

PROXIMIDADE E DISTÂNCIA: O ONDE DE GUIMARÃES ROSA E THOMAS MANN

PAULO ASTOR SOETHE*

RESUMO: O presente artigo apresenta um estudo comparativo entre os romances *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Investiga a relação que os respectivos protagonistas mantêm com os espaços naturais representados nas duas obras e a relevância de tal relação para a reflexão ética desenvolvida nos textos.

PALAVRAS-CHAVE: Thomas Mann; *A Montanha Mágica*; Guimarães Rosa; *Grande Sertão: Veredas*; Espaço literário; Ética e literatura.

I INTRODUÇÃO

O presente artigo tem por objetivo abordar aspectos referentes à representação do espaço nos romances *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann (1875-1956), e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (1908-1967).¹

⁽¹⁾ As obras dos autores serão doravante designadas por: MM (*A Montanha Mágica*), SZB

^(*) Professor de Língua e Literatura Alemã (UFPR) e doutorando em Literatura Alemã na USP.

Primeiramente, serão propostos argumentos em favor da relevância de tal análise, com base na apresentação de referências comuns aos dois autores e a partir de declarações de ambos, em que cada um relaciona a produção de seu romance à respectiva origem biográfica. Para tanto, serão utilizados textos dos próprios escritores, nos quais ambos, agora leitores de si mesmos, manifestam-se de um ponto de vista retrospectivo sobre as próprias obras. (Não se deixará, também, com o devido cuidado e anúncio prévio, de estabelecer associações arbitrárias, atribuíveis antes à perspectiva deste leitor – específico e explícito – do que a fatos em si. Por zelo metodológico, convém aclarar desde já a presença mediadora de quem busca paralelas entre os dois textos e, ao explicitar tal mediação, reconhecer seu potencial heurístico face à comunidade argumentativa concreta.²)

Em um segundo momento, o interesse passará a concentrar-se sobre a leitura de trechos específicos dos dois romances, postos lado a lado pela função semelhante que desempenham na estrutura de uma obra e outra: na defrontação com a natureza, os protagonistas revelarão procedimentos relevantes para a compreensão da representação do espaço nas respectivas obras.

O desenvolvimento de tal investigação permitirá que se formulem hipóteses sobre a existência de uma base de sustentação ética comum aos dois romances,³ visível também em soluções encontradas em ambos para a representação do espaço.

2 POSSÍVEIS ESPELHAMENTOS

Tanto João Guimarães Rosa como Thomas Mann são, no século XX, autores essenciais às literaturas de seus respectivos países.⁴ Ambos estão profundamente inseridos nas tradições nacionais correspondentes e são alimentados pelas matrizes locais, que constituem a base de seu universo ficcional.

A imponência de suas obras, no entanto, levou-os em pouco tempo a ultrapassar as próprias fronteiras. Obtiveram boa repercussão no exterior, através de estudos especializados feitos por estrangeiros e de traduções de suas obras para outras línguas. A ambos coube, em vida, ter a experiência de ver a própria obra frutificar para além do lugar de origem.

Tanto para um como para outro, o trânsito entre diversas culturas foi ainda uma contingência biográfica: ora pelo exílio, no caso de Mann, ora pela atividade diplomática, no caso de Rosa. E para alongar a cadeia de associações, talvez seja mesmo plausível afirmar que a experiência central dos dois escritores constitua-se no abandono da província, mas sem que ela fique de todo para trás; eles a levam consigo na bagagem e têm-na sempre à mão. O burguês de Lübeck e o sertanejo de Cordisburgo avolumam-se em torno de seus espaços de origem e aventuram-se a refletir o mundo imenso que está à volta. Constituem-se superfícies espelhadas desses cernes, mas tornam-se capazes de emitir luz própria e redimensionar as imagens que pousam sobre eles.

Tal jogo de espelhos convida a estabelecer imagens recíprocas. Aos olhos do espectador reflexionante, que trata de relacioná-los no exercício de leitura, os dois mundos refletem um ao outro. Convivem lado a lado – no universo

(Selbstkommentare: "Der Zauberbeg" – citações traduzidas para as finalidades deste artigo), GR1 (*Ficção Completa*, v.1) e GR2 (*Ficção Completa*, v.2).

(2) Sobre a complexa presença do leitor na recepção de textos literários, ver COSTA LIMA, 1979.

(3) Sobre as relações entre filosofia e literatura, já que se delinearão aqui certa reflexão filosófica a partir dos textos literários em análise, ver PETERSEN, 1996.

(4) Quanto à relevância de Guimarães Rosa nesse sentido, ver, por exemplo, COUTINHO, 1994, p. 16-8; quanto a Thomas Mann, ver KURZKE, 1991, p.13-5.

próprio do leitor externo – a mãe teuto-brasileira de Mann e a cidade do “Cordisburgo germânico, fundado por alemães”, “*coração* do império suevolatino” de Rosa (GR1, p.31, grifo nosso). Surge, de um lado, em meio à biografia do judeu jesuíta Leo Naphta, em *A Montanha Mágica*, a menção a “jovens provenientes de terras longínquas, sul-americanos de raça lusa, cujo aspecto era mais ‘judeu’ do que o de Leo” (MM, p.537); e, de outro, o viajante alemão Vupes (“clareado, constituído forte, com os olhos azuis, esporte de alto, leandrado, rosálgar – indivíduo mesmo”, GR2, p.50), a percorrer as veredas do grande sertão. São figuras peculiares a um mundo e outro, que se apresentam, de repente, em terreno oposto. E servem de isca à atenção, predispondo o leitor à imagem de um diálogo.

Além dessas associações mediadas e arbitrárias, contudo, Mann e Rosa achegam-se por gestos próprios. Há, por exemplo, referência comum a um outro, que vem do passado intermediar a tertúlia: trata-se de Goethe, que exerceu igual fascínio sobre os dois escritores, além de conferir-lhes material comum para a produção literária (dos quais o tema fáustico é o mais evidente).⁵ Pois Thomas Mann não raramente insinua-se sucessor do mestre de Weimar; e em nome dessa sucessão supera até mesmo o agigantado orgulho próprio: à revelia da relação tensa com a geração alemã mais jovem, retorna à Alemanha do pós-guerra para render a devida homenagem a Goethe no bicentenário de seu nascimento.

