

AS TRÊS PRIMEIRAS VERSÕES DE *DER TOD DES VERGIL* DE HERMANN BROCH *

Hermann Broch, um mestre da moderna narrativa, demonstrava, nas suas reflexões teóricas sobre o romance, ter plena consciência da crise em que se encontrava este género literário. De facto, a partir do período finissecular, o romance emancipa-se dos modelos «clássicos» de narração, e, no dizer de Aguiar e Silva, «[o] propósito primário e tradicional da literatura romanesca — contar uma história — oblitera-se e desfi-gura-se»¹. Sobrepondo-se à criação da ilusão de realidade, o discurso toma-se crescentemente no centro de atenção do romance moderno, e o leitor já não pode fazer dessas obras uma leitura «realista». Assim, o género literário que fora o mais acessível ao grande público transforma-se num dos mais difíceis e esotéricos.

Broch dá repetidamente voz a esta problemática na correspondência redigida durante o período de feitura de *Der Tod des Vergil*, considerando este romance inacabado e imperfeito, porque não depurado de todas as concessões ao leitor. Se continuasse porém a burilá-lo, eliminando com radicalismo todos os traços «romanesco», este tomar-se-ia substancialmente mais esotérico, acessível a um público ainda mais restrito².

O leitor de Broch depara com uma dificuldade adicional, esta adveniente da especificidade da sua obra literária. Se por um lado Broch tem o gosto confessado de «contar histórias»³, por outro considera que esse impulso lhe rouba tempo para uma actuação mais efectiva em prol da sociedade. De facto, vida e obra deste autor revelam o conflito interior decorrente da tentativa de influenciar eficazmente o seu tempo, marcado, segundo as suas palavras, por uma total «desagregação de valores»⁴. Dedicar-se assim, a par da obra de ficção, a uma série de escritos de teor ensaístico, que vão desde estudos sobre estética até artigos sobre psicologia de massas e teoria do conhecimento. A intertextualidade homo-autoral que se regista na produção de Broch confere uma carga teórica significativa à sua obra ficcional, sendo imprescindível uma decodificação prévia do discurso filosófico utilizado para uma compreensão plena dos textos literários.

Assim se explicará a opinião generalizada de que Hermann Broch é um autor hermético, bem como o facto de nunca ter conseguido uma vasta implantação junto do público-leitor.

* Este artigo foi elaborado durante o Curso de Mestrado em Literatura Alemã e Comparada (1986-88) da Faculdade de Letras de Coimbra, no âmbito do seminário orientado pelo Prof. Doutor Ludwig Scheidl, a quem a autora agradece sugestões críticas.

¹ SILVA, V. Aguiar e — *Teoria da Literatura*, 4.ª ed., Coimbra, 1982, p. 705.

² Cf. carta de 10-5-1945 a A. Huxley, bem como a de 25-8-1945 dirigida a Y. Goll, in LÜTZELER, P. Michael (Hrsg.) — *Materialien zu Hermann Broch «Der Tod des Vergil»*, Frankfurt/Main, 1976, pp. 225 e 229.

³ Cf. carta de Broch ao escritor Fr. Torberg, apud DURZAK, Manfred, *Der «Geschichtelerzähler» Hermann Broch*, in KISS, Endre (Hrsg.) — *Hermann Broch. Werk und Wirkung*, Bonn, 1985, p. 13.

⁴ Conceito central no pensamento de Broch, a que se dedica, p. ex., na trilogia *Die Schlafwandler* (cf. BROCH, H. — *Die Schlafwandler. Kommentierte Werkausgabe*, vol. 1, Frankfurt/Main, 1978, pp. 418 ss.).

Mesmo nos círculos académicos se verifica um abrandamento de interesse após uma fase de recepção intensa e polémica, sobretudo nos anos 60 e 70⁵.

A dificuldade de leitura de Broch acentua-se quanto a *Der Tod des Vergil*. Embora com um percurso diegético linear e coerente — «Das Buch schildert die letzten achtzehn Stunden des sterbenden Vergil, beginnend mit seiner Ankunft im Hafen von Brundisium bis zu seinem Tod am darauffolgenden Nachmittag im Palast des Augustus»⁶ (O livro descreve as últimas dezoto horas de Virgílio moribundo, começando com a sua chegada ao porto de Brundísio até à sua morte na tarde seguinte no palácio de Augusto) —, este adquire, perante o discurso narrativo, um peso subalterno na organização do «romance»⁷, exigindo-se ao leitor um grande esforço de compreensão, num desafio constante à sua capacidade de diálogo com o texto. Considerada a obra mais complexa do autor, *Der Tod des Vergil* tomou-se objecto duma recepção controversa que oscila entre o aplauso entusiástico e a rejeição total⁸.

Mas toda a dificuldade desta obra lírica resulta de uma génese prolongada e complexa, modelo que subjaz normalmente aos romances de Broch. No ensaio *James Joyce und die Gegenwart* (1936), Broch salienta que a compreensão de uma obra literária é facilitada através do acesso à sua génese técnica⁹, o que se aplica com justeza a *Der Tod des Vergil*. Como esboço primitivo encontra-se um conto de dimensão reduzida, que percorre várias fases de transformação objectivadas através das diversas versões existentes, de que resulta por fim o romance — o 5.º texto —, com uma estrutura, dimensão e complexidade muito distantes da versão primitiva¹⁰.

Segundo refere em carta a Weigand, Broch fora abordado em 1935 pela Rádio Viena para a leitura radiofónica de um trabalho próprio, e sugerira para esse efeito o ensaio *Die Kunst am Ende einer Kultur* (1933). Como fosse recusado, concretizou ficcionalmente o tema ensaístico¹¹, tendo-se processado a leitura deste conto, com o título de *Die Heimkehr des Vergil*, em 17 de Março de 1937. Ainda na mesma carta acentua que a escolha de Virgílio como protagonista foi casual¹² — a Broch interessava sobretudo a temática, uma vez que pretendia

⁵ Cf. DURZAK, M. — *Art. cit., op. cit.*, p. 9.

⁶ BROCH, H. — *Bemerkungen zum «Tod des Vergil»*, in BROCH, H. — *Der Tod des Vergil, Kommentierte Werkausgabe*, vol. 4, Frankfurt/Main, 2.ª ed., 1978, p. 473.

⁷ Deve-se salientar que Broch não considerava *Der Tod des Vergil* um romance, referindo-se-lhe repetidamente, p. ex., como uma «obra lírica» («lyrisches Werk») (*idem, ibidem*, p. 473).

⁸ Cf. LUBE, Barbara — *Sprache und Metaphorik in Hermann Brochs Roman «Der Tod des Vergil»*, Frankfurt/Main, 1986, p. 9.

⁹ Cf. BROCH, H. — *James Joyce und die Gegenwart*, in LÜTZELER, P. M. (Hrsg.) — *H. B. Schriften zur Literatur I. Kritik, Kommentierte Werkausgabe*, vol. 9/1, Frankfurt/Main, 1975, p. 74.

¹⁰ Cf. DURZAK, M. — *Hermann Brochs Vergil-Roman und seine Vorstufen*, in «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», 9, 1968, p. 285. Durzak compara neste artigo aquelas que pensam serem as 1.ª, 3.ª e 4.ª versões de *Der Tod des Vergil*. Verifica-se contudo a falsidade do seu ponto de partida, quando se atenta na datação dos vários textos. A 1.ª versão tratada é de facto *Die Heimkehr des Vergil*. Mas o que considera ser o 2.º texto (ao qual não teve acesso) revela, pelo contexto de produção, ser o 3.º. Assim, a 3.ª versão que o ocupa é afinal a 4.ª (da qual Lützelzer publica, aliás, apenas as elegias), e aquela que Durzak refere como 4.ª, dado tratar-se do romance, é, como hoje se sabe, a 5.ª versão (DURZAK, M. — *Art. cit., op. cit.*, pp. 285-317).

