

PAULO ASTOR SOETHE

Ethos, corpo e entorno:
sentido ético da conformação do espaço em
Der Zauberberg e *Grande sertão: veredas*

Tese apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de Doutor.
Curso de Pós-Graduação em Literatura Alemã,
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas,
Universidade de São Paulo

Orientadora:
Prof. Dra. Eloá Di Pierro Heise

São Paulo

1999

a
bel
ana clara
meu pai, hermes
minha mãe, frida
dona lizete e seu ademar

Συος ényr~pf da€mon
O *ethos* é o gênio protetor do homem.
(Heráclito, Frag. 119)

Sinto, colho o espaço.
Anotação de Guimarães Rosa diante de “Paysage avec une ville”, de Aelbert Cuyp (1620-1691), no
Museu da Orangerie, com Ara, sua mulher, em 16 de dezembro de 1950.

Ganz begreifen werden wir uns nie, aber wir werden und können uns weit
mehr als begreifen.

Novalis. *Petits écrits*. Paris : Aubier, 1947, p. 32,
texto destacado por Guimarães Rosa em seu exemplar.

Agradecimentos

À Profa. Dra. Eloá Heise,
toda minha gratidão

Ao Prof. Dr. Karl-Josef Kuschel (Tübingen),
herzlichsten Dank

Ao Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD),
pela bolsa de estudos e demais auxílios

À CAPES,
pela bolsa de estudos e demais auxílios

SUMÁRIO

Resumo	vi
Zusammenfassung	vii
Introdução	1
Capítulo I - Propósito e fundamentos	4
1. Possíveis espelhamentos	4
2. Estudos comparativos: o estado da questão	8
3. Propósito do trabalho	16
3.1. Uma questão suscitada pelos romances	17
3.2. Conformação do espaço em literatura	19
3.2.1 Palavras da crítica – alguns estudos sobre o espaço nos romances .	23
3.3. O espaço e seu sentido ético	31
4. Proposição e discussão de temas éticos – filosofia e literatura	34
Capítulo II - Paralelas que se encontram	38
1. Ambivalência: a lida “irônica” com os duplos	38
2. Voz de um, estória do outro	55
3. O anseio reflexivo dos neófitos	64
4. Palavra e presença dos “mestres”	68
Capítulo III - Literatura e filosofia, espaço e ética	87
1. O burguês, o sertanejo e os filósofos	87
2. Espaço e percepção: horizontes e limites na literatura	95
3. Espaço e literatura: uma forma de pensar	99
4. O espaço como <i>ethos</i> – a percepção e o ato	113
5. O espaço do corpo: de não-eu a si-mesmo	120
Capítulo IV - Significado ético da paisagem natural e sua representação estética	127
1. Paisagem: sujeito e natureza	127
2. Thomas Mann, a natureza e a paisagem	135
3. João Guimarães Rosa, a natureza e a paisagem	142
4. João Guimarães Rosa e as artes visuais	150
5. Thomas Mann e as artes visuais	159
6. Visões do <i>ethos</i> : quadros do corpo e entorno	171
Conclusão	182
Bibliografia	184

Resumo

O presente trabalho discute a conformação do espaço nos romances *Der Zauberberg* e *Grande sertão: veredas*. Aborda o espaço enquanto conjunto de referências discursivas à percepção do entorno e da corporeidade pelos sujeitos ficcionais. Remete-se à etimologia do termo grego *ethos* (como “morada” e “costume”), para fundamentar a pesquisa sobre o sentido ético do espaço literário nas obras. Finalmente, investiga o interesse dos autores pelas artes plásticas, como fonte de recursos para a conformação do espaço em sua produção literária. O trabalho conclui que há estreita relação entre o sentido ético dos romances e a conformação de seu espaço. Constata a grande relevância das artes plásticas para a poética e produção dos dois escritores. Por fim, conclui que o protagonista do romance brasileiro vivencia e assume uma série de parâmetros éticos estabelecidos com base na percepção do espaço e da corporeidade (própria e alheia), e que o protagonista do romance alemão, ao contrário, sucumbe à situação extrema da guerra, por lhe faltarem relações humanas consistentes, que permitam vivenciar o espaço como *ethos* partilhado e construído em comum. Além dos protagonistas, Hans Castorp e Riobaldo, o trabalho dedica especial atenção à análise dos personagens Settembrini e Zé Bebelo.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit behandelt die Gestaltung des Raumes in den Romanen *Der Zauberberg* und *Grande sertão: veredas*. Sie definiert den Raum als die Gesamtheit von Aussagen über die Wahrnehmung der umliegenden Welt und der Körperlichkeit durch die fiktionalen Subjekte. Sie bezieht sich auf die Etymologie des griechischen Wortes *ethos* (als "Behausung" und "Sitte") als Grundlage für die Untersuchung der ethischen Aussagekraft des literarischen Raumes in beiden Werken. Die Arbeit untersucht die Aufmerksamkeit, die die Autoren der bildenden Kunst zuwenden, und deren Bedeutsamkeit für die Bestimmung des literarischen Schaffens jedes von ihnen. Die Arbeit zieht den Schluß, daß in den Romanen ein enger Zusammenhang zwischen ethischem Sinn und Raumgestaltung festzustellen ist. Die bildenden Künste spielen bei der Poetik und künstlerischer Tätigkeit der Schriftsteller eine große Rolle. Der Protagonist im brasilianischen Roman, Riobaldo, kommt durch das Erleben und Wahrnehmen des Raumes und der Körperlichkeit zu einer sittlichen Grundorientierung; der Protagonist von *Der Zauberberg*, Hans Castorp, verfällt seinerseits dem Krieg. Dies läßt sich dadurch erklären, daß die menschlichen Beziehungen Castorps zu oberflächlich waren, so daß er nicht imstande war, den Raum als *ethos* zu erleben, das man gemeinsam teilt und aufbaut. Außer den Protagonisten werden die literarischen Figuren Settembrini und Zé Bebelo analysiert.

Lista de abreviaturas

As abreviaturas abaixo, seguidas do número das páginas citadas, separado por vírgula, referem-se às seguintes edições dos textos correspondentes:

I-XIII = MANN, Thomas. *Gesammelte Werke*. 13 vols. Frankfurt : Fischer, 1974.

E1-E6 = MANN, Thomas. *Essays*. 6 vols. org. p. H. Kurzke e S. Stachorski. Frankfurt/M. : Fischer, 1993-1997.

GR1-GR2 = ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. 2 vols. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994.

MM = *A montanha mágica*. Trad. de Herbert Caro. São Paulo : Círculo do Livro, 1982.

ZB = MANN, Thomas. *Der Zauberberg* (*Gesammelte Werke*. Frankfurter Ausgabe, vol. III, org. p. Peter de Mendelssohn). 2. ed. Frankfurt/M. : Fischer, 1996.