De igual modo, também Rosa reporta-se reiteradas vezes ao mesmo mestre, sobretudo no mais extenso depoimento sobre si e a literatura (a entrevista de 1965 a Günter Lorenz, GR1, p.27-61). E sobre ele afirma:

Goethe nasceu no sertão (...); ele era, como os outros a quem eu admiro, um moralista, um homem que vivia com a língua e pensava no infinito. Acho que Goethe foi, em resumo, o único grande poeta da literatura mundial que não escrevia para o dia, mas para o infinito. Era um sertanejo. (GR1, p.49)

Além de tal filiação a Goethe, contudo, o pendor à identidade entre os dois escritores é corroborado ainda por referências diretas que partem de Rosa. (E somente dele, pois de outro modo não seria possível: Rosa permaneceu incógnito para Mann, cuja morte ocorreu antes que o brasileiro nascesse em língua alemã, pelas mãos de Curt Meyer-Clason, em 1964.) O escritor mineiro – que pôde fazê-lo – menciona mais de uma vez o nome de Thomas Mann em sua entrevista a Lorenz e afirma “admirá-lo e respeitá-lo” (GR1, p.52). Vê nele uma prova de que atualmente a linguagem poética “deve ser pessoal, produto do próprio autor” (GR1, p.53).

Por esses e outros argumentos parece plausível proceder à leitura paralela dos dois escritores. Afinal a idéia não é nova: já mereceu a atenção perspicaz de Roberto Schwarz, que centrou sua análise na comparação dos romances *Grande Sertão: Veredas* e *Doktor Faustus*. Ele teria feito frutificar, segundo suas palavras, “a generosidade intelectual de Jacó Guinsburg” (Schwarz, 1965), que teria sido, portanto, o primeiro a colocar lado a lado Thomas Mann e Guimarães Rosa. A semelhança explorada no artigo, bastante patente, é a presença do motivo fáustico nas duas obras, perscrutada com acuidade por Schwarz.⁶

Para as finalidades deste artigo, interessa manter *Grande Sertão: Veredas* como um dos suportes para leitura concomitante de Mann e Rosa, associando-o,

⁵ Sobre as relações entre a obra de Goethe e Guimarães Rosa, ver o recente trabalho de SCHIFFER DURÃES, 1996.

⁶ Outros exemplos de estudos comparativos são: ANDRADE, 1986, p.582-94; COUTINHO

porém, ao romance *A Montanha Mágica*. Esse novo par, quanto consta, ainda não constituiu objeto de investigação acadêmica, e pode ser, portanto, novo viés para a análise conjunta dos dois escritores.

Entre os dois romances há coincidências evidentes. Os protagonistas – o burguesote Hans Castorp e o sertanejo Riobaldo – vêm-se transportados de seus universos de referência originais (cidade burguesa e fazenda) para paisagens que ainda pertencem ao espaço cultural imediato (centro-europeu alemão e mineiro interiorano, respectivamente), mas que nem por isso são menos inusitadas para ambos. Riobaldo abandona o espaço da fazenda para lançar-se à jagunçagem pelos sertões, e Castorp, a planície burguesa do Norte alemão para aventurar-se no desregramento sensorial do sanatório alpino. Ambos são levados, com isso, a tematizar a própria existência e os fatos essenciais da vida humana: amor, morte, guerra, doença, o bem e o mal.

Nesse processo, deparam com personagens específicas, representativas de posturas definidas, com as quais se vêem obrigados a confrontar-se: Zé Bebelo e Settembrini são bons exemplos disso. Um e outro assumem tons magistras em relação a Riobaldo e Hans Castorp. Apresentam-lhes projetos políticos civilizadores e sugerem-lhes a funcionalização de suas aptidões individuais em prol desses projetos. O amadurecimento dos “aprendizes” e sua autonomização em relação aos tutores constituem paralelo interessante e essencial para as duas narrativas.

Outro paralelo pode ser encontrado ainda na tematização da androginia e do homoerotismo pelo par Hippe-Clawdia, em *A Montanha Mágica*, e em Reinaldo-Diadorim, em *Grande Sertão: Veredas*. Nos dois romances, os protagonistas resgatam cada qual um encantamento homoerótico havido na adolescência, que se revigora e feminiza na vida adulta, para assumir importância central na narrativa, na figuração das personagens e no universo cultural, mítico e simbólico que evocam.

Finalmente, outro ponto de correspondência entre os dois textos – e que será, este sim, o tema central do presente artigo – é o das semelhanças na figuração do espaço em cada um dos romances. As narrativas ocorrem em ambientes muito bem delineados – o sertão, a montanha – e remetem a paisagens típicas em cada um dos espaços geográfico-culturais, como já se disse. Muito mais que o acréscimo de “cor local”, no entanto, elas assumem significados fundamentais no texto, estabelecidos a partir das relações entre os protagonistas e os mundos que os cercam. As associações desencadeadas por uma e outra paisagem na tradição cultural e artística precedente – suas conotações metafóricas, míticas e simbólicas – mantêm-se presentes; mas são redimensionadas a partir de tensões intrínsecas ao desenvolvimento da narrativa.

Desse modo, o argumento delineado no início – de que o deslocamento de um espaço original e provinciano para um espaço plural e universalizante represente experiência fundamental na constituição dos imaginários de Mann e Guimarães Rosa – pode tornar-se relevante para a compreensão da figuração do espaço nos romances em questão. O ambiente físico específico e suas implicações culturais passam a ter significado na obra pela tensão que estabelecem ao relacionar-se com o espaço interno que guarda em si cada personagem. O sertão, que “é dentro da gente”, e a montanha, que seduz e cativa por sete anos, ocasionam o devido estranhamento nos personagens centrais, de modo a pro-

blematizar a vida de cada um e despertá-los para a inquietação existencial e filosófica. Eles podem, com isso, revelar-se como indivíduos despertos diante de si mesmos, a perguntar-se por si, por seu *Dasein* – por *seu* Onde.