¹¹ Cf. carta a Weigand de 12-2-1946, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, pp. 233 ss. É no entanto de notar a relativização a que Lützelzer procede quanto à relação imediata estabelecida por Broch entre o ensaio e a 1.ª versão (cf. *idem, ibidem*, p. 239, 2.ª nota de rodapé). Para a génese de *Der Tod des Vergil* veja-se ainda Lützelzer — *Hermann Broch. Eine Biographie*, Frankfurt/Main, 1985, pp. 213 ss., bem como Lützelzer, in BROCH, H. — *Der Tod des Vergil*, ed. cit., pp. 509-518.

¹² Cf. carta a Weigand, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, p. 234. Interessante neste contexto é a afirmação de Canetti: «Broch hat aus Sonne seinen Vergil gemacht.» («Broch fez de Sonne o seu Virgílio.») (CANETTI, E. — *Das Geheimnis der Uhr. Aufzeichnungen 1973-1985*, München, Wien, 1987,

demonstrar, numa forma encapotada, as suas teorias histórico-filosóficas e considerações de crítica epocal. O paralelismo que, como se verá, sentia entre o século I a. C. e a época em que vivia, impeliu-o a delinear Virgílio como uma encarnação literária, com roupagem histórica, da sua própria problemática. Broch comenta: «Die erste Niederschrift, die Radio-Kurzgeschichte, war also eine recht rudimentäre Angelegenheit von etwa 20 Seiten. Doch es war nur natürlich, daß mir schon während dieser ersten Niederschrift der Reichtum des Themas aufgegangen ist»¹³. («A primeira versão, o conto radiofónico, era pois bastante rudimentar, com cerca de 20 páginas. Mas era natural que já durante esta primeira versão se me revelasse a riqueza do tema»). Nesta época Broch deve ter conhecido a lenda medieval, segundo a qual Virgílio teria querido destruir a *Eneida*, o que o levou a alterar a trajectória diegética. Decisiva também terá sido a situação pessoal do autor, numa Europa onde as manifestações de crise se agudizavam e o levavam a uma dúvida extrema quanto ao sentido da actividade artística em tal época. Assim nasce a 2.ª versão, sem título, muito aumentada, concebida entre a Primavera e o Outono de 1937.

A estas, outras motivações se vêm aliar: enquanto se dedicava à terceira refundição, iniciada nos finais de 1937, a Áustria é anexada em Março de 1938 pela Alemanha, e a ditadura encapotada de Schuschnigg é substituída pela de Hitler. Broch sente uma ameaça de morte cada vez mais concreta e, sob o efeito de choque provocado pela sua prisão imediata, o tema literário toma-se no símbolo da sua situação existencial. O processo de escrita deixa de se orientar para um público¹⁴ e transforma-se, no dizer do autor, numa preparação individual para a morte¹⁵. Durante as cerca de três semanas em que permanece detido em Bad Aussee, continua o trabalho nesta 3.ª versão. Após ser libertado, refugia-se na Escócia, aí concluindo o manuscrito. No entanto, hoje apenas temos acesso às duas primeiras partes do texto, com o título de *Erzählung vom Tode*.

Da 4.ª versão, produzida já no exílio nos Estados Unidos entre Dezembro de 1938 e Março de 1940, apenas as elegias se encontram publicadas. A 5.ª versão, definitiva, foi concluída em 1945; vinda a lume em simultâneo na versão alemã e inglesa na última semana de Junho desse ano, constituiu um fracasso económico na Europa, onde conheceu uma divulgação muito reduzida, ao contrário do que sucedeu nos Estados Unidos¹⁶.

Como P. M. Lützel, podemos perguntar-nos qual a relação do romance de Broch com a figura histórica de Virgílio e sua obra¹⁷.

Públio Virgílio Marão¹⁸, nascido em Andes, no território de Mântua, a 15 de Outubro de 70 a.C., era oriundo duma família de proprietários rurais de classe média; recebeu uma boa educação, tendo estudado em várias cidades medicina, astronomia, filosofia e literatura. Após ter tentado outras profissões, dedicou-se à produção literária. Adquiriu notabilidade com as *Éclogas* (ca. 37 a.C.) e *Mecenas*, um dos mais proeminentes partidários de Octávio, atraiu-o para o seu círculo literário. Conclui as *Geórgicas* (ca. 29 a.C.), e de 29 a.C. a 19 a.C. dedica-se à

p. 179). Em *Das Augenspiel*, Canetti procede a uma apresentação pomenorizada de Dr. Sonne, denotando este, com efeito, traços análogos aos do protagonista do romance de Broch (cf. CANETTI — *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937*, München, Wien, 1985, pp. 123-165).

¹³ Carta a Weigand, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, p. 235.

¹⁴ Cf. carta de 10-5-1945 a Huxley, *Idem, idem*, p. 222.

¹⁵ Cf. carta a Weigand, *idem, ibidem*, p. 235. Veja-se ainda carta de 23.-1-1946 a M. Krell, *idem, ibidem*, p. 232.

¹⁶ Cf. LÜTZELER — *H. B. Eine Biographie*, pp. 300 ss.

¹⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 297.

¹⁸ Para a vida e época de Virgílio, cf. BROCH, H. — *Hermann Brochs Kommentare*, in B., H. — «Der Tod des Vergil», ed. cit., pp. 457 ss.; veja-se também BELLESSERT, A. — *Introduction*, in VIRGILE — «Énéide. Livres I-VI», Paris, 1961, pp. V-XXVI; ou ainda KOMAR, K. L. — *The Politics of Subject Matter: History as Subject in Hermann Broch's «Der Tod des Vergil»*, in «Modern Austrian Literature», 18 (1) 1985, pp. 53 ss.

feitura da *Eneida*. Considerando ser útil uma viagem à Ásia Menor, local onde decorre parte da acção da epopeia, aí pensa deslocar-se; interrompe todavia a viagem em Atenas onde se encontra com Octávio e, doente, regressa com o Imperador a Itália, vindo a falecer em Brundísio (21 de Setembro de 19 a.C.).

Parte da vida de Virgílio decorreu assim durante a guerra civil desencadeada nos últimos anos da República, quando se vivia uma atmosfera de desordem geral e de grande insegurança. Finalmente Octávio impõe-se em 29 a.C. a todos os romanos cansados de lutas internas, pacifica o território e há de novo segurança e prosperidade. Parece ter-se entrado numa nova época áurea da história de Roma. No entanto, esta «pax romana» tem o seu preço: é uma paz ditatorial, armada, conseguida através da escravização de vários povos e da perpetuação do estado de guerra nas zonas limítrofes do Império; é uma política que se apoia apenas nos grandes latifundiários e no exército e que, cautelosamente, vai concentrando todos os poderes nas mãos de Augusto.

Neste contexto, admirando e apoiando o ditador Augusto, sobretudo porque conseguira impor fim à guerra civil, Virgílio compõe a *Eneida*. Recorrendo à lenda de Eneias, uma história guerreira e romanesca familiar aos romanos, Virgílio produz um poema cujo tempo narrado se situa três séculos antes da fundação de Roma, mas através do qual glorifica programaticamente a época de Augusto ao profetizar o renascimento duma idade de ouro sob a sua égide.

Seria contudo redutor abordar a *Eneida* unicamente como um apoio à acção de Augusto, assim como ver em Virgílio um mero propagandista da política imperial. Contextualizando a feitura da epopeia, A. Bellessort salienta que esta apenas poderia ter sido concebida neste momento, quando Roma estava no apogeu, mas, simultaneamente, nas vésperas de um momento de viragem crucial para o mundo latino, chamando ainda a atenção para o pressentimento de Virgílio quanto ao despontar de uma nova era ¹⁹.