Introdução

Percorrer as trilhas de romances monumentais como *Grande sertão: veredas* (1956) e *Der Zauberberg* (1924) é um exercício de humildade. Associá-los a temas abrangentes como ética, espaço e artes plásticas, tarefa para a vida. A tese que ora apresentamos, portanto, assume-se em suas limitações como o projeto de atividades que se anuncia em suas páginas, sobretudo nas inevitáveis lacunas aí presentes.

O resultado de nossos estudos, por outro lado, cumpre na sua forma atual o requisito básico de apresentar bibliografia atualizada sobre o assunto proposto e de delinear, a partir dela, uma perspectiva de leitura atenta a características ainda pouco exploradas nos textos. Nossa análise dos romances busca neles as declarações éticas resultantes da conformação do espaço percebido por seus respectivos protagonistas, Riobaldo e Hans Castorp. Partimos da hipótese fundamental de que a figuração visual do espaço em que os personagens estabelecem suas relações e se descobrem como sujeitos possibilita apreender de forma privilegiada o *ethos* construído em cada uma das obras.

No capítulo I, apresentamos os fundamentos e opções teóricas de nossa reflexão e detalhamos nossos propósitos. Aproximamos os autores Thomas Mann e João Guimarães Rosa, com base em trabalhos comparativos já existentes. E damos início à reflexão sobre a força declarativa (sobretudo ética) da conformação do espaço no texto literário, a partir de considerações gerais sobre o sertão rosiano e a paisagem alpina que abriga o sanatório Berghof, em *Der Zauberberg*.

No capítulo II, propomos ver na condição ambivalente do sujeito o princípio de construção formal e reflexiva dos dois romances. Caracterizamos em linhas gerais os protagonistas e dois de seus interlocutores mais significativos ao longo das obras, Settembrini e Zé Bebelo. Em síntese, o capítulo procura demonstrar que a consciência da bipartição inerente ao sujeito move cada personagem, no respectivo universo ficcional, a situar-se em um espaço físico e social e a estabelecer relações com os outros mediadas pela consciência das

limitações e potencialidades, próprias e alheias, inscritas na presença concreta de cada um.

A relação entre a conformação do espaço literário e o sentido ético dos romances constitui o cerne das reflexões no capítulo III. Situamos os autores no universo reflexivo ético-filosófico, e demonstramos, com base em exemplos dos romances, o valor declarativo de imagens, formulações e metáforas envolvidas nas referências diretas ao mundo percebido pelos protagonistas.

Finalmente, o capítulo IV particulariza os estudos sobre a conformação do espaço, com maior atenção para a presença da paisagem natural nos romances e para os recursos formais advindos sobretudo do contato dos escritores com as artes plásticas.

A seguir, algumas observações sobre a forma de apresentação de nosso texto. Como tratamos de uma obra em língua estrangeira (*Der Zauberberg*), mas com tradução disponível em português, optamos por mencionar sempre o texto original e a tradução. Supomos um possível leitor do trabalho que não domine o idioma alemão, e limitamo-nos a fazer comentários sobre a tradução apenas quando apresenta escolhas que interferem na compreensão de nossa análise do texto. Por uma questão de coerência, traduzimos todas as demais citações em línguas estrangeiras. Sempre que não houver indicação de fonte bibliográfica, o texto traduzido será de nossa responsabilidade.

Por uma questão de economia da linguagem, permitimo-nos muitas vezes omitir trechos de citações, com o cuidado de não alterar-lhes o sentido. Isso é indicado no texto com a inclusão de reticências entre parênteses em substituição ao trecho omitido. Quando são necessárias pequenas alterações nos textos citados (p. ex. quanto ao uso de maiúsculas e à alteração da ordem de palavras em alemão), colocamos a parte alterada entre colchetes.

As citações são mantidas no corpo do parágrafo, entre aspas, até uma extensão máxima de cinco linhas. Quando são mais longas, iniciam parágrafo à parte, recuado na margem esquerda.

Esperamos com nosso trabalho demonstrar a relevância da leitura conjunta de *Der Zauberberg* e *Grande sertão: veredas*, cientes de termos abordado apenas alguns poucos aspectos em comum que apresentam. Da mesma forma, esperamos ressaltar o valor de leituras comparativas e interdisciplinares que considerem o papel da literatura no âmbito interlocutivo das Humanidades, bem como seu tributo e oferta às outras artes.

Com a apresentação de fontes ainda inexploradas sobre Guimarães Rosa, esperamos que as partes informativas do trabalho encontrem ao menos na divulgação deste material sua justificativa. É patente a necessidade de exploração do material disponível em seu acervo no Instituto de Estudos Brasileiros desta Universidade, capaz de revelar faces ainda desconhecidas do escritor mineiro.

De outra parte, no ano em que se comemoram os 75 anos de publicação de *Der Zauberberg* (a primeira edição foi lançada em 28 de novembro de 1924), esperamos descobrir em sua leitura a atualidade que lhe confere o olhar estrangeiro do sertanejo de Cordisburgo, e vice-versa.

Capítulo I

Propósito e fundamentos

1. Possíveis espelhamentos

Tanto João Guimarães Rosa (1908-1967) como Thomas Mann (1875-1955) são autores essenciais às literaturas do século XX em seus respectivos países¹. Ambos estão profundamente inseridos nas tradições nacionais correspondentes e foram alimentados por matrizes locais, que constituíram a base de seu universo ficcional².

A imponência de suas obras, no entanto, levou-os em pouco tempo a ultrapassar as próprias fronteiras. Ambos obtiveram – na proporção do prestígio internacional de seus universos culturais de origem – boa repercussão no exterior, através de estudos especializados feitos por estrangeiros e de traduções de suas obras para outras línguas. Tanto Thomas Mann no Brasil³, como Guimarães Rosa na Alemanha⁴, por exemplo, receberam atenção significativa dos respectivos mundos editorial e acadêmico. Aos dois escritores, ainda em vida, coube ter a experiência de ver a própria obra frutificar para além do lugar de origem.

Para um e para outro, além disso, o trânsito entre diversas culturas foi também 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 caiba afirmar que uma das experiências centrais para os dois escritores tenha sido o abandono da província, sem deixá-la de todo para trás; cada qual, eles a tiveram sempre em vista, mesmo quando o olhar esteve voltado para outras paragens. O burguês de Lübeck e o sertanejo de Cordisburgo avolumaram-se em torno de seus espaços de origem e aventuraram-se a refletir o mundo imenso que

¹ Sobre a recepção de cada um dos escritores pela crítica especializada, v. sobre *Thomas Mann*: LUBICH, 1986: 11-14; KURZKE, ³1997: 13-15, 296-313; KOOPMANN, ²1995: 875-985; e sobre *Guimarães Rosa*: BOLLE, 1973: 11-24; BOLLE, 1997/98: 28 (e cf. nota 2); MELO E SOUZA, 1978; VIEGAS, 1982.

² Quanto à evidente relevância de Guimarães Rosa nesse sentido, v. COUTINHO, 1994; e SCHWADERER, 1980, espec. p. 159-164; sobre Thomas Mann, v. KURZKE, 1991, p. 13-15; REED, 1995; e LEHNERT, 1995.

