

A MORTE DO POETA: UMA LEITURA COMPARADA DE HERMANN BROCH E JOSÉ SARAMAGO

THE POET DIES: A COMPARATIVE READING OF HERMANN BROCH AND JOSÉ SARAMAGO

Sylvia Tamie Anan^{1}*

RESUMO

Escritos em contextos históricos e em tradições literárias diferentes, os romances *A Morte de Virgílio* (*Der Tod des Vergil*, 1945), do escritor austríaco Hermann Broch, e *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), do romancista português José Saramago, relatam, respectivamente, as horas e os dias finais de poetas que retornam à terra natal para morrer. Além do tema universal da morte, e das reflexões que a sua iminência suscita, ambas as obras apresentam em comum a questão do papel da literatura em situações políticas extremas na imagem do poeta que se vê moribundo diante da ascensão do fascismo.

Palavras-chave: Literatura Comparada, Hermann Broch, José Saramago, fascismo

ABSTRACT

The two novels *The Death of Virgil* (*Der Tod des Vergil*, 1945), by the Austrian writer Hermann Broch, and *The Year of the Death of Ricardo Reis* (*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 1984), by the Portuguese novelist José Saramago, come from different historical contexts and literary traditions and narrate, respectively, the final hours and days of poets that come back to their homelands to die. Beyond the universal theme of death, and the reflections raised by its imminence, both works present the problem of the literature's role in extreme political contexts in the image of the poet who finds himself dying while faced with the rise of fascism.

Keywords: Comparative Literature, Hermann Broch, José Saramago, fascism

1 * SILVIA TAMIE ANAN é doutoranda no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada na FFLCH da Universidade de São Paulo (USP).



Para Friedrich Schiller, “a arte é filha da liberdade” (SCHILLER, 1989, p. 23). Segundo o dramaturgo e pensador alemão, o oposto da liberdade é a privação – toda privação material, não apenas aquela do direito de ir e vir. Na segunda carta de sua obra *A Educação Estética do Homem*, o autor questiona a necessidade de se especular sobre os problemas da estética, enquanto existe a urgência de se debater “a maior de todas as obras de arte, a construção de uma verdadeira liberdade política” (idem, p. 23), ante as dificuldades impostas pela privação material e as exigências do que o mundo burguês chama de “utilidade”. No entanto, mesmo correndo o risco de parecer distante ou indiferente às questões prementes no debate público, e mesmo consciente de que não deixa de ser parte interessada nesse debate, Schiller defende que “para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é *pela beleza que se vai à liberdade*” (p. 24, grifo meu).

O conceito de liberdade como algo que gera arte e ao mesmo tempo é gerado por ela sofre várias oscilações ao longo do século XIX, e mais de um século separa a morte de Schiller da ascensão do nazi-fascismo no contexto europeu. Nesse contexto, em que ministros da Propaganda como Joseph Goebbels, na Alemanha, e António Ferro, em Portugal, souberam instrumentalizar de forma praticamente inédita a expressão artística em nome de um regime de supressão da liberdade, a tensão entre estética e privação adquire outros contornos, dentro dos quais não apenas a necessidade do estético é questionada, mas ainda a sua própria possibilidade de prosseguir e de incorporar, na forma artística, os horrores então perpetrados, ou mesmo de silenciar diante deles.

Encontramos parte desse debate em dois romances que, mesmo separados entre si por quatro décadas, abordam igualmente as questões que tocam a posição do poeta diante do regime fascista. Se, de um lado, Hermann Broch escreveu *A Morte de Virgílio* enquanto resistia ao fascismo, questionando-se sobre a permanência da cultura ocidental depois dele, de outro, José Saramago retornou ao período do Estado Novo português para imaginar *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Apesar da diferença no posicionamento temporal diante do fascismo, as duas narrativas guardam semelhanças que, por ora, gostaria de assinalar.