Com uma sensibilidade apurada ao contexto sociopolítico da sua época, Broch considerava paralelas a situação de Virgílio na Roma imperial e a que ele próprio vivia. Ao recorrer à figura histórica do poeta latino como protagonista do romance, dá voz à analogia sentida, decorrente da sua concepção cíclica de história: num processo ao longo do qual se dá um afastamento crescente do «valor central» uno e harmonioso previamente existente, chega-se a uma fase onde se verifica uma total «desagregação de valores», mas também uma nova demanda por um «valor central». E para Broch, quer Virgílio, quer ele próprio se encontram neste estágio final do processo — um período conturbado, de decadência ética, religiosa e cultural, mas que será simultaneamente um ponto de transição para o renascimento de novos tempos e de uma nova ordem ²⁰. Acresce o lendário impulso de Virgílio para destruir a *Eneida*, resultado de uma atitude — pelo menos implícita — de rejeição quanto à arte a favor de preocupações mais amplas de carácter intelectual e espiritual ²¹, o que constitui também, de certo modo, uma analogia com Broch.

K. L. Komar problematiza este paralelismo ²², e de facto há divergências que importa salientar: apesar do terror interno reinante nas duas épocas e apesar de a figura de Augusto apontar com clareza para Hitler, no entanto, ao contrário deste, o Imperador romano é um

¹⁹ Cf. BELLESSORT — *Loc. cit.*, pp. VIII s. Este mesmo pressentimento surgira, aliás, já na 4.^a Écloga, recorrentemente interpretada como um anúncio do Cristianismo, visto Virgílio profetizar o nascimento duma criança messiânica que trará consigo a transformação da anarquia que marca o presente num restabelecimento da Idade de Ouro. Para o mito da Idade do Ouro, cf. COLLMANN, T. — *Zeit und Geschichte in Hermann Brochs Roman «Der Tod des Vergil»*, Bonn, 1967, pp. 159 ss.

²⁰ Quanto à concepção cíclica de história de Broch, cf. *idem, ibidem*, pp. 155 ss. Para o paralelismo sentido por Broch entre a sua própria época e a de Virgílio, cf., p. ex., carta de 1943 a Wolff, bem como carta a Weigand, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, pp. 216 e 234.

²¹ Cf. carta a Huxley, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, p. 226.

²² Cf. KOMAR, K., L. — *Art. cit., op. cit.*, pp. 56 ss.

ditador portador de paz — por isso Virgílio o apoiou, contrariamente a Broch, que sempre se demarcou com firmeza do nacional-socialismo. Contudo, e numa forma global, a analogia sentida pelo escritor austríaco é evidente. Recorrendo ao modelo do poeta latino, Broch cria não só um «romance de artista» de carácter histórico, mas também um romance de dimensão parabólica quanto à problemática existencial do artista, senão da humanidade, num período de crise histórico-cultural e de mudança.

Ao cotejar as três primeiras versões, e ressaltando sempre o carácter fragmentário da 3.^a, verifica-se que, paralelamente a diferenças nítidas, a 1.^a versão contém já, numa forma global e «in nuce», uma grande parte dos motivos essenciais dos textos posteriores, assim como a sua macro-estrutura, decorrente dum percurso diegético basicamente idêntico ²³.

É certo que nas versões iniciais Broch não conferiu títulos aos quatro «andamentos» ²⁴ nem tão-pouco procedeu a uma divisão em capítulos. Contudo, desde *Die Heimkehr des Vergil* se reconhece a estrutura quadripartida que irá marcar explicitamente o romance ²⁵, correspondendo cada parte a uma estação na consumação da morte de Virgílio, i.é., no seu derradeiro processo de amadurecimento.

Quanto ao início émico da sintagmática narrativa, análogo ao começo tradicional dum romance, constata-se que é muito semelhante em todas as versões. Um narrador transmite-nos os preliminares expositivos: apresenta um corte espacial e temporal da complexa realidade exterior — o leitor visualiza a chegada da frota de Augusto a Brundísio —, sucedendo-se, através duma visão mais panorâmica, a descrição da frota e a introdução formal do protagonista.

Já na evolução posterior dos três textos se verificam divergências que implicam uma alteração estrutural. Reportando-se a Weigand, Durzak observa que, embora se possa atribuir ao romance uma estrutura de acordo com a definição clássica de novela, o mesmo não sucede surpreendentemente com a 1.^a versão. O acontecimento inaudito («unerhörte Begebenheit» goethiana) representado pelo desejo de Virgílio moribundo de destruir a *Eneida*, a viragem inesperada do gesto conciliatório ao entregar afinal a sua obra a Augusto, até mesmo a existência de um «falcão» de acordo com a teoria de Heyse (o surgimento repetido na acção do manuscrito da *Eneida*), são momentos inexistentes na 1.^a versão ²⁶. Questionando embora a literatura e a sua própria obra em *Die Heimkehr des Vergil*, o poeta não tira daí a consequência de ter de queimar a *Eneida*, não existindo portanto na 1.^a versão a situação de intenso conflito interior que marca as seguintes e lhes confere um maior dinamismo. Efectivamente, o texto primitivo apresenta um excerto estático da vida de Virgílio, residindo o carácter extraordinário desta situação apenas no estado psicofísico do poeta.

Nas grandes metamorfoses realizadas na transição do 1.^o para o 2.^o texto são introduzidos os referidos momentos estruturais que marcam o romance. As duas versões posteriores denotam assim uma transformação em dois sentidos. Se por um lado se pode apontar uma «interiorização» do tema, visível sobretudo pelo grande crescimento dos passos em que o leitor parece ter acesso imediato à interioridade da personagem através do seu discurso interior, por outro lado há, de certa forma, uma «exteriorização»: a primitiva situação de dúvida de Virgílio quanto à literatura assume a dimensão dum grande conflito anímico que, por seu turno, cria

²³ Para uma panorâmica sucinta sobre semelhanças e diferenças nas três versões, cf. LÜTZELER, in BROCH, H. — *Der Tod des Vergil*, ed. cit., pp. 509-512.

²⁴ A divisão em capítulos das versões iniciais é da responsabilidade do editor (cf. LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, p. 365). Quanto à estrutura musical do romance, repetidamente referida por Broch, cf., p. ex., carta a D. Brody de 23-11-1949, *idem, ibidem*, p. 245.

²⁵ Recorde-se que os subtítulos duplos atribuídos por Broch às quatro partes do romance apontam para um parentesco místico entre os quatro elementos da filosofia da Antiguidade e as várias fases do processo anímico de Virgílio, sublinhando o último subtítulo o final eufórico do protagonista.

²⁶ Cf. DURZAK, M. — *Hermann Brochs Vergil-Roman...*, loc. cit., p. 293.

conflitos com o mundo exterior — a problemática da destruição do manuscrito da *Eneida* adquire um peso muito significativo ²⁷.

Estes dois movimentos em conjunto implicam uma expansão crescente assim como alterações no percurso diegético.

Enquanto no texto primitivo Augusto surge apenas indirectamente através das reflexões de Virgílio, e a uma luz empática ²⁸, já na 2.ª versão existe um longo conflito dialogado entre os dois. Por seu turno, o diálogo entre o poeta e Mecenas, existente apenas em *Die Heimkehr des Vergil*, não constitui um prelúdio da discussão entre Virgílio e Augusto, sendo antes continuado no diálogo, introduzido na 2.ª versão, com os dois amigos, Plotius Tucca e Lucius Varius. É com estes, sobretudo com Lucius, uma projecção da existência de esteta de Virgílio ²⁹, que o poeta questiona o valor a atribuir à poesia, como fizera anteriormente com Mecenas.