³ Quanto à recepção de Thomas Mann no Brasil v. THIMANN, 1989 e DORNBUSCH, 1992.

estava à volta. Constituem-se ainda hoje em superfícies translúcidas e espelhadas desses cernes, capazes de emitir luz própria e redimensionar as imagens que pousam sobre eles.

Tal jogo de luz e espelhos convida a estabelecer imagens recíprocas. Aos olhos do espectador que trata de relacioná-los no exercício de leitura, os dois mundos refletem um ao outro. Nesse universo próprio, convivem lado a lado a mãe teuto-brasileira de Mann⁵ e a cidade do “Cordisburgo germânico, fundado por alemães”, “coração do império suevo-latino” de Rosa (GR1, 31). De um lado, em meio à biografia do judeu jesuíta Leo Naphta, em *Der Zauberberg*, surge a menção a “jovens provenientes de terras longínquas, sul-americanos de raça lusa, cujo aspecto era mais ‘judeu’ do que o de Leo” (MM, 537, cf. ZB, 622: “junge Exoten, portugiesische Südamerikaner, die ‘jüdischer’ aussahen als er”); e de outro lado, o viajante alemão Vupes (“clareado, constituído forte, com os olhos azuis, esporte de alto, leandrado, rosaltar – indivíduo mesmo”, GR2, 50), a percorrer o 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 diálogo⁶.

Além dessas associações arbitrárias e mediadas pela vista do leitor, contudo, Mann e Rosa achegam-se por gestos próprios. Há, por exemplo, referência comum a um outro, que vem do passado intermediar o diálogo: trata-se de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), que exerceu igual fascínio sobre os dois escritores, além de conferir-lhes material comum para a produção literária; são bastante evidentes, por exemplo, o tema fáustico⁷ e a tradição do “Bildungsroman”.

⁴ Papéis decisivos na difusão da obra de Rosa na Alemanha foram desempenhados por Günter Lorenz, e sobretudo por seu tradutor Curt Meyer-Clason. Diversos trabalhos acadêmicos sobre Guimarães Rosa publicados em alemão integram a bibliografia deste trabalho.

⁵ Sobre Julia da Silva-Bruhns Mann e sua relevância para a obra do filho Thomas v. os estudos de CARO, 1975; A. ROSENFELD, 1994.

⁶ Quanto à ligação de Guimarães Rosa com a língua e a cultura alemã v. MEYER-CLASON, 1969; e W. ROSENFELD, 1973/74; quanto a Thomas Mann e o Brasil, v. CHACON, 1975; AZEVEDO, 1976; A. ROSENFELD, 1994.

⁷ Sobre a relação entre *Faust*, de Goethe, e *Grande sertão: veredas*, v. ARROYO, 1984 e sobretudo o trabalho de DURÃES, 1996. Quanto à importância do *Faust* para o romance *Der Zauberberg*, v. HEFTRICH, 1975.

Thomas Mann, de sua parte, não raramente se insinua sucessor do mestre de Weimar. Em nome dessa sucessão, por exemplo, supera o agigantado orgulho próprio, e à revelia das hostilidades da geração alemã mais jovem, que o desmerecia pela “cômoda” opção do exílio durante o nazismo, retorna à Alemanha do Pós-Guerra em 1949 para render homenagem a Goethe no bicentenário de seu nascimento. Na obra de Mann, não falta o “Goethe-Roman” *Lotte in Weimar* (1939), que se pode entender, por exemplo, como uma resposta sua à apropriação nazista da cultura alemã representada por Goethe (cf. sugere Reed, 1995, p. 125). Por fim, também a atividade ensaística de Thomas Mann apresenta textos fundamentais dedicados ao pretense predecessor: “Goethe und Tolstoi” (1921), “Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters” (1932), “Goethe und die Demokratie” (1949) são alguns deles, decisivos para o percurso intelectual de Mann, cada qual à sua época⁸.

De maneira mais modesta e ligeira, mas não menos reverente, Guimarães Rosa também se reporta reiteradas vezes a Goethe. No mais extenso depoimento sobre si e a literatura (a entrevista de 1965 a Günter Lorenz, cf. GR1, 27-61) afirma sobre ele: “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, 49).

Para além dessa filiação a Goethe, contudo, a leitura paralela dos dois escritores também encontra sustentação em 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 fosse traduzido para o idioma alemão, por Curt Meyer-Clason, em 1964⁹.) O escritor mineiro – que pôde fazê-lo¹⁰ – menciona mais de uma vez o nome de Thomas Mann em sua

⁸ Sobre Thomas Mann e Goethe, v. ainda os trabalhos de SCHULTZ, 1971; JENDREICK, 1977, p. 106-113; SIEFKEN, 1981; ZMEGAC, 1993; REED, 1995, p. 109-117, 124-129; KURZKE, ³1997, p. 258-263.

⁹ Uma lista completa das traduções de Guimarães Rosa para o alemão integra a bibliografia deste trabalho.

¹⁰ De qualquer maneira, vale dizer, o interesse de Thomas Mann por autores latino-americanos praticamente inexistia. Em sua biblioteca constam apenas três obras de autores latino-americanos:

entrevista a Lorenz e afirma “admirá-lo e respeitá-lo” (GR1, 52). Vê nele uma prova de que atualmente a linguagem poética “deve ser pessoal, produto do próprio autor” (GR1, 53). Na biblioteca de Guimarães Rosa (cf. Sperber, 1976) há um exemplar em alemão de *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, e é bastante provável que a leitura rosiana da obra de Thomas Mann não se tenha restringido a esse romance¹¹.

A interpretação paralela de obras dos dois escritores ganha alento ainda maior em meio a essas circunstâncias. De qualquer modo, os textos produzidos por ambos se inserem no universo da literatura e da cultura ocidental do século XX, e não lhes faltam, como demonstraremos, parâmetros estéticos, referências e temas comuns como pontos de partida para a interpretação literária e intelectual conjunta.

A leitura reciprocamente elucidativa dos dois autores, nesse sentido, apresenta-se como campo propício aos estudos especializados no Brasil, mas também contribui para o desenvolvimento de estudos feitos na Alemanha. A perspectiva de uma germanística intercultural para a abordagem dos dois autores, tal como vem sendo discutida entre docentes brasileiros¹², proporciona significativo intercâmbio de tradições críticas e procedimentos de análise, e retoma perspectivas ainda pouco exploradas na análise das obras envolvidas.

