mefistófeles, são “cúmplices” (1994: 99), comparsas no crime; e por fim Ruzena não se sai bem da história com Joachim, que desconfia sempre de Bertrand, desconfia que

Bonomo, D. – Goethe e(m) Hermann Broch

Bertrand é o “tentador”, *der Versucher* (1994: 158), enviado por Deus como Mefistófeles.⁶

Assim, nos *Sonâmbulos*, a integração do elemento faústico deve ser considerada, primeiramente, segundo a dificuldade psicológica do personagem Joachim. Depois, deveria ser pensada segundo a dimensão complexa de Bertrand, possível somente com a leitura de toda a trilogia. Bertrand está em casa nos *Sonâmbulos*.⁷

Passo ao comentário do intertexto da balada *Erlkönig* nos *Inocentes*.

Os inocentes são a última ficção de Broch, reúnem textos antigos e novos para um “romance em onze contos”. Os “inocentes” do título irônico são personagens apolíticos do pré-nazismo entre 1913 e 1933, responsáveis dessa maneira também pela força do nazismo. A referência à balada de Goethe surge no poema intitulado “Vozes 1913”, mais precisamente no início do poema, que, no conjunto, pensa o ocaso da cultura europeia às portas da Grande Guerra.⁸ É nesse passo inicial, entretanto, que ecoa nitidamente a conhecida balada de Goethe. Em primeiro lugar, pela situação: pai e filho conversam, estabelecem uma estrutura dramática e não veem as mesmas coisas, embora estejam no mesmo lugar. No poema de Broch, a conversa entre pai e filho aponta para um traço biográfico. O rompimento do filho sugere o posterior abandono de Broch dos negócios paternos e implica a divergência já anterior a essa recusa. Como no poema de Goethe, a divergência de visões entre pai e filho confere tensão a dois movimentos conflitantes: o apaziguamento racionalista no pai e o pressentimento desesperado no filho. Do poema de Goethe, Broch empresta ainda a atmosfera adversa e sombria, fala em “demônios” e “espectros”, em “clima insuportável” (*scheußliches Wetter*), e mantém a cadência de quatro acentos por verso e as rimas agudas ou masculinas. Aliás, poderia ser observada a importância da musicalidade em todo o romance. Há duas histórias nos *Inocentes* intituladas “Balada do apicultor” e “Balada da alcoviteira”. Há também a intertextualidade com a ópera-bufa *Don Giovanni*, de Mozart.

⁶ “Só Mefisto é que sabia o que Margarete estava condenada a expiar.” (BROCH 2011: 200) Também depois do casamento Joachim pensa nas palavras de Bertrand como “sinal mefistofélico do demônio e do mal” (2011: 254).

⁷ Uma tentativa de leitura do lugar de Bertrand nos *Sonâmbulos* como um todo consta de minha tese de doutorado (“*Impaciência do conhecimento*” – *Aproximações aos Sonâmbulos de Hermann Broch*, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo), defendida em 2013.

⁸ Não reproduzo o poema para não ultrapassar o limite de páginas nesta publicação. *Os inocentes*, que incluem o poema em questão, foram traduzidos para o português por Herbert Caro. Cf. bibliografia.

Bonomo, D. – Goethe e(m) Hermann Broch

Mas quero chamar atenção para a principal diferença entre o poema de Broch e o de Goethe. Se, por um lado, Broch mantém os elementos fantasmáticos e a atmosfera ominosa, por outro, transpõe o clima ruim para o campo histórico. No poema de Goethe, pai e filho avançam montados na direção do Rei dos Elfos, só visto pelo filho. A progressão é fundamental. No poema de Broch, porém, o filho estaca. Aonde leva afinal esse caminho? O pai comunica: confia no progresso, *der Fortschritt*, confia “cegamente” – poderia dizer sonambulicamente, inocentemente. O pai não vê aqui como em Goethe que, ao cabo desse progredir, espera a morte. E aqui como em Goethe o frio “pega” (*fasst an*) o filho. Contudo, o filho no poema de Broch converte o próprio progresso em ilusão, engano, fantasma (*Schreiten ist Täuschung*). A data 1913 no título do poema não engana, anuncia o pior.

Dessa maneira, também as “vozes” do poema de Broch procuram, revendo o passado, a antecipação histórica admirada em Goethe. Broch não discordaria de sua atualidade e relevância. Nesse sentido vale recordar, concluindo minha fala, um episódio igualmente relevante e exemplar dessa precipitação histórica. No início de 1945, Broch escreve um discurso para ser transmitido por rádio na Alemanha devastada pela guerra. Sua amiga Ruth Norden trabalhava então para o escritório de informação estadunidense em Berlim (Office of War Information). No discurso, compara o povo alemão a uma presa apossada e recua à queda, em 1814, de Napoleão, com suas contradições e consequências; faz pensar nas vitórias prussianas subsequentes, no imperialismo alemão, nos sonhos de dominação até Guilherme II, até a Primeira Guerra, até a mentira política de Hitler, o “ordálio bárbaro” alemão, como diz, e a credence geral das massas (BROCH 1978: 241), encerrando com versos de Goethe escritos por ocasião do Congresso de Viena, em 1815, quando as potências vencedoras reorganizavam o mapa político europeu. Nesses versos, Goethe maldiz em especial a Prússia, que procurava se apoderar do território saxão, como anotou Karl Eibl (1998b: 1246). Broch aproveita outra vez, portanto, a atualidade de Goethe, citando:

Verflucht sei wer nach falschen Rat,
Mit überfrechem Mut,
Das was der Corse-Franke tat
Nun als ein Deutscher tut!
Er fühle spät, er fühle früh
Es sei ein dauernd Recht;

Bonomo, D. – Goethe e(m) Hermann Broch

Ihm geh' es, trotz Gewalt und Müh',

Ihm und den Seinen schlecht! (GOETHE 1998b: 743)

Não houve emissão do discurso de Broch.

Referências bibliográficas

- BONOMO, Daniel R. *Impaciência do conhecimento – Aproximações aos Sonâmbulos de Hermann Broch*. Tese de doutorado. FFLCH-USP, São Paulo, 2013.
- BROCH, Hermann. *A morte de Virgílio*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Der Tod des Vergil*. LÜTZELER, Paul Michael (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.
- _____. *Die Schlafwandler*. LÜTZELER, Paul Michael (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- _____. *Die Schuldlosen. Roman in elf Erzählungen*. LÜTZELER, Paul Michael (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- _____. *Os inocentes. Romance em onze contos*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- _____. *Pasenow ou o romantismo*. Tradução de Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2011.
- _____. *Philosophische Schriften 1. Kritik*. LÜTZELER, Paul Michael (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977a.
- _____. *Philosophische Schriften 2. Theorie*. LÜTZELER, Paul Michael (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977b.
- _____. *Politische Schriften*. LÜTZELER, Paul Michael (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- _____. *Schriften zur Literatur 1. Kritik*. LÜTZELER, Paul Michael (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975a.
- _____. *Schriften zur Literatur 2. Theorie*. LÜTZELER, Paul Michael (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975b.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto. Uma tragédia. Primeira parte*. MAZZARI, Marcus Vinicius (org.). Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- _____. *Fausto. Uma tragédia. Segunda parte*. MAZZARI, Marcus Vinicius (org.). Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2007.
- _____. *Gedichte 1756-1799*. EIBL, Karl (org.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1998a.
- _____. *Gedichte 1800-1832*. EIBL, Karl (org.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1998b.