Notória é também nas três versões a diferente tónica dada à problematização da literatura. Em qualquer dos textos Virgílio é um reflexo e porta-voz dos escrúpulos de Broch quanto à função e legitimidade da literatura numa época de desumanidade, o que denota a componente política subjacente às primeiras versões do romance. Mas é em *Die Heimkehr des Vergil* que sobressaem as alusões aos eventos do nacional-socialismo, cujo final catastrófico Broch previu com sensibilidade ³⁰. Numa clarividência febril, Virgílio tem o pressentimento agudo da derrocada do seu tempo (cf. I, 15), e é abalado especialmente pelo papel que a massa humana, na sua ameaça por ora latente, aí desempenhará: «[...] noch trinken sie Wein, doch bald werden sie Blut saufen, noch leuchten sie mit Fackeln, doch bald werden ihre Dächer brennen und flammen, brennen, brennen, brennen» (I, 15) («[...] ainda bebem vinho, mas em breve irão sorver sangue, ainda alumiam com fochos, mas em breve os seus telhados irão arder em chama, arder, arder, arder»). Atormentado pela barbárie animalesca que sabe existir à sua volta, Virgílio questiona a capacidade interventiva da literatura num período de terror político (cf. I, 20). Também a visão nocturna de um auto-de-fé (ausente nas versões posteriores), bem como a imagem apocalíptica e visionária de Tróia a arder (cf. I, 16), símbolos da destruição de Roma e de toda a história e cultura da humanidade, são para Virgílio prova da inutilidade da sua obra literária, que sucumbirá juntamente.

De igual forma em tomo da problemática da obra de arte gira o diálogo em desencontro com Mecenas, o esteta por excelência. Enquanto Mecenas confere um valor absoluto à beleza, Virgílio, espelhando as considerações de Broch, para quem a dicotomia ético/estético é crucial, afirma: «Was nur um der Schönheit willen geschieht, das ist nichts und ist verdammenswürdig... was aber um der Ahnung willen geschieht, das vermag das Herz des Menschen erklingen zu lassen, so daß es bereit wird für die kommende Verkündigung...» (I, 18) («O que se faz apenas por amor da beleza é nada e é condenável... o que se faz porém por amor do pressentimento consegue fazer ressoar o coração do homem, de forma que fique preparado para a revelação futura...»).

De facto, recorrentemente Broch se demarcou da atitude esteticizante que apenas tem como finalidade a beleza, considerando o estético não um fim em si, mas o efeito acessório e automático duma acção ética. Assim, na medida em que da absolutização da esfera estética surge o não-ético, o «Kitsch», Broch propõe que a arte se deva orientar pela ética ³¹. E na óptica

²⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 295.

²⁸ Cf. BROCH, H. — *Die Heimkehr des Vergil*, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien*, pp. 14-15. De futuro, todas as citações de qualquer dos três textos, que se referem sempre a esta edição, serão apenas seguidas da indicação da versão (I, II ou III) e do número da página.

²⁹ Cf. HINDERER, W. — *Grundzüge des «Tod des Vergil»*, in DURZAK, M. (Hrsg.) — *Hermann Broch. Perspektiven der Forschung*, München, 1972, p. 133.

³⁰ Cf. LÜTZELER — *H. B. Eine Biographie*, p. 215.

³¹ Cf. BROCH — *Das Böse im Wertsystem der Kunst*, in LÜTZELER (Hrsg.) — *H. B. Schriften zur Literatur 2. Theorie, Kommentierte Werkausgabe*, vol. 9/2, Frankfurt/Main, 1975, pp. 131 ss.

do autor austríaco, Virgílio representava o exemplo perfeito do poeta ético ³². O protagonista reconhece assim ter a sua actividade literária resultado num esteticismo estéril (cf. I, 21), visto ter-se furtado à tarefa ética que deveria ter norteado a sua vida: uma participação efectiva contra a realidade sangrenta da época.

Todavia, apesar da autocritica a que procede da recusa quanto a uma futura actividade literária (cf. I, 18), o protagonista de *Die Heimkehr des Vergil* supera as dúvidas que manifestara, dado que por trás da beleza entrevê um valor ético escondido, contido existente, na sua poesia (cf. I, 21). Significativa dentro deste contexto é a segunda aparição do anjo. Já anteriormente «visitara» o protagonista quando, citando palavras da 4.^a Écloga de Virgílio ³³, tinha preludiado a visão onírica que o poeta, após uma noite povoada de imagens apocalípticas, tem duma nova época áurea (cf. I, 17). Agora, utilizando a mesma citação e acrescentando-a — «Wachse, kleiner Knabe, wachse, klinge und führe, Führer durch die Zeiten, ahnend im Zeitlosen.» (I, 22) («Cresce, rapazinho, cresce, sentoa e conduz, condutor através dos tempos, pressentindo no atemporal.») —, confirma o pressentimento de Virgílio e confere legitimidade plena ao poeta-vate ao anunciar também uma idade de ouro para a sua obra.

Apenas nos textos seguintes se encontra, paralelamente a um maior relevo dado à experiência da morte, o desenvolvimento pleno desta problemática, perspectivada, aliás, de modo diverso. Na 2.^a versão, Virgílio encarrega os amigos Plotius e Lucius de queimarem a *Eneida* (cf. II, 51), o que estes recusam, sendo de prever que *Erzählung vom Tode* evoluisse no mesmo sentido. Indicia-o uma voz ouvida pelo protagonista, ordenando a destruição do manuscrito (cf. III, 151), bem como a maior dimensão dada à reflexão autocritica quanto à função da literatura — embora já bastante tematizada no 2.^o texto — que antecede essa resolução. Nestes textos, Virgílio questiona radicalmente e até às últimas consequências o valor da literatura.

Já na acostagem a Brundísio Virgílio, o artista ético «impaciente pelo conhecimento» («ungeduldig nach Erkenntnis») (II, 66) mas fadado a pressenti-lo apenas, chegara à conclusão do seu fracasso múltiplo ³⁴: marcado por uma antinomia interior, como homem é um marginal, como artista não atingiu o conhecimento. Mas para o seu grande conflito existencial são cruciais os momentos — amplamente desenvolvidos na 3.^a versão — em que é confrontado com a brutalidade do mundo real ³⁵. Ainda a bordo, Virgílio vivenciara a problemática de valores da sociedade romana, sem união quanto a um objectivo comum, sem crença num «valor central», unificador. Contudo, é apenas no transporte através da «ruela dos bairros miseráveis» («Mietskasernengasse») (III, 108) e do aglomerado dos seus habitantes que Virgílio é progressivamente humilhado e retirado do seu esteticismo narcisista, pleno de «hybris»: «[...] jede Schmähung riß ein Stück Überheblichkeit von seiner Seele, so daß sie nackt wurde, [...]» (III, 109) («[...] cada injúria arrancava um pedaço de arrogância da sua alma, de forma que ficava nua, [...]»). Por fim, no isolamento nocturno do quarto, o poeta recapitula toda a sua vida numa última clarividência. Depois de observar os três embriagados — «Abgesandte der Hölle»

³² Cf. carta de 2-10-1939 à Fundação «John Simon Guggenheim Memorial», in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, p. 204.

³³ Cf. LÜTZELER — *Nachweis der Vergil-Zitate aus «Der Tod des Vergil», idem, ibidem*, pp. 306-307.

³⁴ Cf. FUCHS, A. — *Broch. Der Tod des Vergil*, in VON WIESE, B. (Hrsg.) — «Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart», Düsseldorf, 1965, pp. 326 s.