Alguns estudos, ainda que raros, já se dedicaram à leitura conjunta de Guimarães Rosa e Thomas Mann. Sua apresentação sucinta oferece boa ocasião

Rose aus Asche; spanische und spanischamerikanische Lyrik seit 1900. Org. e trad. de Erwin Walter Palm. Munique : Piper, 1955 (com dedicatória do organizador); *Schwan im Schatten; lateinamerikanische Lyrik von heute*. trad. e introd. de A. Theile. München : Langen und Müller, 1955; e SÁBATO, Ernesto. *The outsider*. (trad. de *El Tunel*, com dedicatória do autor). Sobre “Thomas Mann e a América Latina”, v. EMMERICH, 1986. No fundo, é bastante desagradável para o leitor brasileiro o silêncio de Thomas Mann quanto ao país em que nasceu sua mãe. Os esforços do neto de Thomas Mann, Frido Mann, e da Casa Mann (Parati/Zürich) despertam a atenção para esse tema um tanto incômodo, mas não menos elucidativo para a história da cultura, e em especial do desenvolvimento de imagens recíprocas entre Brasil e Alemanha.

¹¹ O Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, que abriga a última biblioteca de Guimarães Rosa, lembra que as obras presentes no acervo “refletem as atividades e os interesses do titular, mas não abarcam a amplitude do seu universo. Sua vida de diplomata, longos períodos no exterior e contínuos deslocamentos, o teriam impedido de manter todos os seus livros” (cf. <<http://www.ieb.usp.br>>, consulta em 12/4/1999). Suzi Sperber também havia chamado a atenção para esse fato (cf. SPERBER, 1976, p. 16).

¹² Quanto a isso v. HEISE et ARON, 1994. V. tb. nossa breve contribuição em SOETHE, 1996.

para inserir-nos nessa interlocução crítica, e para ter início a discussão sobre os fundamentos teóricos e metodológicos deste trabalho.

2. Estudos comparativos: o estado da questão

Roberto Schwarz, de forma pioneira, dedicou em 1965 um breve estudo à comparação dos romances *Grande sertão: veredas* e *Doktor Faustus*¹³.

Entre os argumentos de Schwarz, destacamos sua atenção a alguns elementos que os romances têm em comum em tema e técnica. Do ponto de vista temático, a semelhança mais patente é o fato de os dois textos serem dramas fáusticos. O pacto é núcleo de ambos e suscita discussões demonológicas. A narração nos dois casos é feita de memória por um personagem narrador, depois de anos. O texto de Schwarz destaca os autores dos romances como homens eruditos que se propõem a utilizar um mito de origem medieval e que, com a incorporação da lenda ao século XX, sabem pesar as decorrências dessa escolha: a existência do diabo com ressalvas dá o tom de ambigüidade aos textos.

Schwarz aponta para a dificuldade de manusear mitos sem cair em extremos: desmascará-los (e inutilizá-los) ou crer neles (e incorrer assim em irracionalismo). Ele considera positivamente, porém, a solução de equilíbrio nos dois textos: o relato é feito *a posteriori*, e portanto não se têm fatos, mas interpretações. Assim, o mito é produto da interpretação do leitor, produto da interpretação do narrador e produto do contato do próprio protagonista com a realidade. Os dois autores privam o diabo de existência material, extra-humana, transformando-o em produto de realidade interpretada. Não obstante, o demônio permanece insolúvel em uma psicologia individual. Seu modo de existir é cultural: a demonia de Leverkühn pode ser decomposta em episódios clássicos da história alemã (Dürer, Beethoven, Nietzsche); e o mesmo vale para a vasta casuística mágico-diabólica, no caso de Riobaldo. O mito não comporta milagres, e

¹³ O estudo foi publicado inicialmente em duas partes em 9 e 23 de abril de 1960, no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*. Convém registrar que a análise, segundo Schwarz, fez frutificar “a generosidade intelectual de Jacó Guinsburg”, que teria sido o primeiro, portanto, a colocar Thomas Mann e Guimarães Rosa lado a lado.

em nenhum momento a causalidade é suspensa. Constitui-se, assim, em uma forma de compreender a relação entre tradição e “psicologia individual”. Como se verá, esse imbricamento ambivalente entre individualidade e tradição cultural, percebido por Schwarz, será de especial interesse para nossa análise, ao longo do trabalho.

Assim, as razões para mencionarmos seu texto já de início não se esgotam na posição pioneira que ele ocupa em relação aos estudos comparativos entre Thomas Mann e Guimarães Rosa. Como também se trata aqui de fixar opções metodológicas, convém destacar na análise de Schwarz algumas características que consideramos positivas, e que nos permitem dar início à discussão sobre os objetivos e procedimentos gerais de nossa própria reflexão.

Em primeiro lugar, é adequada em seu breve estudo a acuidade na análise formal do texto, em um tempo em que a pesquisa especializada em Thomas Mann na Europa ainda tratava de banir os ecos da forte tendência biografista na interpretação dos romances tardios do escritor. Em um trabalho quatro anos posterior à publicação do estudo de Schwarz em livro, o germanista húngaro Hubert Orłowski (1969) ponderava que as interpretações do *Doktor Faustus* na Alemanha ainda sofreriam forte influência da compreensão motivada pelas expectativas existentes na época do surgimento do romance, em 1946: na ocasião, o interesse estava voltado ao que o próprio Thomas Mann teria a dizer sobre a tragédia alemã, após o evento do nazismo¹⁴. A identificação entre as visões de mundo do narrador Serenus Zeitblom e de Mann, por exemplo, seria um dos procedimentos correntes na crítica; com isso, teria permanecido velado o refinamento da construção da voz narrativa e as nuances de distanciamento e proximidade que tal construção proporciona ao romance, no que se refere à apreciação da atitude do povo alemão diante da barbárie nazista¹⁵.

A atenção às perspectivas dos narradores em *Doktor Faustus* e em *Grande sertão: veredas*, e as implicações de sua conformação para o entendimento do papel

¹⁴ Cf. ORŁOWSKI, 1969. O tema é retrabalhado em publicação mais recente e mais acessível, cf. ORŁOWSKI, 1981

¹⁵ Uma abordagem recente do personagem-narrador Serenus Zeitblom é feita por HILGERS, 1994.

do mito nos romances, por exemplo, é justamente um dos pontos centrais na análise proposta por Schwarz. Sua argumentação tem o mérito de considerar os aspectos formais e estéticos dos textos de maneira criteriosa, sem perder de vista, no entanto, as referências culturais mais abrangentes, os temas de interesse teológico, filosófico ou sociológico dos romances. Ao contrário, é a própria análise formal que abre os horizontes desses temas e revela a dicção do texto literário em relação a eles. A análise de Schwarz preserva a integridade da conformação estética do texto e lhe assegura um sentido imanente. Não deixa, porém, de tomar tal sentido e inseri-lo na práxis reflexiva de uma comunidade argumentativa reunida em torno das Humanidades, que não pode ignorar a práxis estética dos escritores enquanto parte de si mesma.

O crítico vincula o discurso estético e ficcional da literatura a uma interlocução objetiva acerca de temas relevantes para outras áreas do pensamento. Reconhece no texto literário legitimidade e força declarativa para manifestar-se, por exemplo, sobre o trato possível de mitos da tradição sob os parâmetros da consciência e racionalidade modernas. O artigo de Schwarz aponta, nesse sentido, para a relevância e o lugar da literatura em uma interlocução humanística mais abrangente. Tem em vista um papel mediador entre a narrativa estética e ficcional e outras áreas das Humanidades, que também nós pretendemos cumprir neste trabalho, conforme detalharemos mais adiante.