3 ESPAÇOS DE ORIGEM

Para os dois autores, as localidades de origem – Lübeck e Cordisburgo – assumem papel constitutivo em seus universos literários e culturais. Ambos o declaram de modo explícito ao manifestarem suas poéticas. Para a análise a seguir, estarão em questão a já mencionada entrevista de Rosa a Günter Lorenz, concedida em 1965, nove anos após a primeira edição de *Grande Sertão: Verdades*, e um discurso proferido por Thomas Mann em sua cidade natal, em 1926, dois anos após o surgimento do romance *A Montanha Mágica*, versando sobre o que haveria de propriamente “lübeckiano” na obra.

Guimarães Rosa considera Cordisburgo “uma cidadezinha não muito interessante”, mas “de muita importância” para ele. “Sou mineiro”, ele afirma. “É isto sim é o importante, pois *quando escrevo*, sempre me sinto transportado para esse mundo. Cordisburgo” (grifo nosso). A origem familiar, sueva, integra intimamente tal constelação. O destino errante do povo suevo, no passado português, é visto como responsável pelo fato de os antepassados “se apegarem com tanto desespero àquele pedaço de terra que se chama o sertão. E eu também estou apegado a ele...” (GR1, p.30) – a identificação do escritor com tal sentimento é imediata.

Nesse contexto surge a afirmação de que é “impossível separar minha biografia de minha obra” (GR1, p.31). E Rosa a explica pelo fato de o pequeno mundo do sertão, “este mundo original e cheio de contrastes”, ser para ele “o símbolo”, “o modelo de [seu] universo”. Riobaldo é “[seu] irmão” (GR1, p.37), e o sertão, em uma das definições que recebe no romance, é “do tamanho do mundo” (GR2, p.59).

Ora, algumas declarações de Mann quanto à importância de sua origem biográfica para a própria obra – mais especificamente para a construção da personagem Hans Castorp – revelam paralelo relevante quando comparadas às de Rosa. O discurso “Lübeck como forma de vida espiritual” (“Lübeck als geistige Lebensform”, cf. SZB, p.88-91) é fonte indispensável para o entendimento dessa questão.

Nele, com o habitual tom irônico, Mann apresenta Castorp como o jovem impregnado de “Hanseatentum”, de “herança hanseática”. Castorp, a propósito, é originário de outra cidade hanseática – Hamburgo, e não Lübeck, como Mann – mas isso não passaria de um recurso de “variação” ficcional (SZB, p.88). O que ocorre em Mann, de forma semelhante a Rosa, é a situação da própria origem em um passado distante, que é então reinterpretada no presente da escrita literária, de modo a assumir um potencial de transcendência:

É a herança hanseática que confere a Hans Castorp sua esperteza. (...) Essa origem, ele já não a conserva como faziam seus antepassados, sob a forma de uma pirataria mais elevada, mas sim de um modo mais discreto e espiritual: ele a conserva em um

prazer pela aventura no espaço anímico e intelectual; e é isso que transporta o rapaz ao que é cósmico e metafísico, transformando-o efetivamente no herói de uma história que se põe, de maneira maravilhosa, irônica e quase paródica, a renovar o “Wilhelm Meister”, esse antigo romance de formação alemão, produto de nossa grande era burguesa (SZB, p.88)⁷

A origem hanseática como característica comum a Castorp e si mesmo, Mann a explicita em seguida no ensaio, através da relação de autor e personagem com a natureza:

Certa vez, o jovem e ingênuo aventureiro põe-se a medir forças até mesmo com os elementos, com a *natureza*; e menciono tal fato porque aqui se evidencia de modo muito claro que tipo de espírito ele tem – ele e o autor. Nada é mais característico para nossa forma de vida que nossa relação com a natureza. (SZB, 89)

A identificação é evidente e torna-se plena pela utilização reiterada do possessivo “nossa”. Como Rosa em relação à sua terra natal, Thomas Mann traz na bagagem as imagens e a atmosfera de Lübeck. Riobaldo e Hans Castorp são seus respectivos depositários.

O manuseio manniano dos apetrechos domésticos, porém, difere do uso que o escritor mineiro faz dos seus. A relação com a natureza, em ambos – e a consequente representação do espaço natural nas obras de um e de outro – constitui ponto-chave para o avanço da análise.

4 ESPAÇOS DE EXPANSÃO – A MONTANHA E O SERTÃO

Fundamentalmente, a atitude dos personagens rosianos face à natureza é integrativa. Em geral, estão desde o início imersos no meio natural e o compõem de maneira menos ou mais imediata.

Um caso extremo, em que tal imersão chega a assumir contornos negativos, é o dos “catrumanos”, um povo tosco com que Riobaldo e seu bando depararam em meio às andanças. Miseráveis, eles andam meio nus: “quase que nem possuíam o respeito das roupas de vestir” (GR2, p.245). Não se entende bem sua fala, pois têm “uma voz diversa, costumada daquela terra de lugar”, e um “vozeio soturno”; o narrador pensa que “nos tempos antigos, devia de ter sido assim”. E acrescenta que o que acontecia “era de serem só esses homens reperdidos sem salvação naquele recanto de mundo, groteiros dum sertão” (GR2, p.246). No romance, homem e entorno chegam a confundir-se, constituindo espaço próprio.⁸

Outro exemplo, menos extremo e de características mais recorrentes, é o momento em que Riobaldo relembra o primeiro encontro com Diadorim quando eram ambos ainda crianças (viriam a reencontrar-se apenas dali a anos, como companheiros de jagunçagem). Estavam os dois à beira de um rio, o “de-Janeiro”. Riobaldo vê o menino “encostado numa *árvore*” e impressiona-se por sua beleza, “um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes,

⁷⁾ Cabe destacar, nesta citação, dois aspectos: primeiro, o novo exemplo de filiação de Mann a Goethe e à tradição do *Bildungsroman* – válida, a nosso ver, também para Riobaldo, “Wilhelm Meister” do interior mineiro, tal como se refere a ele Gün-ter Lorenz (GR1, p.35), sem ser contestado em sua afirmação. E, segundo, a auto-inserção explícita de Mann na tradição literária precedente – igualmente perceptível em Rosa, que se entende como “regionalista”, ao mirar em retrospecto a literatura brasileira (GR1, p.31).