³⁵ Esta confrontação directa com a massa humana, omissa na 1.^a versão, parece-me reveladora do interesse de Broch pela problemática social da época. Enquanto na 1.^a versão existia apenas a nível da reflexão de Virgílio (cf. I, 14), nos textos subsequentes o «Inferno» é crescentemente concretizado. Para a «desintegração de valores» que marca o povo romano, cf. KNOWLTON, J. — *Die Spätzeitproblematik in H. Brochs Roman «Der Tod des Vergil», in «Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft», XII (1) 1981, pp. 135 ss.*

(III, 136) («emissários do Inferno») —, cuja disputa parece quase acabar num assassinio, Virgílio é levado a um grande conflito anímico, questionando lapidamente a sua existência e o valor cognitivo da sua arte.

Para Broch, a literatura só possuirá legitimidade enquanto for conhecimento, pois apenas pelo conhecimento se supera a perda de realidade que acompanha uma época de «dissolução de valores»³⁶. Virgílio pensara poder atingir o conhecimento, captar a totalidade através da realização da obra de arte, a única actividade humana que engloba o conhecimento da morte (cf. III, 125). Alcançaria assim o seu alvo metafísico: a superação do tempo e da morte (cf. III, 131). Transpusera a sua existência para a arte subtraindo-se à realidade da vida; mas, como não atingiu o conhecimento, o poeta moribundo reconhece numa grande meditação dramática que, produto do seu «auto-engano» («Selbsbetrug») (III, 138, 146), se tomou num desertor da vida [cf. III, 146], num literato em busca de mera beleza. Apenas alcançou uma «atemporalidade aparente» («Schein-Zeitlosigkeit») (III, 112), resultado duma tentativa vã de, pela beleza, transformar a transitoriedade em eternidade³⁷. Incapaz de amor (quer para com Plotia Hieria, quer para com a humanidade), culpado de «perjúrio» («Meineid») (III, 146) porque cúmplice na «desagregação de valores», não assumiu a sua responsabilidade social — a *Eneida*, que apenas idealizara a massa humana (cf. II, 27; III, 97) sem a ajudar efectivamente a evoluir para uma «comunidade» («Gemeinschaft») (III, 139) de pessoas, resultou num mero artefacto estético (cf. III, 142), num fracasso trágico sob o ponto de vista ético.

Reconhecendo assim ter levado apenas «uma vida aparente» («ein Scheinleben») (III, 148) que o conduzirá a uma «morte aparente» («Scheintod») (III, 148), Virgílio procura ultrapassar o seu erro e tira, perante esta experiência nocturna vital, uma primeira consequência: impulsionado pela sua responsabilidade ética, deve sacrificar a *Eneida* como acto expiatório de uma vida falhada. E na manhã seguinte, é este primeiro impulso que prevalece nos diálogos com os dois amigos e sobretudo com Octávio.

Por outro lado, quer na 2.ª, quer na 3.ª versão, Virgílio duvida da possibilidade de uma intervenção efectiva da arte na realidade caótica do quotidiano: «[...] [E] r ermtet bloß dann Ruhm, wenn er die Welt verherrlicht.» (II, 25; cf. III, 92) («[...] [E] le apenas colhe fama quando glorifica o mundo»), considera, numa alusão clara à relação da arte com o poder. De facto, a arte é encarada pelos detentores do poder como um tributo devido (cf. III, 92), e também Augusto — na 2.ª versão — defende a legitimidade do aproveitamento político da arte. Mas enquanto Augusto entende pela palavra «dever» a ordem e a obediência, exigindo a subjugação da *Eneida* à política (cf. II, 68-69), Virgílio vê na mesma palavra a negação do que o Imperador pensa; não quer assim permitir que abusivamente se utilize a poesia como um ornamento do poder, como um meio de glorificação política se, afinal, a *Eneida* apenas falseara a realidade. Assim, o diálogo entre Augusto e Virgílio provocado pelo intenso conflito existencial do poeta, e portanto só existente na 2.ª versão, gira em torno desta problemática. Augusto, o ditador pragmático que despreza os homens e para quem a arte é símbolo não do Absoluto, mas da realidade e glória terrenas, e Virgílio, o idealista para quem a literatura é um acto cognitivo e que quer atingir o conhecimento do Absoluto — figuras antagónicas que só se encontram a nível humano³⁸ —, lutam pela posse da *Eneida*.

Mas a história da morte de Virgílio é também a história da salvação da sua obra. Assim, Virgílio acaba por a entregar inesperadamente a Augusto, insistindo, aquando da feitura do testamento, para que não se proceda a qualquer alteração dos seus escritos. A maioria dos críticos aborda esta viragem na atitude de Virgílio, podendo-se distinguir basicamente duas perspectivas: a que condena o acto do poeta como uma pura capitulação perante o Imperador,

³⁶ Cf. COLLMANN — *Op. cit.*, p. 3, *passim*.

³⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 93.

³⁸ Cf. HINDERER, W. — *Art. cit., op. cit.*, p. 124.

fornecendo-lhe uma poderosa arma de propaganda política através da cedência da obra de arte ³⁹; e de várias outras interpretações que, por seu turno, salientam os momentos de esperança e de amor como estando na origem da peripécia do romance ⁴⁰.

Num processo gradual de amadurecimento, Virgílio reconhece não ser a destruição da *Eneida* que mais o aproximará do seu alvo metafísico. Se se recordar que a segunda experiência da noite febril de pesadelo fora a incapacidade de amar, verifica-se que o protagonista segue agora esse impulso. Num acto de antiprometeísmo e de tributo à vida, gesto duma nova humanidade que representa um avanço no seu processo gnóstico, entrega a *Eneida* a Augusto, pois presente que a epopeia, sobrevivendo, poderá vir a ajudar os seus semelhantes. Espelhando a posição ambivalente de Broch quanto ao sentido da literatura, a *Eneida* passa a ser para Virgílio portadora do pressentimento de uma nova ética e humanidade. Se na perspectivização do futuro e nas visões apocalípticas — muito alargadas na 3.ª versão — Virgílio fora, dentro do universo diegético, o único a prever o final da ordem social existente, também é o único a ter consciência da sua época como uma fase de mudança, antevendo o dealbar de novos tempos e de novas esperanças. Tal facto, transposto para termos da história contemporânea e de acordo com a intenção de Broch, aponta para a perspectiva de um futuro para além da falta de esperança do presente, marcado pelo totalitarismo do nacional-socialismo.

B. Lube, um dos raros críticos que atende às várias versões existentes, atribui a dimensão de esperança apenas ao romance, onde é de facto manifesta ⁴¹. Mas esta perspectiva de novos tempos existe já embrionariamente nas versões iniciais. Recorde-se que em *Die Heimkehr des Vergil* o anjo não só permite a Virgílio, nas duas aparições, uma visão paradisíaca, como lhe confere uma missão de condutor. No 2.º texto uma voz opõe-se ao desespero do poeta, afirmando: «Hat der Gesang deiner Einsamkeit nicht die Einsamkeit vieler Herzen gesprengt, [...] hast du sie nicht zum Aufklingen gebracht?» (II, 47) («Não rompeu o cântico da tua solidão com a solidão de muitos corações, [...] não os levaste a vibrar?»); e pouco depois, como Virgílio oferecesse resistência, prossegue: «[...] 'Hoffnung will Mithoffnung'» (II, 47) (II, 47) («[...] 'esperança requer co-esperança'»). Na 3.ª versão, para além do motivo do salvador (cf. III, 167-168), é sobretudo Lysanias, a «outra voz» do subconsciente do protagonista, que abre novas perspectivas, quer retomando alargadamente esta última expressão (cf. III, 161), quer procedendo à leitura duma parte central da *Eneida* acerca da Idade do Ouro ⁴² (cf. III, 157 ss.), uma hipodiegese já existente no 2.º texto (cf. II, 57) e que reflecte a esperança dum futuro melhor. Também numa alusão anacrónica ao texto bíblico, Virgílio reconhece ser necessário chegar ao fundo do precipício para que, dialecticamente, do caos do presente surja uma nova época (cf. III, 166) ⁴³. Regista-se assim já nas primeiras versões, a par dum diagnóstico muito pessimista que Broch faz do seu tempo, uma crença na força renovadora da alma humana com vista à recriação dum novo «valor central».