Outro estudo acadêmico específico sobre João Guimarães Rosa e Thomas Mann, quanto nos consta, surgiu apenas vinte e um anos mais tarde¹⁶. A autora, Ana Luiza Andrade (1986), relaciona nele a narrativa “A hora e a vez de Augusto Matraga” e o romance *Der Erwählte*. A análise tem seu ponto de partida na figura do “santo pecador” (de acordo com o título do romance de Mann na tradução para língua inglesa, *The Holy Sinner*, utilizada por Andrade para seu estudo).

O trabalho destaca a ambivalência presente na formulação do título da tradução norte-americana como traço característico para a prática dos dois

¹⁶ Ainda fazem menção conjunta a Mann e Rosa COUTINHO E CASTRO, 1982, e CURY, 1983; além deles, Margarida ANER, 1969, e Franklin de OLIVEIRA, 1974, dedicam artigos jornalísticos aos dois escritores.

autores, que, como outros escritores modernos, relativizam dicotomizações características da cultura do Ocidente (tais como bem e mal, sagrado e profano, popular e erudito). A reflexão sobre o ato da escrita também é corretamente apontada como traço comum aos dois romances. Interessa a Andrade destacar nos dois textos os traços parodísticos e os recursos de carnavalização, no sentido que Bakhtin atribui a esses termos (cf. Bakhtin, 1987).

No romance de Mann, a narração é feita pelo monge Clemens, que se considera inspirado divinamente a contar de maneira nobre a história de Gregório, filho de uma relação incestuosa que desposa a própria mãe, tem filhos com ela, e ainda assim é escolhido para ser papa. Os comentários de Clemens sobre sua condição de narrador valorizam a distância entre seu texto autorizado, em prosa digna, e uma versão popular anterior, em verso. O romance, segundo Andrade, apresentaria de forma crítica e distanciada a genealogia do texto dotado de autoridade, ao representar a retomada de uma lenda já encerrada na tradição, como sistema fechado, e à qual se atribui *status* narrativo superior.

O texto de Guimarães Rosa, por sua vez, retrataria a genealogia da lenda de Augusto Matraga, ao relatar a trajetória de sua tradição oral. Pelas ambigüidades e indefinições do texto, a narrativa apresentaria tal “lenda” como sistema aberto, dotado de múltiplas significações. A lenda, em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, é entendida como alegoria do ato de nomear. Uma série de comentários de Andrade detalham procedimentos de carnavalização no texto de Rosa, mas de modo que se perde, ao longo de uma terça parte do estudo, a referência ao texto de Mann.

Por fim, Andrade reapresenta seus argumentos sobre um texto e outro, e conclui que as posições ideológicas contrastantes de Clemens e Matraga resultam em tipos diferentes de risos carnavalescos. O riso de Mann lembraria o do inquisidor cujo poder dogmático foi posto em questão; o riso de Rosa, em Matraga, lembraria o do líder herético cuja ascensão e queda dependem apenas da crença popular. Haveria na narrativa rosiana um recurso inovador da linguagem através da exposição carnavalizada de elementos vulgares e blasfemos e da

natureza sensual do protagonista, a palavra direcionaria seu próprio movimento no texto, profanaria e revitalizaria o arcaico por via cômica. Em Mann, a palavra “daria seu próprio sentido”, seria ela mesma, na forma tradicional e consagrada, a chave para decifrar a lenda.

A análise das narrativas proposta por Ana Andrade, não obstante seus méritos, e talvez por tratar-se de um estudo breve, em forma de artigo, parece-nos prejudicada pela ausência de um procedimento que, além de apontar temas e características formais comuns ou contrastantes nos textos, também sintetize declarações e sentidos para ambos, quando lidos em conjunto.

Isso vem chamar-nos a atenção, em nosso caso, para a necessidade de que o esforço de análise não se esgote na configuração de semelhanças ou diferenças formais entre as obras literárias. Se assim for, podemos correr o risco de apenas superpor análises formais de obras distintas, que pouco podem dizer sobre temas e procedimentos presentes em ambas. É imprescindível que a reflexão sobre o diálogo que supomos resulte, de modo claro, em conclusões abrangentes e elucidativas, não só para os textos, mas também para questões que os mesmos suscitam.

A explicitação da presença do leitor no exercício de abordagem conjunta de duas obras, a nosso ver, não pode limitar-se à intermediação dos textos em si mesma, como possibilidade última de leitura, mas sim valorizar a reflexão que decorra dessa intermediação. Já que também nos ocuparemos de dois romances, pretendemos ler cada texto como produto cultural (a) íntegro em sua unicidade material e histórica; (b) resistente, portanto, ao exercício ilimitado de desconstrução; e (c) dotado de força declarativa que propõe sentidos. A partir da interpretação de alguns dos sentidos de cada texto, delimitados por temas estabelecidos de antemão, nos caberá relacioná-los, confrontá-los e posicionar-nos diante deles.

A busca ilimitada de referências intertextuais, a suposição exaustiva de condicionamentos da escrita (psicológicos, p. ex.) e o destaque conferido às intervenções do olhar interpretativo do leitor indicam, a nosso ver, um

deslocamento de interesse na abordagem da literatura, que convém ver com restrições: os textos literários e as questões que eles abordam deixam de estar no centro da atenção, e o estudo dos textos como tal torna-se objeto de si mesmo. Ora, aspectos como intertextualidade e intervenção do leitor-sujeito sobre o texto no ato da leitura merecem máxima consideração e são uma conquista teórica irrevogável nos dias de hoje, nos estudos literários. Deles decorrem o instrumental para a autocrítica necessária por parte do estudioso de literatura, que deixa tanto de impor pontos de vista subjetivos aos textos literários, quanto de glorificar os textos como voz absoluta e dotada de verdade inquestionável. Contudo, o autocentramento crítico e a proposição de referências intertextuais intermináveis pode levar a uma postura de “egomania intelectual”, por assim dizer, e de decorrente esvaziamento do texto analisado: se o estudioso “desconstrói” e relativiza o texto literário ao ponto de privá-lo de sua integridade material e cultural, acaba por tornar sua própria visão crítica em algo inquestionável e ilimitado. Fica-se a um passo de negar a integridade do texto como produto da força declarativa de um outro. À medida que se supõe que o discurso se autonomiza e pode perguntar-se apenas sobre si mesmo, corre-se o risco de desconsiderar o outro em sua própria integridade¹⁷.

Essa postura, além disso, facilmente incide em incapacidade declarativa: o exercício de reflexão acadêmica sobre o texto estético e ficcional pode cometer o erro de almejar para si uma autonomia indevida, que é própria, sim, à práxis estética, mas não ao exercício reflexivo sobre o discurso estético e ficcional. Textos argumentativos que deixam de atentar a expectativas e parâmetros de consistência e relevância da comunidade argumentativa em que nascem descaracterizam-se como tais e se desautorizam.