⁸⁾ Há muitos outros exemplos nesse sentido. Poderíamos mencionar, ainda, a descrição das travessias de rios e desertos compreendidas no romance; a representação da relação dos jagunços com seus cava-

los; o significado que rios, árvores e pássaros assumem na constituição do imaginário e da sensibilidade das personagens. Ocorre aí um imbricamento entre personagens e meio natural; ambos se delinham mutuamente, *uno acto*, e permanecem indissociados no universo de referências do romance. Tal imbricamento deve-se frequentemente a referências provenientes de um universo sapiencial de origem esotérica e mística ou filosófica e existencial assumidas explicitamente por Guimarães Rosa, mas que não constituem objeto específico deste trabalho. Quanto a essas fontes místicas e esotéricas, ver os trabalhos de SPERBER, 1976; UTÉZA, 1994; ARAÚJO, 1996.

verdes"; sua voz é "muito natural" (GR2, p.70). Após uma aproximação e rápida conversa, decidem passear de canoa. Riobaldo tem medo, mas vê em Diadorim – naquele tempo ainda conhecido apenas como Reinaldo – um apoio. "O vacilo da canoa me dava um aumentante receio. Olhei: aqueles esmerados esmarteres olhos, botados *verdes*, de *folhudas* pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse" (GR2, p.71). Os atributos de Reinaldo-Diadorim, gritados acima por conta das finalidades deste trabalho, associam-no reiteradamente à natureza. É ele quem a revela ao temeroso Riobaldo, cravando-a de maneira perene em sua memória:

Saiba o senhor, o de-Janeiro é de águas claras. É é rio cheio de bichos cágados. Se olhava a lado, se via um vivente desses – em cima de pedra, quentando sol, ou nadando descoberto, exato. Foi o menino quem me mostrou. E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. – "As flores..." – ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas, do mucunã, que é um feijão bravo (...). Um pássaro cantou. Nhambu? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós. Não me esqueci de nada, o senhor vê. Aquele menino, como eu ia poder me deslembrar. (GR2, p.71)

A lembrança da natureza e a de Diadorim identificam-se. Riobaldo nada esquece (animais, minerais, plantas, flores, pássaros), porque não é possível "deslembrar" o menino. O encontro com o outro, sua presença inovadora e reveladora, possibilita a Riobaldo a experiência de um olhar diverso. Diadorim e a paisagem natural são, nesse momento, inseparáveis.

Na vida adulta, o deslocamento de Riobaldo do espaço da fazenda, que lhe é familiar, para o espaço tosco e fascinante do sertão retoma essa experiência inicial. Não ocorre ruptura radical, já que as duas paisagens integram um espaço geográfico contínuo; há, sim, uma reeducação do olhar pela perspectiva do outro.

Em Thomas Mann, de outro modo, o distanciamento em relação à natureza é explicitado de maneira quase permanente. A viagem de Hans Castorp da planície para a montanha, que inaugura *A Montanha Mágica*, é sinal claro disso. Não se trata de algo semelhante à passagem horizontal e progressiva que faz Riobaldo, mas de um salto que ocasiona a mobilidade do personagem à revelia de sua vontade e expectativas. A iniciativa do empreendimento parte de uma recomendação médica de descanso e da motivação (pouco acentuada) de se visitar um primo, Joachim, internado em um sanatório alpino, para curar-se de tuberculose: "Não tivera a intenção de levar essa viagem muito a sério e de entregar-se totalmente a ela. Propusera-se liquidá-la depressa, porque tinha que ser feita, depois regressar para casa tal como partira, e retomar sua vida anterior exatamente no ponto em que a abandonara por um instante" (MM, p.8).

Uma descrição prática e objetiva do percurso evidencia as diferenças geográficas e a distância que separa os dois mundos:

Mas de Hamburgo até essas alturas a viagem é longa (...). É preciso atravessar diversos Estados, subindo e descendo, do planalto da Alemanha meridional até a beira do lago de Constança, cujas ondas salientes são transpostas de navio, por sobre abismos outrora considerados insondáveis. (MM, p.7)

A viagem em meio aos Alpes, descrita na seqüência, encerra em um trecho muito íngreme. Era “a parte deveras aventureira da viagem, uma escalada brusca e penosa que parece não ter fim”, e que se percorria em um “trem de bitola estreita”, tracionado por “uma locomotiva de pequeno porte, mas (...) de extraordinária força de tração” (MM, p.7).

Em um dos vagões desse comboio, o leitor pode, pela primeira vez, deparar com Hans Castorp, um “rapaz mimado e franzino”, descrito em meio ao seu aparato burguês: “maleta de couro de crocodilo”, “sobretudo de verão” e “cobertor de viagem”. O livro que traz para ler na viagem, “Ocean steamships”, é mais um indício do apego do protagonista ao conjunto de referências deixadas na planície: Castorp é engenheiro.

Nesse primeiro momento, a oposição dos dois espaços revela-se inclusive pela atenção aos meios de transporte que lhes são peculiares: o narrador, ao mencionar o livro sobre barcos a vapor, faz evidente alusão às ambições profissionais do protagonista em uma cidade portuária como Hamburgo. E igualmente adequada ao olhar do engenheiro é a atenção que se dispensa aos detalhes técnicos do trem que vai montanha acima.