³⁹ Cf. KOMAR, K. L. — *Art. cit., op. cit.*, p. 56.

⁴⁰ Cf., p. ex., FUCHS — *Art. cit., op. cit.*, pp. 341 s.; HINDERER — *Art. cit., op. cit.*, p. 118; ou ainda COLLMANN — *Op. cit.*, pp. 101 ss.

⁴¹ Cf. LUBE — *Op. cit.*, pp. 109 s. Partindo da evidência de que uma epígrafe é uma pista de leitura importante, e olhando ao passo da *Divina Comédia* que Broch antepôs ao romance — o final do canto 34 quando, depois da passagem pelo Inferno, se erguem os olhos para as estrelas —, verifica-se que já a nível paratextual se abre uma perspectiva de esperança. Também o anúncio simbólico pelo escravo sírio de uma nova época áurea, ou ainda a profecia de um salvador, que culmina numa visão relacionada com o motivo da Idade do Ouro, são momentos plenos de esperança quanto à recriação de um novo «valor central» (cf. BROCH — *Der Tod des Vergil*, ed. cit., pp. 397, 358 e 452).

⁴² Cf. COLLMANN — *Op. cit.*, pp. 159 s.

⁴³ Interessante é a semelhança flagrante entre esta atitude de Virgílio e aquela que S. Zeitblom, o narrador na 1.ª pessoa da biografia de A. Leverkühn, toma no final do romance *Doktor Faustus* (1947), ao considerar a realidade histórica da Alemanha nacional-socialista (cf. MANN, Thomas — *Doktor Faustus*, Reutlingen, 1967, p. 676).

Estabelecida de novo a ponte para a humanidade através da desistência de sacrificar a *Eneida*, um acto ético, continuado no impulso para modificar as estruturas sociais existentes (como transparece no seu testamento, libertando os escravos), Virgílio encontra-se finalmente em estado de poder prosseguir para uma morte eufórica, em união com o universo.

No seu percurso rumo ao conhecimento e tendo aceitado que nem a literatura, nem a destruição da sua obra lho proporcionavam, cumprido finalmente o acto solícito de ajuda que é um acto de conhecimento, Virgílio abre-se à vivência mística da morte, esperando, na compreensão desta, poder olhar o mistério da vida. «Ich sterbe und weiß nichts vom Tode.» (II, 68) («Eu morro e nada sei acerca da morte.»), dissera a César Augusto, o que denota que a sua ânsia de conhecimento ultrapassa o âmbito terreno. De facto, a grande nostalgia deste poeta obcecado pelo conhecimento é, na tradição dos desejos místicos de êxtase e na senda do Romantismo alemão, ultrapassar os limites do seu eu e da realidade empírica, procurando no Absoluto a revelação de conhecimentos mais vastos. E no 4.º «andamento» da 2.ª versão desenvolve-se o que já se encontrava embrionariamente em *Die Heimkehr des Vergil* — a dissolução do seu eu, o deslizar de Virgílio para o âmbito onde se sente a harmonia pré-estabelecida entre o eu e o todo, para a morte, a única instância que permite uma consciência do Absoluto. Os contrastes em que Virgílio vivera são abolidos, o Nada, que na 2.ª parte era só horror, é agora o ponto de união último, e a antinomia aparente entre vida e morte é superada numa «coincidentia oppositorum».

Mas, espelhando o cepticismo de Broch quanto à linguagem, só para além desta Virgílio alcança o Absoluto: «[...] je mehr er in den flutenden Klang eindrang und von ihm durchdrungen wurde, desto unerreichbarer und größer wurde das Wort: er konnte es nicht festhalten, und er durfte es nicht festhalten; unaussprechbar war es für ihn, denn es war unaussprechlich» (II, 87) («[...] quanto mais ele penetrava na torrente dos sons e por eles era perpassado, tanto mais inalcançável e grandiosa se tomava a Palavra: ele não a podia reter e não a devia reter; ela era indizível para ele, porque era inexprimível»). Significativamente, esta problemática da insuficiência da linguagem para atingir o conhecimento é entretecida na 3.ª versão no questionamento feito à literatura (cf. III, 132, 167), numa atitude muito semelhante à de Lord Chandos⁴⁴ e na tradição da mística.

Verifica-se assim que dos dois movimentos em conjunto inicialmente apontados — «interiorização» e «exteriorização» do tema — resulta uma crescente expansão temática assim como a sua focalização diferente. Esta mesma tendência de «crescimento» revela-se logicamente a outros níveis.

Motivos, símbolos e mesmo figuras essenciais nas versões posteriores, e como tal largamente trabalhados, são inexistentes ou encontram-se, como atrás referi, apenas em gérmen em *Die Heimkehr des Vergil*.

É este, p. ex., o caso do motivo do Psicopompo com que se depara a partir do 2.º texto (cf. II, 80). Lysanias, tal é o nome deste «condutor de almas» como o Hemen mítico, surge na 1.ª versão ainda anónimo, um «escravo músico» («Musikantensklave») (I, 12) ligado apenas ao cenário realista da chegada a Brundísio. Na 2.ª versão é um jovem bonito e perfumado que acompanha e guia Virgílio na travessia da cidade, vindo a introduzir-se no palácio de Augusto. Mas gradualmente vai adquirindo uma dimensão simbólica, ao assumir uma função de condutor no plano imaginário (cf. II, 80), e ao fundir-se, na realidade interior do protagonista, com a imagem de Plotia Hieria (cf. II, 81), a amada de juventude de Virgílio. Contudo, é apenas em *Erzählung vom Tode*, oscilando entre o real e o imaginário e diluindo a sua identidade terrena — «Ich bin dein Weg, [...] ich bin das Mitklingen, das zu dir gehört für ewiglich und über jeden Tod hinaus.» (III, 161) («Eu sou o teu caminho, [...] eu sou o eco que faz parte de ti

⁴⁴ Cf. VON HOFMANNSTHAL, Hugo — *Ein Brief*, in v. H., H. — *Gesammelte Werke. Prosa II*, Frankfurt/Main, 1951, pp. 7-12.

eternamente e para além de qualquer morte.» —, que se toma na figura abertamente simbólica com múltiplas funções, como surgirá no romance. Lysanias, que parece a Virgílio «estranhamente conhecido e familiar» («verwunderlich bekannt und vertraut») (III, 99), é não só o mensageiro da morte e condutor do protagonista, indicando-lhe o caminho, também interior, necessário para alcançar um mundo que transcenda a realidade terrena; é também a personificação da infância e da juventude do poeta; é ele ainda que despoleta as recordações de Virgílio, que o levarão à auto-acusação; é finalmente ele, cujo anel se transformará no romance na estrela indicando o caminho ⁴⁵, que aponta para o futuro, um arauto de novos tempos ⁴⁶.

Paralelamente regista-se que o antagonista e complemento de Lysanias da 5.ª versão, o escravo, um mensageiro da morte que, entre outras funções, tem a de exortar Virgílio ao cumprimento responsável do dever, está ausente dos textos iniciais como figura independente.

Também Plotia Hieria, a única personagem sem qualquer relação com o plano real e que adquire crescentemente uma função de relevo, falta em *Die Heimkehr des Vergil*, surgindo pela primeira vez nos atormentados sonhos de Virgílio na 3.ª versão (cf. III, 118).

Verifica-se assim que a dimensão simbólica e transterrena que várias figuras ostentam na 5.ª versão, onde chegam a fundir-se umas nas outras, é fruto dum processo que se desenvolve a partir da base realista de *Die Heimkehr des Vergil*, numa inserção e expansão crescente de novos motivos e nova simbologia.