¹⁷ Cabe mencionar neste contexto o longo e fecundo diálogo entre Jacques Derrida e Emmanuel Levinas quanto às implicações éticas do movimento desconstrutivista (cf. BUELL, 1999, p. 9). Derrida, como expoente do desconstrutivismo, esteve exposto a severas críticas no final dos anos 80, quando o postulado de não se considerar “nada além do texto”, ou da textualidade, passou a ser visto como “miopia ética”. Levinas, de sua parte, como um dos filósofos significativos desta segunda metade do séc. XX, argumentou em favor da “ética como filosofia primeira”, declarando a obrigação ética com o outro como prioritária, mesmo em relação à ontologia. Por ocasião da morte de Levinas, o diálogo atingiu seu ponto culminante, com a seguinte declaração de Derrida: “o pensamento de Emmanuel Levinas despertou-nos [para a concepção de] uma responsabilidade ‘ilimitada’ que excede e precede minha própria liberdade” (Derrida, 1996, p. 3).

Mais recentemente, em 1995, *Grande sertão: veredas* e *Doktor Faustus* foram objeto de novo estudo, de autoria de Gabriela Hofmann-Ortega Lleras (1995). O trabalho analisa em diversos romances a “recepção produtiva” do romance de Thomas Mann¹⁸. Um dos capítulos (p. 14-40) é dedicado a *Grande sertão: veredas*. Discutem-se aí a tematização da contradição e da ambigüidade como princípio estrutural que guia as discussões metafísicas e religiosas nos dois romances e a posição paradoxal dos narradores Riobaldo e Serenus Zeitblom diante da existência do demônio. Uma série de paralelas entre os dois textos é apresentada por Hofmann-Ortega Lleras: ora são detalhes, tais como a coincidência na associação do demônio à ambigüidade por meio de imagens provenientes do meio natural (a mandioca, em *Grande sertão: veredas*, que se transforma, sem explicação, de doce em azangada e de brava em mansa, e a borboleta, em *Doktor Faustus*, que apesar da beleza fascinante é venenosa); ora são traços de caráter mais geral, tais como o envolvimento dos dois protagonistas em questões religiosas, com especial interesse pelo problema da teodicéia.

As visões de mundo de Riobaldo e Adrian Leverkühn, como bem observa Hofmann-Ortega Lleras, são marcadas pela dúvida, o que torna impossível uma separação estrita entre fenômenos contraditórios com que um e outro se deparam. Para os dois seria decisiva a questão da “justificação de Deus em face da existência do mal no mundo”. Essa percepção do mal em todo bem impede as ações espontâneas de ambos, de modo que a confrontação ou a aliança com o mal acabariam representando, nos dois casos, tentativas de libertação do estado de esterilidade.

Quanto aos narradores, Hofmann Ortega-Lleras percebe, entre outros aspectos, que ambos já estão em idade avançada, contam com os cuidados das esposas dedicadas (Helene e Otacília) e com a palavra de conselheiros espirituais (Monsignore Hinterpfortner e Compadre Quelemém). Além disso, narram em

¹⁸ Um eco recente do trabalho de Hofmann-Ortega Lleras é o artigo de PAWLIK et STAHR, 1999, sobre a recepção produtiva de Mann no romance *Ana em Veneza*, de João Silvério Trevisan. Além disso, cabe mencionar aqui o estudo comparativo em desenvolvimento na Universidade de Köln, por Fernanda Canelas, sobre *Faust*, de Goethe, *Doktor Faustus*, de Thomas Mann e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (cf. BARBOSA, 1999).

primeira pessoa, mas em função de um outro (Leverkühn e Diadorim), de modo que nos dois textos predominaria uma constelação dualista de personagens.

Embora os traços comparativos do trabalho de Hofmann Ortega-Lleras tenham grande relevância, não podemos deixar de mencionar uma restrição à conclusão de seu estudo. Sob a mera suposição de que Rosa tenha lido o *Doktor Faustus*, já que o trabalho não apresenta comprovação documental para isso, a pesquisadora afirma que o autor brasileiro faz referência intertextual ao romance de Thomas Mann e que assume diante dele uma atitude crítica: *Grande sertão: veredas* seria uma potencialização de *Doktor Faustus*. A união do princípio humanista e ponderado de Zeitblom com o princípio genial-destrutivo de Leverkühn em Riobaldo poderia ser lido, segundo Hofmann-Ortega Lleras, como negação da “ideologia de Thomas Mann” (sic) em *Doktor Faustus*. No romance alemão, Leverkühn e Zeitblom terminariam em um beco sem saída: o princípio de genialidade de Leverkühn desmoronaria, e o princípio contido e medíocre de Zeitblom ficaria sem qualquer efeito. Em *Grande sertão: veredas*, por outro lado, haveria uma síntese dos dois princípios em Riobaldo: ele não sucumbiria diante da ação demoníaca e chegaria, depois de seu “tempo de genialidade”, a uma postura moderada e humanitária, que não se revelaria um princípio vazio, porque embasado em experiências vividas. Para Leverkühn, conclui Hofmann-Ortega Lleras, não pode haver o “bom e nobre”, o humano; para Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, ao contrário, apresenta-se uma perspectiva de avanço, claramente humana.

Nossa restrição a essa conclusão aponta *ex negativo* para um traço a mais na caracterização de nossas opções metodológicas, agora mais específico: não temos neste trabalho o objetivo de supor na obra de Guimarães Rosa referências intertextuais diretas a obras de Thomas Mann, nem de propor que o escritor brasileiro tenha sido influenciado pelo alemão ou que esteja em diálogo direto com ele. Tampouco se pretende negar *a priori* suposições desse tipo, já que uma série de paralelas (tal como não as deixaremos de analisar) podem mesmo conduzir ao interesse por uma conclusão como essa. A ela, no entanto, seria preciso chegar no âmbito de um outro trabalho, ainda por fazer, e que exigiria

ampla pesquisa documental em anotações, manuscritos, cadernetas, cartas e diários de Rosa. O estabelecimento de características comuns à obra ou à poética dos dois autores, em nosso caso, não se pretende argumento histórico-literário em que Rosa, por uma contingência cronológica, aparece como leitor de Thomas Mann – embora as próprias contingências não excluam essa possibilidade. Como sugerimos no início, a leitura aqui se dá por nossa intermediação interpretativa, e a hermenêutica que assumimos orienta-se por outros fins e interesses.

3. Propósito do trabalho

Para as finalidades deste trabalho, *Grande sertão: veredas* continuará sendo um dos objetos da análise conjunta de Thomas Mann e João Guimarães Rosa, associado porém ao romance *Der Zauberberg*. Esse novo par, quanto consta, ainda não constituiu assunto de investigação crítica ou acadêmica, e oferece por si só um novo viés para a análise conjunta dos dois escritores.