A paisagem natural, por sua vez, praticamente ainda não recebe atenção nenhuma. Mas isso vai se alterar no decorrer do romance. Afinal,

dois dias de viagem apartam um homem – e especialmente um jovem que ainda não criou raízes firmes na vida – do seu modo cotidiano, de tudo quanto ele costuma chamar seus deveres, interesses, cuidados e projetos; apartam-no muito mais do que esse jovem imaginava enquanto um fiacre o levava à estação. O espaço que, girando e fugindo, se roja de permeio entre ele e seu lugar de origem, revela de hora em hora novas metamorfoses íntimas, muito parecidas com aquelas que o tempo origina, mas em certo sentido mais intensas ainda. (MM, p.8)

No decorrer da narrativa, a sensibilidade de Castorp para a natureza se aguçará mais e mais, e sua confrontação com ela constituirá um dos fundamentos para a figuração do espaço no romance. A oposição entre a planície e a montanha assumirá novos contornos.

De início, Castorp construirá uma nova identidade para si, ao sentir-se integrado à vida da montanha e distante da vida burguesa da planície. Depois, no entanto, a neve, que determina a paisagem montanhosa, e o mar, elemento dominante na planície de origem, passarão a ser objeto de inusitadas aproximações e identificações, como bem se vê no subcapítulo “Passeio pela praia” (MM, p.653-61).⁹

Alguns argumentos do já mencionado discurso sobre Lübeck são decisivos para a compreensão dessa questão. Ao se referir à paisagem em *A Montanha Mágica*, Mann aproxima também aí a montanha e o mar. Para ele, é o distanciamento da personagem que iguala tais paisagens e confere-lhes significado específico, “elementar”:

Mar e cordilheira não são rústicos; são elementares no sentido de uma magnificência última e deserta, extra-humana; e quase chega a parecer que o artista civil, cidadão, o artista urbano e burguês tenha a tendência, quando se trata da natureza, de saltar por sobre o rústico-paisagístico e procurar diretamente o elementar, já que é diante deste último que sua relação com a natureza pode reconhecer-se e revelar-se, com toda a

⁹ Um trecho ilustrativo: “Há neste mundo uma situação, há certos fatos paisagísticos – se é que se pode falar de ‘paisagem’ no caso que temos em vista – que fazem com que a confusão e a mistura das distâncias do tempo e do espaço, que vão a ponto de criar uma uniformidade vertiginosa, se produzem de forma natural e lógica, de maneira que,

pelo menos para um período de férias, parece tolerável o abandono ao seu enleio mágico. Pensamos em passeios à beira-mar – ocupação da qual Hans Castorp nunca deixava de lembrar-se com a maior simpatia – e já sabemos que a vida na neve lhe recordava de modo ameno e grato as dunas de seu torrão natal” (MM, p.660).

razão humana, como o que ela de fato é: como temor, como estranheza, como aventura inadequada e selvagem. (SZB, p.89)

Ao que parece, são diametralmente opostas as posturas de Thomas Mann e de Guimarães Rosa quanto à representação e percepção do espaço natural. Há momentos, contudo, em que seus romances convergem para um mesmo ponto, no que diz respeito à relação dos protagonistas com a natureza.

Entende-se aqui que os dois romances têm como tema central o processo de confrontação do indivíduo com um meio social eticamente relativizado. A descoberta do outro e do próprio entorno e a postura que se vai tomar diante deles exigem constantes decisões que têm como objeto fundamental, em última instância, a autocompreensão do indivíduo que age. Castorp e Riobaldo são sempre questionados no que são, no que fazem ou sentem, no que crêm ou deixam de crer. Isso pode ser observado em vários níveis. Interessa aqui o que trata de sua aproximação consciente à natureza.

O que Thomas Mann denominava “elementar” em seu discurso sobre a natureza compreende-se “no sentido de uma grandiosidade extra-humana”. O artista “urbano” e “burguês” tende a mergulhar diretamente em tal grandiosidade, “saltando” o que há de rústico e paisagístico na natureza. Dessa forma, torna-se capaz de reconhecer e revelar o que de fato marca sua relação com ela: a estranheza – ou seja, a experiência radical de *alteridade*. Mas que significa esse “saltar” a paisagem para procurar o que há de elementar na natureza?

No caso de Castorp, conviria lembrar a noção do sublime e proceder a um breve excursão sobre isso. O conceito de sublime, segundo Barbara Eschenburg (1987, p.111), serviu para designar desde o início do século XVIII “a natureza das montanhas e dos mares, grandiosa, vasta e hostil ao homem, bem como as forças naturais presentes nas tempestades ou nas erupções vulcânicas”. O subtítulo do capítulo em que se aborda o tema, a propósito, é “A representação dos Alpes”. A “natureza sublime”, conforme a pesquisadora, foi interpretada desde o início como imagem da infinitude de Deus, do ponto de vista religioso e moral, e representada de modo a provocar no observador “sensações desagradáveis de temor e sobressalto” (*idem, ibidem*). Tal representação se prestaria de modo privilegiado a aguçar no observador a consciência de sua insignificância. E nesse ponto parecem evidenciar-se alguns paralelos com as definições de Mann, embora caiba destacar que o texto de Eschenburg trata do sublime na *pintura alemã dos séculos XVIII e XIX*, sem dedicar qualquer atenção ao romance *A Montanha Mágica*.

A atitude de Hans Castorp no romance, contudo, não coincidiria de todo com a reação oitocentista diante do sublime. Pois ele, conforme o discurso de Thomas Mann sobre Lübeck, teria no coração, além de “temor, veneração (...), reverência religiosa e um horror físico-metafísico”,

ainda uma outra coisa: *escárnio*, verdadeira ironia diante do que é incontrolavelmente fatal, um dar de ombros malicioso em face de poderes gigantescos, que em sua cegueira podem até mesmo destruí-lo fisicamente, mas aos quais, mesmo na morte, ele ainda assim ofereceria resistência humana. (SZB, p.90)

Ironia, contudo, pode ser percebida igualmente na dicção de Mann ao tratar desse “filho enfermo da vida”. Pois o fato, no romance, é que Castorp

sucumbe no capítulo final ao chamado do “trovão”, ou seja, à sedução da guerra que eclode. E ele o faz com o mesmo misto de distanciamento e temor que cultivaria face à grandiosidade da natureza. A ambigüidade de Castorp constitui o inesgotável atrativo de *A Montanha Mágica* e talvez seja uma chave interpretativa eficiente para o problema de que se ocupa este artigo.