1. “Aqui o mar acaba e a terra principia”

Eis aqui, quase cume da cabeça
De Europa toda, o Reino Lusitano,
Onde a terra se acaba e o mar começa,
E onde Febo repousa no Oceano.

(*Os Lusíadas*, estância 20, Canto III)

No seu quinto romance publicado, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, José Saramago (1922-2012) baseia-se num fato curioso: enquanto a biografia de vários dos heterônimos de Fernando Pessoa (1888-1935) já os dava como falecidos na época da morte do próprio Pessoa, Ricardo Reis e Álvaro de Campos ainda estariam vivos, e o primeiro, morando no Brasil desde o início da década de 1920. Assim, Saramago, a exemplo do seu romance anterior, *Memorial do*

Convento (1982), bem como de obras posteriores, como *História do Cerco de Lisboa* (1989), vai além da ficção histórica ao encaixar seus enredos nas frestas abertas da História de modo a ressignificá-la para “re-escrever uma história que já está escrita, e que como tal se vive ou é vivida enquanto verdade de uma época ou de um mundo, ou da humanidade quando ela é a sua ficção não inocente”. (LOURENÇO, 1994, p.186)

Para tanto, o romancista imagina o retorno de Ricardo Reis à sua terra natal no final de dezembro de 1935, após um telegrama de Álvaro de Campos noticiando a morte de Pessoa. Sem rumo ou objetivo definido, instala-se no Hotel Bragança, na rua do Alecrim, e vaga por Lisboa, às vezes acompanhado, às vezes visitado pelo espectro de seu criador, que afirma ter apenas alguns meses restantes antes de ter que retirar-se, definitivamente, ao mundo dos mortos; findo este prazo, Reis decide acompanhá-lo. Nesse ínterim, acompanhamos o cotidiano errático do médico-poeta, preenchido sobretudo pela leitura dos jornais, que trazem as notícias do governo de Antônio Salazar, a anexação da Áustria, a invasão da Etiópia pela Itália, a invasão de Hitler na Renânia e a deflagração da Guerra Civil Espanhola, eventos que culminarão, como o leitor sabe, no início da II Guerra. Ao protagonista, no entanto, resta apenas o sentimento de circular por um mundo que ele, com sua educação jesuítica e postura epicurista, não é mais capaz de apreender, seja nos diálogos com o notário Sampaio, pai de Marcenda, seja nas conversas com Lídia, a criada de hotel cujo irmão é marinheiro e militante comunista.

Aqui o mar acaba e a terra principia. Chove sobre a cidade pálida, as águas do rio correm *turvas de barro*, há cheia nas lezírias. Um barco escuro sobe o fluxo soturno (...). (SARAMAGO, 1988, p.7, grifo meu)

O signo que rege a narrativa é o da água, que, ocasionalmente junto com o da terra, causa turvação. No quase alexandrino da cena de abertura, a sequência de vogais fechadas, em metade da frase acompanhadas de oclusivas, em metade de sibilantes, dá o tom: “*Um barco escuro sobe o fluxo soturno*”, reforçado pelo ritmo iâmbico que se estende em um peônio ao final (“um BAR/co-esCU/ro SO/be-o FLU/xo soTURno”). Nada se vê claramente, nada se sabe claramente: após ouvir do passageiro que se ausentara por 16 anos de Portugal, o taxista comenta que Reis “encontrará tudo mudado”, mas não especifica como ou o quê. Com raras exceções, e por mais de um motivo, as conversas serão dominadas por meias-palavras, frases incompletas ou ditas com receio. Tudo é cinzento: o ar, a cidade, as roupas das pessoas, as próprias pessoas; até os jornais que ele se disporá a ler são “de cor cinza, baços” (idem, p. 24). Nas primeiras páginas do romance, chove o tempo todo, e Reis move-se em silêncio por ruas onde mal nota a presença de outras pessoas e mal é notado por elas, almoça e janta em salões ocupados somente por ele e por funcionários, e a meta de suas caminhadas é, aparentemente, apenas o retorno ao solitário quarto de hotel. Em suma, em uma existência fantasmagórica, Reis caminha como um personagem do romance *Flatland*, de Erwin Abbott: através da névoa, sem vislumbrar o que encontrará dali a alguns passos. A certa altura, Reis dá-se conta de que a figura de Fernando Pessoa, que o acompanha, não traz os óculos – uma alusão às lendárias últimas

palavras do poeta, mas também mais um elemento do tema da turvação, da visão pouco nítida que, mais adiante no romance, prenunciará sua morte:

(...) o pó cai sobre os móveis e os objetos maciamente, aos poucos as coisas perdem o seu contorno como se estivessem cansadas de existir, será também o efeito de uns *olhos que se cansaram de ver*. (idem, p. 412, grifo meu)

E esse livro para que é, Apesar do tempo que tive, não cheguei a acabar de lê-lo, Não irá ter tempo, Terei o tempo todo, Engana-se, leitura é a primeira virtude que se perde, lembra-se. Ricardo Reis abriu o livro, viu uns sinais incompreensíveis, uns riscos pretos, uma página suja, Já me custa ler, disse (...). (idem, p. 427)

Turvação é o oposto da clareza: em águas turvas, em ares cinzentos não se tem a visão do entorno, não se preveem os riscos. O apagamento dos contornos do mundo em torno do indivíduo prenuncia a morte, como na mudança de luz ao anoitecer, mas aqui também simboliza a falta de consciência dos perigos representados por um governo que, sempre se insinuando entre as inúmeras manchetes lidas de forma distraída e distanciada por Reis – lidas sem os devidos óculos, por assim dizer –, está onipresente por todas as suas andanças aparentemente sem objetivo, até que a turvação, borrando as linhas entre a verdade e a mentira, chegue aos próprios jornais – é possível que jornais mintam?, discute Reis com Lídia (“Eu não posso ir a Espanha ver o que se passa, tenho de acreditar que é verdade o que eles me dizem, um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo”. Idem, p. 400), quando esta o confronta sobre a notícia de que militantes comunistas teriam arrancado os olhos de um sacerdote católico – desse modo, denunciando, simbolicamente, a transformação da turvação voluntária do olhar em cegueira definitiva.

A água, o mesmo “mar salgado” que os próprios portugueses veem como parte constituinte de seu caráter nacional, ao se desdobrar, no romance, como símbolo de turvação, transforma-se no mesmo elemento que torna Reis – e por extensão, os portugueses – incapazes de realmente ver o que se passa à sua volta. Reis é rodeado de personagens como o pai de Marcenda, a própria Marcenda, Lídia, o policial que o interroga e que dão pistas de um contexto mais amplo. No entanto, a presença deles funciona mais como sinalizações para o leitor do que como forças que conduzam Reis a questionar sua postura de poeta epicurista, afastado das paixões do mundo, diante do horror que se aproxima. Como coloca Kawamura, a inação de Reis, que gradativamente abandona os afazeres mais simples do cotidiano, representa, bem como a mão esquerda inerte de Marcenda, a própria inação da sociedade portuguesa, incapaz de reagir diante do governo de Salazar (KAWAMURA, 2009, p.55). Nesse contexto, é significativo que Reis não revele nem à musa, nem à amante² sua condição de poeta: a profissão de médico, além

2 Seria interessante apontar que Marcenda, a quem chamamos de musa, não fazia parte do rol de musas do heterônimo Ricardo Reis. Naquele contexto Marcenda era tão somente um adjetivo roubado por Saramago para nomear uma de suas personagens femininas, com o dado suplementar de ser um nome gerúndio que a aproxima de Blimunda, por exemplo. Por outro lado, aquela a quem chamamos de amante, e que nem amante era verdadeiramente, tinha o nome incluído entre as três musas do heterônimo pessoano.

de mais bem aceita socialmente, não pressupõe um posicionamento explícito em relação ao contexto político, seja de engajamento, seja de retraimento.