Por zelo epistemológico, cabe ponderar que a motivação inicial para a reflexão proposta aqui deve-se à leitura dos romances, e não a uma opção teórica que tenha condicionado sua escolha e interpretação. Nossa impressão de afinidade entre essas obras tão diversas entre si e provenientes de contextos culturais não menos diversos perdura há alguns anos, e ganhou corpo ao longo de nossa formação intelectual e acadêmica. Não seria conveniente, portanto, omitir o componente arbitrário e casual envolvido na aproximação dos dois romances: a primeira leitura intuitivamente “comparativa” que fizemos deles é anterior à intenção de escrever este trabalho.

O tributo a essa impressão inicial, de outra parte, permitiu-nos delimitar um campo de reflexão próprio: ao nos perguntarmos, durante anos, pelo que há de comum entre os romances, vimo-nos levados a associar, de um lado, a densidade e relevância ética das relações humanas retratadas nos romances e, de outro, o fascínio do sertão rosiano e a imponência da paisagem alpina em que se aninha o sanatório Berghof.

A partir daí, o estabelecimento da proposta de interpretação que ora se apresenta ganhou corpo com a leitura do segundo volume dos “Escritos de Filosofia” do filósofo brasileiro Henrique Cláudio de Lima Vaz (1993) e de suas considerações sobre a etimologia e significado do termo *ethos*: a partir de uma de suas acepções originais, “morada habitual e abrigo protetor”, a palavra passou a indicar metaforicamente a possibilidade de o mundo tornar-se espaço habitável para o homem, receptivo à inscrição de seus hábitos e costumes.

O poder elucidativo desse significado original do termo não poderia ser mais fértil para o contexto de nossa reflexão, ainda que inicialmente sob a forma de um “insight”. A partir da leitura dessa informação e de sua compreensão no contexto mais amplo da argumentação sugerida por Lima Vaz, ofereceu-se um horizonte inusitado e produtivo para a leitura conjunta dos romances *Der Zauberberg* e *Grande sertão: veredas*, conforme o apresentaremos mais adiante. Ética e espaço associados pela imagem da construção de um *ethos* (como morada do ser humano e como conjunto de hábitos relacionais) passaram a indicar a direção para a interpretação e para a escolha do aparato teórico e bibliográfico.

Assim, queremos aqui propor e responder uma questão teórica suscitada pela leitura dos romances, para através dela entender melhor os próprios textos: interessa-nos refletir sobre a maneira pela qual a conformação do espaço em literatura se oferece como recurso discursivo estético adequado à proposição e discussão de temas éticos.

Tomemos essa proposição e a detalhemos parte a parte, aclarando assim suas implicações e pressupostos metodológicos.

3.1. Uma questão suscitada pelos romances

Romances modernos caracterizam-se pela mobilidade e inventividade de suas formas. Buscam escapar a procedimentos de análise estabelecidos, e muitas vezes explicitam o diálogo crítico com a tradição literária e crítica pré-existentes, pela paródia ou outras formas de relação intertextual. Além disso, com frequência

dedicam-se de modo criativo e sistemático às discussões teóricas de seu tempo, integrando-se a áreas diversas, tais como a filosofia ou a história.

Nos estudos literários, ainda assim, não é raro deparar-se com um tipo de análise que cede a expectativas inadequadas de legitimação científica e acadêmica, e que se faz insensível à agilidade formal e à intenção declarativa dos romances. O uso de parâmetros de análise meramente descritivos e o anseio por estabelecer modelos formais resultam em discussões acadêmicas estéreis, que abordam os textos sob um prisma restritivo e limitado à lógica interna de opções teóricas específicas. O sentido do próprio texto, sua força declarativa e o que propõe no contexto de uma interlocução argumentativa mais ampla (sobretudo no âmbito das Humanidades), tudo isso parece ser considerado irrelevante.

Quanto a *Grande sertão: veredas*, por exemplo, alguns dos estudos lamentam a ausência de um esforço interpretativo em torno do romance, como passo subsequente a análises formais consideradas em si bastante exatas, mas insuficientes. Leonardo Arroyo, por exemplo, considera que, apesar da precisão de discussões em torno de problemas formais do romance, o exame da obra “continua a despertar paixões, inferências e deduções que, a rigor (...), nada, ou quase nada, dizem respeito ao seu conteúdo temático” (Arroyo, 1980, p. 4). Álvaro Martins Andrade (1973) também entende que a crítica, por atentar exclusivamente ao “lado filológico” do romance, deixa de perceber “seu verdadeiro significado e alcance” (p. 48). E Ronaldo de Melo e Souza (1978), com base na distinção hermenêutica entre “explicar” e “interpretar”, considera que boa parte dos estudos sobre o romance de João Guimarães Rosa limitou-se a oferecer “explicações” da forma, eximindo-se de reagir a indagações de sentido que o romance impõe.

De nossa parte, como dissemos, abordaremos em *Der Zauberberg* e *Grande sertão: veredas* um conjunto de questões suscitadas pela leitura dos romances, sem desconsiderar, entre a imensa bibliografia sobre os dois autores, os trabalhos de interesse específico, sobretudo mais recentes. Nosso propósito é identificar os recursos estéticos e ficcionais que tornam os romances capazes de ensinar

discussões éticas, ou participar delas, para então entender os sentidos propostos por esses recursos e tomar posição diante deles.

Pretendemos fazer jus à relevância dos textos literários no âmbito de uma interlocução humanística mais ampla. Cremos que sua importância não se impõe aí apesar de seu caráter estético e ficcional, mas advém dele: por via imaginária e mimética¹⁹, os romances têm papel inovador na discussão que integram, propõem novas formas de abordagem e novas respostas a antigos problemas irresolvidos.

Importa-nos portanto – a partir de um recorte temático pré-determinado – proceder à análise de *Grande sertão: veredas* e *Der Zauberberg* em meio à interlocução estético-literária e ético-filosófica em curso: o trabalho abordará a representação do espaço literário e o sentido ético-filosófico que o mesmo assume nos dois romances. Recorreremos à crítica especializada sobre as obras de Thomas Mann e Guimarães Rosa, a estudos acadêmicos recentes que tematizam a relação entre ética e literatura, e a estudos específicos sobre a representação do espaço e da paisagem natural em literatura.

3.2. Conformação do espaço em literatura

Um dos problemas fundamentais enfrentado pelos trabalhos sobre o espaço em literatura é o da definição de seu objeto. Entende-se “espaço literário” sob pontos de vista diversos, e que muitas vezes ocasionam imprecisão conceitual e metodológica.