Em paralelo com estas diferenças, devem-se referir as linguístico-estruturais. Sob um aspecto técnico nota-se a inclusão progressiva de citações directas da *Eneida* e das *Éclogas* de Virgílio, praticamente inexistentes em *Die Heimkehr des Vergil* ⁴⁷.

Também a evolução rumo ao virtuosismo linguístico que culmina em *Der Tod des Vergil* se pode acompanhar a partir da versão primitiva. Embora B. Lube considere que apenas no 4.º texto a linguagem de Broch abandona os limites da tradição (o que relaciona com a experiência traumatizante do exílio), não deixa de chamar a atenção para o facto de, já na 1.ª versão, se detectarem os traços linguísticos básicos do romance, como sejam, estilo nominal, riqueza de adjectivos, verbos de movimento e construções participais ⁴⁸. Tratar-se-á assim de um processo gradual «ascendente» em direcção à versão final, relacionado com as tomadas de posição estéticas do autor ⁴⁹.

Entre outros ensaios, também em *Das Weltbild des Romans* (1933) Broch defende que aquilo que constitui a qualidade específica do romance, a sua semântica ética, não decorre da utilização de «vocabulos de realidade» («Realitätsvokabeln»), mas da sua sintaxe gramatical e semântica. Só assim se poderá atingir uma nova capacidade de expressão e novas esferas da realidade ⁵⁰, reflectindo-se, a nível das considerações teóricas de Broch sobre a linguagem, a «impaciência pelo conhecimento» que distingue Virgílio.

Atentando-se no início da sintagmática narrativa em qualquer das versões disponíveis (cf. I, 11; II, 23; III, 88) ⁵¹, verifica-se que este aponta para a sintaxe gramatical e semântica peculiar preconizada por Broch e através da qual justifica também a dimensão desusada das frases: «{...]

⁴⁵ Cf. BROCH — *Der Tod des Vergil*, ed. cit., p. 422.

⁴⁶ Para a figura de Lysanias no romance, cf., p. ex., HINDERER — *Art. cit., op. cit.*, pp. 114, 125 ss.

⁴⁷ Cf. LÜTZELER — *Nachweis der Vergil-Zitate...*, op. cit., pp. 306 ss.

⁴⁸ Cf. LUBE — *Op. cit.*, pp. 105 ss.

⁴⁹ Para as considerações de Broch quanto à linguagem numa época de «dissolução de valores», cf. KNOWLTON, James E. — *Hermann Brochs Sprachtheorie*, in «Literatur und Kritik», 106/107, 1976, pp. 405 ss.

⁵⁰ Cf. BROCH, H. — *Das Weltbild des Romans*, in LÜTZELER (Hrsg.) — *H. B. Schriften zur Literatur 2. Theorie*, ed. cit., pp. 105 ss.

⁵¹ Para uma análise pormenorizada do início do romance, cf. COLLMANN — *Op. cit.*, pp. 58 ss.; LUBE — *Op. cit.*, pp. 20 ss.; e ainda WIENOLD, G. — *Die Organisation eines Romans: «Der Tod des Vergil»*, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, pp. 254 ss.

ein Gedanke — ein Satz, ein Satz — ein Gedanke»⁵² («[...] uma ideia — uma frase, uma frase — uma ideia»). Num longo parágrafo bipartido, sempre referido pela crítica como modelar, um narrador neutro, embora numa posição muito próxima da de Virgílio (cf. deícticos), observa intensamente o mundo exterior e anota com precisão toda a complexidade do que se vê e ouve aquando da aproximação da frota a Brundísio. De acordo com o desejo programático de Broch de transmitir a totalidade através da captação da simultaneidade do acontecer, as várias facetas da realidade são iluminadas no seu dinamismo — sobretudo em alinhamento paratáctico — dominando, em consonância com a posição de Virgílio, as impressões ópticas. Tudo se encontra em movimento, quer espacial, quer temporalmente: a frota desliza com leveza, o mundo quase não oferece resistência — apenas sopra um ligeiro vento ponteiro —, tudo se insere numa transitoriedade que denota, na senda de Mauthner⁵³, que o presente é apenas uma categoria ficcional na confluência do passado e do futuro. E para o estado psíquico de Virgílio bem como para a sua experiência última é determinante saber que está sujeito às leis da temporalidade.

Se a profusão de substantivos concorre para a sensação de objectividade na transmissão duma realidade que só é afinal apreensível subjectivamente, já a riqueza dos adjectivos seleccionados, possibilitando diferenciações e cambiantes, aponta para uma interpretação subjectiva do mundo. Dos poucos adjectivos cromáticos utilizados resulta a impressão global de luminosidade, embora amortecida pelo cair da noite e pela morte já presente; importa neste âmbito salientar que, nas leves alterações a que Broch procedeu, o brilho que nas 2.^a e 3.^a versões abarca toda a paisagem advém «da proximidade do ser humano [...]» («von der Nähe menschlichen Seins [...]»). Assim sendo, a ideia de tranquilidade e de satisfação que enforma este parágrafo⁵⁴, primeiramente expressa através dos elementos da natureza inanimada, liga-se no final, a um nível superior, ao mundo humano. Numa articulação perfeita de todos os elementos constitutivos deste início em prosa rítmica, detectável até em micro-análise fonética, o 1.^o parágrafo obedece, como toda a composição do romance, ao princípio da espiral⁵⁵.

Só em retrospectiva, mas de uma forma intensa, o leitor descobre a potencialidade simbólica deste «incipit». A temática do romance é anunciada neste primeiro acorde, que na sua unidade contém em si o embrião do que irá ser desenvolvido. Salientarei que já na acostagem a Brundísio — que simboliza o emergir do eu de Virgílio do mar da escuridão e indica o começo do seu processo de consciencialização⁵⁶ se encontram os dois movimentos que marcarão o percurso do poeta latino no seu empreendimento gnóstico: o olhar horizontal é completado pelo vertical, o final do romance é prenunciado, pois «a concha do céu» («die Muschel des Himmels») encontra-se aberta, indiciando o «regresso», a transição final para a esfera do Absoluto. Esta viagem de barco para Brundísio antecipa, afinal, a viagem final de Virgílio, a bordo de um batel, para uma morte eufórica.

Acresce notar que imagens e símbolos aqui utilizados irão, em combinatórias sempre novas, abranger uma grande parte da simbologia do romance.

Resta ao leitor seguir Virgílio, o seu «psicopompo» através do texto. Mas a dificuldade deste empreendimento revela ser crescente de versão para versão. O texto de *Die Heimkehr des Vergil* ainda se mantém profundamente preso à realidade empírica, justificando, se comparado a nível de discurso sobretudo com a 5.^a versão, a afirmação de Broch quanto ao seu carácter rudimentar. A metafórica é extremamente reduzida e, duma forma global, ainda ligada a uma base realista dentro da tradição; a prosa lírica, tão marcante nas versões posteriores e através da qual se ultrapassam as limitações cronotópicas da situação concreta e se abrem novas esferas da

⁵² BROCH — *Stilprobleme im «Tod des Vergil»*, in BROCH — *Der Tod des Vergil*, ed. cit., p. 48.

⁵³ Cf. LUBE — *Op. cit.*, p. 26.

⁵⁴ Cf. FUCHS, A. — *Art. cit.*, *op. cit.*, p. 349.

⁵⁵ Cf. WIENOLD, G. — *Art. cit.*, *op. cit.*, p. 269.

⁵⁶ Cf. JAFFÉ, A. — *Hermann Broch: Der Tod des Vergil. Ein Beitrag zum Problem der Individuation*, in DURZAK (Hrsg.) — *H. Broch. Perspektiven...*, p. 137.

realidade, é apenas esboçada, como p. ex.: «Wie weich war die Luft, Bad des Innen und Außen, Bad der Seele, fließend aus dem Ewigen ins Irdische, Wissen vom Kommenden im Diesseitigen und im Jenseitigen!» (I, 12) («Como era suave o ar, banho do interior e do exterior, banho da alma, fluindo do eterno para o terreno, conhecimento do porvir neste mundo e no além!»).