2. „Größer als die Erde ist das Licht”

No mais, Musa, no mais, que a Lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida
(*Os Lusíadas*, estância 145, Canto X)

Considerada a obra-prima de Hermann Broch (1886-1951), *A Morte de Virgílio* foi concebida ainda no cárcere, quando o autor foi preso pela Gestapo em 1938, e escrito no exílio nos EUA, tendo sido publicado ao mesmo tempo em inglês e em alemão, em 1945. O romance foi pensado como uma homenagem à cultura ocidental ameaçada pelo nazismo, ao mesmo tempo em que traça paralelos entre a ruptura cultural do início do Império Romano e aquela então vivida pelo autor. Desse modo, narra, em estilo joyceano, as últimas dezoito horas de vida do poeta Públio Virgílio Marão, baseando-se num fato histórico: na noite de 20 de setembro do ano 19 antes de Cristo, Virgílio viajou num navio da frota imperial de Augusto, trazido da região do Épiro, desembarcando no porto de Brundísio, e falecendo no dia seguinte. A narrativa divide-se em quatro partes: I – Água: a chegada, II – Fogo: a descida, III – Terra: a expectativa, e IV – Éter: o retorno, de modo que o simbolismo relacionado a cada um dos quatro elementos domina cada uma das partes.³ Na primeira delas, “Água: a chegada”, relata assim os momentos do poeta no navio, antes do desembarque:

Maior que a terra é a luz, maior que o homem é a terra, e jamais poderá o homem durar, enquanto não aspirar o ar da querência regressando à terra, retornando terrenamente à luz, recebendo na terra terrenamente a luz, sendo recebido pela luz unicamente graças à terra, que se faz luz. (BROCH, 1982, p. 29)

Ao contrário de Reis, que chega em Lisboa quase clandestinamente, entre brumas, Virgílio – ainda que sua embarcação atraque no porto quando já é noite – é levado com toda a pompa e circunstância que permite o seu estado de saúde, carregado numa liteira toda adornada como uma “preciosa mercadoria” (idem, p. 38), e colocado, portanto, como uma das riquezas de ostentação pessoal do Imperador. Mas, de forma semelhante à de Reis, a razão concreta da viagem – lá, o telegrama de Campos, aqui, o convite insistente de Augusto – é admitida

³ Para efeito de síntese, a presente análise se aterá à primeira parte, por representar o elemento em que mais nos detivemos na obra de Saramago.

mais como um pretexto diante de um motivo maior, impalpável, ainda que esse motivo esteja insinuado desde as primeiras páginas do livro de Broch: ao poeta é dado um último vislumbre do povo que glorificara em sua obra sem, no entanto, retratá-lo justamente. A presença do baixo corporal, que marcará o estado de saúde do protagonista, tem um de seus primeiros pontos de destaque no retrato da gluttonia da elite romana em um dos navios da frota (idem, p. 26-27), revelando um povo que, das camadas mais baixas às mais altas, se importa somente com a satisfação dos apetites mais básicos. Como Reis, Virgílio sempre repelira o teatro do mundo, e ainda assim não é possível resistir a ele, sugerindo a ambos que há uma estreita relação entre a *aurea mediocritas* e a possibilidade de produzir arte e as condições do mundo exterior.