Final, o “salto” sobre o que há de paisagístico e rústico na natureza pode resultar em mergulho insciente em direção a forças inacessíveis, *puramente naturais* e de *alteridade irreductível*.¹⁰ E nesse caso estariam inviabilizadas a conquista de qualquer ato eticamente relevante e da individualidade mediada pela razão que se mantém desperta para o outro. Isso, porém, não ocorre com Castorp de maneira unívoca: em várias ocasiões, é correta sua percepção do outro. E tal correção reside justamente em uma postura cautelosa diante desse outro, na oscilação das certezas, fruto de um misto entre temor sublime e ironia fleumática. Ante a impossibilidade de apreendê-lo na totalidade, Hans Castorp reconhece muitas vezes nessa mesma inapreensibilidade do outro o fator de respeito por ele.

Mann, como Rosa, não é um relativista radical, e menos ainda um niilista face ao mundo moderno. A montanha e o sertão tratam de problematizar o espaço do indivíduo e de abrir-lhe possibilidades de formular parâmetros, em confronto com a natureza, com o outro e consigo mesmo.

5 A SEARA ÉTICA

Esse tipo de confronto ocorre de maneira muito específica, por exemplo, nos episódios em que Riobaldo e Hans se debruçam sobre a paisagem natural e lá rememoram experiências da adolescência. A identificações do menino à beira do rio com o companheiro Diadorim, para Riobaldo, e do colega Pribislav Hippe com a paciente do sanatório Mme. Chauchat, para Castorp, funciona para os protagonistas como um aprendizado de contemplação da natureza.

Riobaldo, nesse episódio, recém-ingressa na vida de jagunçagem, é destacado para transportar munição com um pequeno grupo de outros companheiros. Entre eles, reconhece Reinaldo: “o Menino, senhor sim, aquele do porto do de-Janeiro, daquilo que lhe contei, o que atravessou o rio comigo, numa bamba canoa, toda a vida” (GR2, p.92). Descreve-se a si, na ocasião do reencontro, como “chocho, dado no mundo, vazio de um meu dever honesto”; e desse estado inosso também teria advindo, pouco antes, o ingresso no cangaço. O contexto é caracterizado como conflituoso, mas para Riobaldo ainda não havia um partido: “Tudo, naquele tempo, e de cada banda que eu fosse, eram pessoas matando e morrendo, vivendo numa fúria firme, numa certeza, e eu não pertencia a razão nenhuma, não guardava fé e nem fazia parte” (GR2, p.95).

Em certo momento, surge a necessidade de se montar guarda, e Riobaldo, ao ver que Reinaldo se havia predisposto, oferece-se também. Surge a ocasião para alguns momentos de convívio, novamente à beira de um rio. E renova-se o aprendizado do olhar da natureza para Riobaldo:

O rio, objeto assim a gente observou, com uma croa de areia amarela, e uma praia larga: manhãzando, ali estava re-cheio em instância de pássaros. O Reinaldo mesmo

⁽¹⁰⁾ Utilizamos aqui alguns termos empregados por ROSENFELD, 1993, em sua profícua análise de *Grande Sertão: Veredas*.

chamou minha atenção. O comum: essas garças, enfileirantes, de toda brancura; o jaburu; o pato-verde, o pato-preto, topetudo; e até uns urubus, com aquele triste preto que mancha. Mas, melhor de todos – conforme o Reinaldo disse – o que é o passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaixo e rio-acima: o que se chama o manuelzinho-da-croa.

Até aquela ocasião eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vãos e pousoação. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: – “É formoso próprio...” – ele me ensinou. (GR2, p.95-6)

Tem continuidade a descrição *pitoresca* da paisagem – sim, pois o princípio de constituição da paisagem, nos momentos em que Riobaldo e Reinaldo-Diadorim estão juntos é pitoresco, como o define B. Eschenburg: “o pitoresco em todas as suas variantes deve despertar sensações agradáveis no observador” (*op. cit.*, p.111). E a essa descrição associam-se os primeiros sentimentos de carinho e de atração proibida por Diadorim, mulher disfarçada de jagunço, figura andrógina que constitui até morrer uma incógnita para Riobaldo, e uma fonte de dúvida moral quanto a seus desejos.

A questão da atração pretensamente homoerótica e por isso proibida surge sob a ignorância da verdadeira identidade de Diadorim. E o narrador, mesmo a partir do ponto de vista retrospectivo, e portanto sabedor do fato, mantém incógnito ao leitor. Há aí um ponto de coincidência com *A Montanha Mágica*, pois também Hans problematiza a paixão por Clawdia a partir de uma experiência de imersão na natureza e da recuperação da lembrança de um menino, Hippe, por quem se sente atraído nos tempos da escola.

No caso de Hans Castorp, entretanto, a experiência é diferente. O confronto com a natureza se dá de maneira adversa, durante o passeio que ele empreende para quebrar a monotonia da vida no sanatório, no tempo livre que antecede a palestra de um dos médicos, Dr. Krokowski, sobre “O amor como fator patogênico”. Durante o passeio, o narrador descreve Hans Castorp como um idílico caminheiro: “Essa subida alegrou Hans Castorp. Dilatou-lhe o peito. Com o castão da bengala empurrou o chapéu para trás, e quando, de certa altura, lançou um olhar sobre a paisagem e avistou o espelho do lago, pôs-se a cantar” (MM, p.144). Ele canta “toda espécie de canções sentimentais e populares”, bem ao gosto da situação, mas em breve começa a sentir os efeitos do esforço físico e do ar rarefeito da montanha. Em determinado momento, encontra-se em meio a uma paisagem ideal:

Quando saiu do bosque deteve-se surpreso, diante de um quadro magnífico que se lhe descortinava, uma paisagem íntima e fechada, de plasticidade tranqüila e grandiosa.