Nas versões ulteriores regista-se a utilização crescente de recursos retóricos que, num infundável jogo de variações e combinações tenta, na senda do misticismo medieval⁵⁷, transmitir o intransmissível — o discurso torna-se o centro de atenção do leitor.

A este abandono gradual da convenção literária não é alheia uma certa alteração relativa à estratégia narrativa, embora esta seja basicamente idêntica nos três textos. Compelido pela sua situação psicopsíquica e existencial, Virgílio é praticamente obrigado a debruçar-se sobre a sua interioridade. Comum às três versões é assim o facto de Virgílio ser o centro orientador da narração; a sua perspectiva é dominante — mesmo quanto aos acontecimentos do mundo exterior, que percepção sobretudo através de sinais acústicos e ópticos —, o seu fluir de pensamento é o centro de atenção do leitor. Todavia, confrontando as três versões, verifica-se que em *Die Heimkehr des Vergil* há um equilíbrio entre as inserções do narrador, normalmente em consonância com a personagem, e o monólogo narrado⁵⁸, o leitor não se perde no labirinto da interioridade de Virgílio. Nos dois textos subsequentes este equilíbrio quanto ao perfil narrativo desestabiliza-se de forma gradual: aderindo proximamente à mente febril do protagonista, o texto dá-nos conta minuciosa do seu quase constante fluir de consciência. Esta concentração no processo interior de Virgílio, a que o leitor parece ter acesso imediato através do monólogo narrado, resulta num grande crescimento da expressão de interioridade desta figura reflectora, tendendo a submergir todo o resto. O grande peso dado ao discurso interior é particularmente sensível no 2.º «andamento», quando o protagonista desce ao mais profundo do seu ser, e com especial acuidade no 4.º, quando desliza para o âmbito transterreno; a voz do narrador, audível especialmente no 1.º «andamento», bem como o seu mais-saber ocasional, diluem-se, o leitor é cada vez mais «sugado» pela interioridade da personagem, corroborando-se a opinião de Broch quanto à excepcional aproximação da sua obra em relação ao fenómeno da morte⁵⁹. Embora tecnicamente as 2.ª a 3.ª versões, assim como o romance, não possam ser encaradas como um monólogo narrado ininterrupto, há no entanto toda uma impressão de homogeneidade que advém da sintonização da ocasional voz do narrador com a da personagem⁶⁰.

Pela utilização do que designava como monólogo interior⁶¹ — técnica que, como afirmou repetidamente, decorre com necessidade da temática —, Broch foi com recorrência colocado sob influência próxima do romance *Ulysses* de James Joyce. Deve realmente a Joyce o exemplo de coragem que este demonstrou quanto à dissolução da técnica narrativa tradicional, articulando um tempo narrado extremamente curto com um tempo de narração muito longo e privilegiando o fluir de pensamento das suas personagens. Mas essa influência deve ser relativizada⁶², tratando-se antes de um processo dialéctico. O próprio Broch, embora reconheça afinidades, procura com frequência demarcar-se de Joyce, como atesta, p. ex., uma carta dirigida a H. Sahl: enquanto Joyce, erradamente segundo o autor austríaco, utiliza uma técnica de

⁵⁷ Para o relacionamento da linguagem de *Der Tod des Vergil* com a da mística medieval, cf. LUBE — *Op. cit.*, p. 37, *passim*; ou ainda HINDERER — *Art. cit.*, *op. cit.*, pp. 102 ss.

⁵⁸ Quanto ao conceito de monólogo narrado, cf. COHN, Dorrit — *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, New Jersey, 1978, pp. 99-140.

⁵⁹ Cf. BROCH — *Bemerkungen...*, *op. cit.*, p. 473.

⁶⁰ Cf. COHN — *Op. cit.*, p. 12A.

⁶¹ Cf. BROCH — «*Erzählung vom Tode*» («*Der Tod des Vergil*») (I) und (II), in BROCH — *Der Tod des Vergil*, ed. cit., p. 458.

⁶² Cf. DURZAK — *Hermann Broch und James Joyce. Zur Ästhetik des modernen Romans*, in «*Deutsche Vierteljahrsschrift*», 40 (3) 1966, pp. 425-428 especialmente.

colagem, um «pontilismo psicanalítico» («psychoanalytischer Pointillismus») ⁶³, colocando em paralelo elementos antagónicos sem procurar interligá-los, Broch pretende dar ao complexo fuir de consciência, às sensações e vivências antagónicas de Virgílio uma lógica peculiar que unirá o contraditório ⁶⁴. Não se cansando de salientar o carácter lírico, musical da sua obra, que aponta como apto para solucionar o problema épico central da transmissão de simultaneidade, Broch procura assim superar a falha que apontara em *Ulisses*, ganhando *Der Tod des Vergil* um ímpeto lírico, senão hínico.

As três versões iniciais de *Der Tod des Vergil* são testemunho duma génese morosa rumo à versão definitiva, verificando-se, paralelamente à complexidade crescente, um abandono cada vez mais nítido do tradicional modelo de narração do século XIX.

Característica de Broch é a relativa insatisfação que demonstra, mesmo após a conclusão da 5.ª versão: repetidamente foca a necessidade — a que não cede por considerar imoral «perder» mais tempo com um texto literário numa época de tão intensa crise moral e política — de retrabalhar todo o romance ⁶⁵. Nesta luta nunca acabada por uma realização artística válida da temática que se propôs, Broch procura uma resposta à problemática sentida da «dissolução de valores»; na sua atitude de base, *Der Tod des Vergil* é o testemunho duma demanda por um caminho salvador ⁶⁶, quer a nível temático, quer de discurso. As várias versões marcam assim etapas artísticas indispensáveis que o autor austríaco teve de percorrer no longo caminho do seu próprio amadurecimento.

Que Broch não considera o seu objectivo como totalmente conseguido, reconhece-se pela ambivalência que manifesta quanto a *Der Tod des Vergil*: se por um lado não duvida do valor da sua realização ⁶⁷, por outro, preocupado com o esoterismo crescente da obra pergunta-se, numa atitude semelhante à do protagonista, se o romance deu aos contemporâneos algo de mais substancial do que «um narcótico metafísico» («ein metaphysisches Narkotikum») ⁶⁸.

Sublinhe-se a pertinência da questão colocada, sobretudo se se atentar no contexto histórico-político da produção de *Der Tod des Vergil*. Contudo, recordando a capacidade que Broch atribuía à arte, mesmo quando esotérica, de apontar para o futuro e de tocar os homens nas suas crenças e esperanças ⁶⁹, dever-se-á reconhecer que as versões iniciais constituem certamente muito mais do que «um narcótico metafísico».

Maria Antónia Gaspar Teixeira

⁶³ Carta de 11-11-1943 a H. Sahl, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, p. 213.

⁶⁴ Cf. *idem, ibidem*, pp. 213 s.

⁶⁵ Cf. carta de 28-9-1943 a Huxley, *idem, ibidem*, p. 212.

⁶⁶ Cf. FUCHS — *Art. cit., op. cit.*, p. 359.

⁶⁷ Cf. carta de 7-8-1940 a Huebsch, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, p. 208.

⁶⁸ Carta de 6-2-1950 a W. Ebel, *idem, ibidem*, p. 246.

⁶⁹ Significativo neste contexto creio ser o facto de Broch — no pós-guerra imediato — pretender que se utilize o romance no âmbito do programa de reeducação da Alemanha, promovido pelas forças de ocupação americanas (cf. LÜTZELER — *H. B. Eine Biographie*, p. 301).