Enquanto, para Ricardo Reis, a morte é uma escolha, a única saída que vislumbra diante dos impasses de Portugal em 1936, para Virgílio a morte é uma sombra que o persegue por toda a viagem: por mais que seus amigos zombem e os médicos neguem, ele tem consciência de que está prestes a morrer, e é esta consciência que amplifica a percepção de tudo o que acontece à sua volta. Em sua correspondência com Egon Vietta, Broch “diz que a poesia, essencialmente – e assim também o seu romance –, só se deixa explicar com a imaginação e a representação da morte” (BONOMO, 2013, p. 341). Por isso, o signo da água representa, na primeira parte do romance, a putrefação:

As tábuas do pontilhão oscilavam, rígidas, quando a liteira, no comedido compasso dos carregadores, passava por elas; embaixo, vinha, cadenciado, o chape-chape das águas pretas, estreitadas entre o negro, pesado casco do navio e a negra, pesada amurada do cais, o elemento liso, viscoso, respirando a si mesmo, exalando imundície, detritos, folhas de legumes, melões podres, tudo quanto boiava lá embaixo, lânguidas ondas do hálito grave, adocicado da morte, ondas de uma vida em decomposição, da única que pode subsistir entre as pedras, viva apenas na esperança do renascimento oriundo da podridão. (BROCH, 1982, p. 41)

Neste momento do texto, como é possível perceber, Virgílio é carregado para fora do navio, e as imagens que dominaram seu monólogo interior até então, enquanto finalmente refletia sobre o caráter do povo que tanto se empenhara em glorificar na sua obra, tornam-se subitamente reais. A escuridão do céu – já é noite – e da água tornam ainda mais lúgubre o espetáculo da decomposição, e o “hálito adocicado da morte” passa por tudo, sem discriminação: os elementos, as mercadorias que se apinham no porto e, por fim, o próprio poeta. Como já dissemos, o baixo corporal domina, principalmente, as primeiras páginas do romance, em que o poeta, ainda preso à sua cabine no navio, é “vítima de enjoos”, e “pensava nos corpos de escravos silenciosos, acorrentados nos fundos fedorentos, sufocantes, do casco atroador” (BROCH, 1982, p. 10). Uma vez desembarcado, o poeta é tomado de assalto pela profusão de odores do cais do porto, tanto pelo odor das mercadorias frescas quanto pelas putrefatas, tanto pelo cheiro dos navios recém-envernizados quanto pelos pedaços de embarcações que, já velhas e cobertas de cracas, aguardam a incineração: “Ó círculo da criação!” (idem, p. 48). Ou seja,

pelo menos nesta primeira parte, associada à água, a morte é um fato igualmente inexorável e orgânico, profundamente ligado à matéria, e parte integrante da vida no que ela tem de menos nobre e louvável. Como coloca Cantinho:

Na verdade, nesta obra, ele quis criar a experiência da morte – permitindo ao leitor partilhá-la – enquanto extensão da vida, sobretudo, e não como caos ou aniquilação da vida. É de redenção e de salvação da morte, pela *aceitação dos contrários* que a própria vida implica, que Broch nos fala e sobre a qual escreve, a cada momento. (CANTINHO, 2003, p. 487, grifo meu.)

Tortura o poeta assistir à degradação do próprio corpo, tortura-o a proximidade da morte; mas também o atormenta o fato de constatar, no seu ocaso, que despendera sua vida em uma obra dedicada a um povo no qual, finalmente, não via nada além de edacidade e abjeção.

Considerações finais

Constatar se José Saramago teve contato com a obra de Hermann Broch é uma possível tarefa de uma pesquisa mais aprofundada. Nos limites do presente trabalho, no entanto, basta segurar as duas obras próximas uma da outra para que, como as joias dos contos de fada, possam iluminar uma à outra, revelando, em ambas, matizes que não se viam quando distantes. Dessa forma, um mero exercício de aproximação em torno das imagens aquáticas nos trechos iniciais d'*A morte de Virgílio* e *O Ano da Morte de Ricardo Reis* já abrem algumas possibilidades de análise do que diz cada um dos autores em relação à situação do poeta diante do tempo em que lhe é dado viver.

Além da simbologia do mar e do navio, e do tema da morte que se apresenta logo no título das duas obras, encontramos alguns outros pontos possíveis de contato. Tanto Reis quanto Virgílio são servidos por criados – Lídia e Lisânias, respectivamente – , a quem dedicam seus últimos pensamentos e que exercem o duplo papel de servir e de objeto amoroso, aquela de forma mais explícita, e este de forma mais tácita, mas que igualmente colocam em questão a separação entre objetos amorosos ideais e mundanos, uma vez que o amor idealizado continua representado em Plócia e em Marcenda.