Por um leito pedregoso, pouco profundo, precipitava-se um curso d’água pela encosta direita abaixo; saltava, escumando, os rochedos dispostos como que em terraços, e em seguida corria, num fluxo mais calmo, em direção ao vale, passando por baixo de uma pitoresca pontezinha, com um tosco parapeito de madeira. O solo parecia azul pelas flores campanuláceas de um arbusto que crescia em toda parte. Pinheiros sombrios, de troncos gigantescos e bem-proporcionados, viam-se ora isolados, ora em grupos, no fundo do desfiladeiro e nas encostas. Um deles, arraigado obliquamente no alcantil à beira do arroio torrentoso, atravessava o panorama numa diagonal torta e excêntrica. Uma solidão cheia de rumores pairava sobre esse sítio

isolado e formoso. Do outro lado do regato, Hans Castorp viu um banco que convidava ao repouso. (MM, p.146)

É muito significativa a referência direta do texto à descrição plástica do ambiente, com atenção aos detalhes de cor e forma. Tal descrição, aliada a termos como “plasticidade”, “pitoresco” e “quadro”, torna explícita a inserção da personagem em um tipo de paisagem característico à pintura alemã do século XIX. O conjunto cênico bem poderia suscitar a lembrança de quadros de Joseph Anton Koch (como o “Schamdribachfall”, de 1821), ou então – em especial o primeiro parágrafo – “O caçador na floresta” (“Der Chasseur im Walde”, 1814), de Caspar David Friedrich.

De fato, é bastante útil centrar essa associação com as artes visuais¹¹ em C. D. Friedrich.¹² A utilização manniana da paisagem remete mesmo a um jogo de distanciamento e proximidade da paisagem, adequado à figuração metafórica desse pintor. Segundo Eschenburg (*op. cit.*), a natureza em Friedrich é espelho da divindade – entendida aqui, para os fins deste artigo, como figura do Outro absoluto. Diferentemente do que ocorria na pintura sublime, a divindade é intuída em uma distância infinita e iluminada.

Ora, de fato a percepção efetiva do outro por Castorp se dá para além da paisagem natural; nela inserido, ele retoma a experiência luminosa do passado, para então incorporá-la à própria sensibilidade, dali por diante. Tal retomada, no entanto, dá-se sob condições adversas, como se o burguês retornasse à sua condição mais despojada, ante a insignificância do próprio corpo, e só então pudesse fazer a descoberta de si:

Ele se sentou, a fim de se divertir com o aspecto da cachoeira de águas espumantes e de lhes escutar o ruído idilicamente palrador, uniforme e todavia cheio de variação íntima. O murmúrio das águas – Hans Castorp adorava-o tanto quanto a música, e talvez ainda mais. Mas, apenas se pusera a vontade, começou a sangrar-lhe o nariz, tão de repente que não pôde evitar que se manchasse sua roupa. (MM, p.146-7)

Em decorrência do sangramento no nariz, que perdura por meia hora, Castorp é acometido de um torpor. Deitado sobre o banco, reconstitui em detalhes seu contato com Pribislav Hippe. A caracterização desse verdadeiro transe mostra-se adequada à comparação com o enlevo místico a que pretende remeter a pintura de Friedrich. Referindo-se a um sonho descrito páginas antes, com a sensual Cláudia Chauchat, o narrador indica que Hans estaria em estado onírico semelhante ao daquela ocasião, mas de maneira “tão irrestritamente vigorosa, a ponto de olvidar o espaço e o tempo”.

A reaproximação a Hippe passa a constituir a base de referência para que Castorp venha assumir e cultivar sua paixão por Mme. Chauchat. Ao despertar, observa “Como ele se parece com ela, com aquela mulher, ali do sanatório. Quem sabe se não é por isso que me interessa tanto por ela?” (MM, p.151). Seu mergulho na natureza, ainda que desastrado, transporta-o ao passado e faz que redescubra um sentimento singelo e constitutivo de sua experiência pessoal do amor.

O recurso narrativo do devancio remete, por um lado, a experiências elevaradas, mas corrobora, por outro, um distanciamento irônico do narrador, já que o “relacionamento” com Hippe não passa na verdade de um encantamento unila-

⁽¹¹⁾ Sobre o desenvolvimento, papel e importância dos estudos interartes, ver CLÜVER, 1993.

⁽¹²⁾ O próprio Thomas Mann manifesta sua apreciação e conhecimento do pintor, por exemplo, em “Meine Goethereise” (1932): “[Em Berlim], no Schloß-Museum, comemoramos todo tipo de belos reencontros com certos quadros, tais como os de Caspar David Friedrich, que amo de modo especial” (MANN, 1974, p.74).

teral e objetivamente fútil por parte de Hans. Note-se ainda que o esforço de integração à natureza, por parte do protagonista, é associado a um universo de referências pictóricas grandiosas, o que só faz contrastar sua inabilidade ao percorrê-lo. O ponto de vista do narrador, em uma comparação tosca, é como o de quem, diante do quadro “Caminheiro sobre o mar enevoado” (1818), de Friedrich, centrasse o olhar sobre o cabelo desalinhado do rapaz ali representado e o ridicularizasse por isso, sem contudo perder a noção da grandeza da paisagem de fundo, ou mesmo do enlevo supostamente vivido por ele. O olhar do narrador, por sua ironia, desnudaria a tal ponto o protagonista, que este se veria reconduzido à experiência mais fundamental de autocentramento. Pela descoberta da solidão, doença, incerteza e insignificância, Castorp passa a reconstruir o próprio *ethos* (= o lugar de estada permanente e habitual) (Cf. Lima Vaz, 1993, p.13) em meio ao espaço estranho da montanha. Da bagagem trazida da planície (espaço de origem) provêm os apetrechos para o ritual de desnudamento.