De outro lado, há também o embate verbal com Otaviano e com o oficial de polícia, que obrigam os poetas, aqueles que veem a si mesmos como pertencentes a um lugar à parte neste mundo, a se posicionarem. Trata-se de uma posição difícil, pois traz no seu bojo a questão sobre se e como o posicionamento político deve se manifestar na obra, mesmo porque o próprio trabalho do poeta é afastado do mundo das demais pessoas. Nesse sentido, Reis lê, por indicação do doutor Sampaio, o romance *Conspiração*, francamente alinhado com o ideário salazarista; por outro lado, Virgílio sofre pressão de Augusto para que a *Eneida* seja o corolário de suas realizações como estadista. Guardando-se as devidas diferenças – enquanto

Broch escreve sobre o passado, enquanto vive sob o regime fascista, Saramago escreve sobre o passado fascista de seu país –, tanto no retrato da “*pax romana*”, quanto no do “pacifismo do povo português”, encontramos um debate sobre os limites da participação do povo no Estado, já que tanto Augusto quanto Salazar se apresentam como aqueles que decidem, pelo povo, melhor do que este poderia fazê-lo por si mesmo, num processo de infantilização que fica como pressuposto em Saramago e ainda mais explícito em Bloch: “Inseguro como uma criança é o povo, medroso e prestes a fugir, inacessível a qualquer conselho, incapaz de qualquer reflexão”. (BROCH, 1982, p. 381)

O tema que perpassa as duas obras é, afinal, a solidão do poeta, a “mais selvagem solidão do formigueiro humano” (BROCH, idem, p. 7), estando ele ou não diante da morte, e das aporias da criação quando ela chega e se mistura às outras coisas do mundo, como quando a mala que contém os originais da *Eneida* é carregada como uma mercadoria entre tantas outras. Dada a distância temporal entre os dois poetas e os dois romancistas, é possível repensar como as suas questões atravessam as barreiras do tempo e demandam, com maior frequência do que o desejável, que as encaremos.

Referências

BONOMO, Daniel Reizinger. Acercar-se da morte: a correspondência entre Hermann Broch e Egon Vietta. *Pandaemonium Gaermanicum*. São Paulo, v. 16, n. 22, p. 339-343, dezembro de 2013.

----- . Recepção lusófona de Hermann Broch – período 1959 – 2015. *Pandaemonium Gaermanicum*. São Paulo, v. 19, n. 28, p. 1-19, set-out. 2016.

BROCH, Hermann. *A morte de Virgílio*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

----- . *Der Tod des Vergil*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1982.

CANTINHO, Maria João. Hermann Broch: poeta relutante, in: *Revista da História das Ideias*. Coimbra, volume 24, 2003, pp. 475-490.

GOMES, Murilo de Assis Macedo. *A unidade na obra de José Saramago: labirinto e unidade discursiva*. São Paulo, DLCV-FFLCH-USP, 2016.

KAWAMURA, Regina Cláudia. *O Ano da morte de Ricardo Reis: o leitor no jogo da ficção*. São Paulo, DLCV-FFLCH-USP, 2009.

LOURENÇO, Eduardo. *O Canto do signo – Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa, Editorial Presença, 1994.

PREVEDELLO, Tatiana. Mimese e realidade em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Santa Maria/RS, UFSM, 2006.

SARAMAGO, José. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. 2. edição. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem – em uma série de cartas*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1989.

TEIXEIRA, Maria Antônia Gaspar. As três primeiras versões de *Der Tod des Vergil* de Hermann Broch, in: *Línguas e Literaturas – Revista da Faculdade de Letras*. Porto, v. 9, p. 335-348, 1992.