O caminho feito por Riobaldo, como se viu, é outro. Sua percepção da natureza dá-se pela mão amiga de Diadorim, e o olhar que a registra é próprio do narrador-personagem em primeira pessoa. Caberia, para ele, a analogia com o quadro do viajante estrangeiro que se vê deslumbrado, despojado e envolvido pelo inteiramente outro:

Os dias que passamos ali foram diferentes do resto da minha vida. Em horas andávamos pelos matos, vendo o fim do sol nas palmas dos tantos coqueiros macaúbas, e caçando, cortando palmito e tirando mel da abelha-de-poucas-flores, que arma sua cera cor-de-rosa. Tinha a quantidade de pássaros felizes, pousados nas croas e nas ilhas. E até peixe do rio se pescou. Nunca mais, até o derradeiro final, nunca mais eu vi o Reinaldo tão sereno, tão alegre. E foi ele mesmo, no cabo de três dias, quem me perguntou: – “Riobaldo, nós somos amigos, de destino fiel, amigos?” – “Reinaldo, pois eu morro e vivo sendo amigo seu!” – eu respondi. Os afetos. Doçura do olhar dele me transformou para os olhos de velhice de minha mãe. Então, eu vi as cores do mundo. (GR2, p.99)

Guimarães Rosa representa a natureza a partir do encantamento que ela exerce sobre ele. De seu espaço de origem, traz a percepção de uma solidão dada *a priori*, de modo que não se dá um ritual de desnudamento irônico, mas, ao contrário, a complexificação integrativa do indivíduo face ao outro:

[O] sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde *Inneres und Äusseres sind nicht mehr zu trennen*, segundo o *Westöstlicher Divan* [de Goethe]. No sertão, o homem é o eu que ainda não encontrou o tu: por isso ali os anjos ou o diabo ainda manuseiam a língua. O sertanejo – você mesmo, [Lorenz], escreveu isso – “perdeu a inocência no dia da criação e não conheceu ainda a força que produz o pecado original”. (GR1, p.50)

Guimarães Rosa e Thomas Mann acabam por confluir a um ponto comum, ao representarem na experiência de defrontação com a natureza o ponto de partida para a tematização ética. É aí que se dá a percepção consciente do domínio da *physis* – pelo desnudamento, no caso de Castorp, e pela observação guiada, no caso de Riobaldo.

Ambos os protagonistas encontram nesse momento o próprio corpo – herança inexorável da origem –, e a percepção da sexualidade passa a ser objeto de problematização existencial e moral: tem início o entendimento do espaço como lugar da existência concreta e habitual (*ethos*), a ser construído e reconstruído a partir da confrontação com o outro, ao longo do restante de cada uma das narrativas – espaços ilimitados de expansão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, H. V. de. *O Roteiro de Deus*. Dois estudos sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarin, 1996.
- ANDRADE, A. L. The Carnivalization of the “Holly Sinner”: An Intertextual Dialogue between Thomas Mann and João Guimarães Rosa. *Latin American Literary Review*, ano 14, n.27, p.582-94, jan.-jun. 1986.
- CLÜVER, C. “Intertext studies: an introduction”, 1993. 42p.
- COSTA LIMA, L. Introdução. In: JAUSS, H. R. et al. *A Leitura e o Leitor*. Textos de Estética da Recepção. Trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.9-36.
- COUTINHO, E. F. Guimarães Rosa: Um Alquimista da Palavra. In: ROSA, J. G. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 2v., v.1, p.11-24.
- COUTINHO E CASTRO, J. *Thomas Mann*. Ensaios. Lisboa: Livros Horizonte, 1982. 96p.
- ESCHENBURG, B. *Landschaft in der deutschen Malerei*. München: Beck, 1987.
- HOFMANN-ORTEGA LLERAS, G. *Die Produktive Rezeption von Thomas Manns “Doktor Faustus”*. Einzeltextanalysen zu João Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Michel Tournier und Daniele Sallenave. Heidelberg: Winter, 1995.
- JENSEN, J. C. *Caspar David Friedrich. Leben und Werk*. Köln: DuMont, 1977.
- KIMMICH, D. et al. (Org.) *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 1996.
- KURZKE, H. *Thomas Mann. Epoche, Werk, Wirkung*. München: Beck, 1991.
- LIMA VAZ, H. C. *Escritos de Filosofia II. Ética e Cultura*. 2.ed. São Paulo: Loyola, 1993.
- LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa (1965). In: ROSA, J. G. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 2v., v.1, p.27-61.
- MANN, T. *A Montanha Mágica*. Trad. de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. Lübeck als geistige Lebensform (1926). In: _____. *Selbstkommentare: “Der Zauberberg”*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1995.
- _____. Meine Goethereise. In: _____. *Gesammelte Werke*. Frankfurt: Fischer, 1974. Bd. XIII, p.63-75.
- PETERSEN, J. *Fiktionalität und Ästhetik*. Eine Philosophie der Dichtung. Berlin: Erich Schmidt, 1996.
- ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas* (1956). In: _____. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 2v., v.2, p.9-385.
- ROSENFELD, K. H. *Os Descaminhos do Demo*. Tradição e Ruptura em *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Imago, Edusp, 1993.

- SCHIFFER DURÃES, F. *Riobaldo und Faust. Untersuchung zum Faust-Mythos bei João Guimarães Rosa*. Bonn: Romanistischer Verlag, 1996.
- SCHWARZ, R. "Grande Sertão" e "Dr. Faustus". In: _____. *A Sereia e o Desconfiado: Ensaios Críticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p.28-36.
- SPERBER, S. F. *Caos e Cosmos. Leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- UTÉZA, F. *JGR. Metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: Edusp, 1994.

ABSTRACT: The following article presents a comparative study between the novels *The Magic Mountain* by Thomas Mann and *Grande Sertão: Veredas* by Guimaraes Rosa. It investigates the relationship that the respective protagonists keep with the natural spaces through the narrative, which are represented in both novels, and also the relevance of such relationship to the ethics reflexion developed within them.

KEYWORDS: Thomas Mann; *The Magic Mountain*; Guimarães Rosa; *Grande Sertão: Veredas*; Literary spaces; Ethics and literature.