Ora se considera o espaço como meio em que se desdobra a ação ficcional, como meio vital, físico ou social em que atuam as personagens. Os trabalhos dedicam-se à descrição da paisagem natural ou urbana a que se alude nas obras, e a significados simbólicos ou metafóricos que podem assumir. Os trabalhos, quando não incorrem em uma abordagem inadequada do texto ficcional, feita como se de fato houvesse aí um espaço físico a ser apreendido, buscam evitar tal

¹⁹ Quanto ao termo “imaginário” v. W. ISER, 1991. Sobre o conceito de “mimesis” v. as reflexões ao longo dos trabalhos de L. C. LIMA, 1986; 1988; 1989; 1995; sobre as diferentes teorias da mimesis, v. MELBERG, 1995.

erro pela definição do espaço como fruto de impressões subjetivas das personagens. Isso, no entanto, não soluciona a questão: ainda que tais análises se dediquem à apreensão subjetiva de um espaço físico pressuposto, na maioria dos casos a natureza ou sentido último desse espaço continua sem definição clara.

De outra parte, como reação às imprecisões decorrentes das opções descritas no parágrafo anterior, há trabalhos que pretendem negar a transposição da apreensão do espaço real (objetivo ou subjetivo) para a literatura, tratando-o sim como elemento estritamente formal: ou como constituinte da estrutura narrativa dos textos; ou como princípio estruturador, em que a simultaneidade de fatos e imagens na conformação de textos opõe-se a uma sucessividade linear, no tempo; ou ainda como elemento da realidade visual “concreta” do texto, constituído através de recursos e sinais gráficos apreendidos pela visão, no momento da leitura. Essa diluição do espaço (como categoria física, geográfica ou cognitiva na vida concreta das pessoas) em meio a um problema de técnica textual parece-nos indevida. Se a realidade visual concreta do texto é de relevância para sua leitura, e se a construção da narrativa implica uma série de elementos estruturadores do meio físico ficcional em que os personagens podem deslocar-se e agir, isso não deixa de ser pertinente, mas não cobre o problema mais amplo acerca da natureza e sentido do espaço, de que também a literatura vem ocupar-se.

Quanto a nós, entenderemos por espaço em literatura não a dimensão “concreta” do texto, nem a representação imitativa e pretensamente neutra do espaço físico tal como percebido no mundo real, mas sim o discurso sobre a percepção do entorno na situação específica de sujeitos ficcionais, e sobre o sentido atribuído a essa percepção, no contexto das relações das personagens, nas obras em particular.

Outro problema apontado pela teoria sobre o espaço em literatura é a maior atenção dedicada pelos estudos literários ao tempo, em prejuízo da questão do espaço. Em tom programático, diversos trabalhos lamentam essa deficiência, e consideram-na como séria lacuna na compreensão adequada dos textos literários.

Com freqüência, atribui-se a Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) a origem de tal opção desmerecedora do espaço nos estudos literários. É o que faz, por exemplo, K. Brynhildsvoll (1996) ao afirmar: “Os estudos literários dedicaram-se à questão do espaço de forma tardia e titubeante, e quanto a isso não se poderia isentar Lessing de toda culpa, já que fez da estrutura do espaço a característica constitutiva da pintura, e questionou sua relevância para a literatura” (cf. p. 4 “Spät und zögernd hat sich die Literaturwissenschaft der Frage des Raumes zugewandt, woran Lessing nicht ganz unschuldig sein dürfte, der die Raumstruktur zum konstituierenden Merkmal der Malerei machte und ihre Relevanz für die Dichtung bestritt”).

Em seu “Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia” (“Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie”, 1766), Lessing de fato afirma ser o tempo matéria prioritariamente afeita à literatura, arte cuja imitação é progressiva, cabendo o espaço sobretudo à pintura: “a seqüência temporal é o âmbito do poeta, assim como o espaço é o âmbito do artista” (Lessing, 1998, p. 211, cf. ed. org. p. O. Mann, s/d., p. 80: “die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers”)²⁰. Contudo, sua reflexão refere-se muito mais aos meios de expressão da poesia e da pintura, e não ao espaço como unidade de sentido no texto literário. Sua severa condenação da descrição de corpos e ambientes físicos na poesia volta-se contra o uso de “adornos” tipificados nos textos, correspondentes, na pintura neoclássica, ao uso de alegorias e convenções de gesto e postura das figuras humanas. Esses significados deveriam ser expressos com recursos próprios aos meios verbais e não com a transposição direta de soluções formais encontradas pela pintura. Quanto à caracterização das figuras humanas, por exemplo, ou deuses, ele

²⁰ Thomas Mann, que inclusive escreveu um ensaio pelo 200º aniversário de Lessing (“Rede über Lessing”, 1929, cf. E3, 105-121), menciona a questão em *Der Zauberberg*, em possível alusão ao ensaio sobre Laocoonte: “[A obra de arte plástica] surge diante de nós de uma só vez, em todo seu esplendor, e não está relacionada com o tempo senão à maneira de todos os corpos. A narrativa, porém, não se pode apresentar senão sob a forma de uma seqüência de fatos, como algo que se desenvolve, e necessita intimamente do tempo, mesmo que deseje estar toda presente a cada instante que transcorre” (MM, 653, cf. ZB, 756: “Die Erzählung (...) (anders als das auf einmal leuchtend gegenwärtige und nur als Körper an die Zeit gebundene Werk der bildenden Kunst) [weiß] nur als ein Nacheinander, nicht anders denn als ein Ablaufendes sich zu geben, und selbst, wenn

argumenta que seu caráter só pode ser expresso na pintura através do gesto, forma e postura do corpo, ou do recurso a alegorias e vestimentas, em um momento único; já na poesia, a ação da figura é que a caracteriza, de modo que muitos dos recursos da pintura tornam-se dispensáveis e mesmo inconvenientes. Longas descrições de recursos alegóricos, que servem, por exemplo, para representar virtudes, podem retardar indevidamente o ritmo do texto e torná-lo monótono ou incapaz de manter a ilusão imitativa da ação narrada. Isso não exclui, no entanto, a construção de “quadros” nos poemas. Ao contrário, Lessing refere-se freqüentemente à atividade do poeta como “pintura” de cenas, objetos ou paisagens. Ao enaltecer a “descrição” do escudo de Aquiles por Homero, que na verdade relata sua confecção pelos deuses, de modo a respeitar o caráter progressivo da poesia, Lessing afirma: “Homero, nomeadamente, pinta o escudo não como algo pronto, perfeito, mas antes como um escudo sendo feito” (1998, p. 214, cf. ed. org. p. O. Mann, s/d., p. 83: “Homer malet nämlich den Schild nicht als einen fertigen vollendeten, sondern als einen werdenden Schild”)²¹.

Assim, a atribuição de culpa a Lessing pelo desmerecimento dos estudos sobre o espaço em literatura advém muito mais de um conceito impreciso ou equivocado do que seja o espaço literário, e de uma leitura de seu “Laokoon” sem consideração do horizonte histórico-literário em que ele surge.

Sob um ponto de vista diverso, também Norbert Reichel (1987) vem apontar para a dissociação do par tempo-espaço, mas justamente nos trabalhos teóricos sobre o espaço em literatura. Para Reichel, os autores desses estudos escritos a partir dos anos 40 deste século, eles sim, movidos por uma visão de mundo reacionária, é que teriam desconsiderado a abordagem do tempo em seus estudos: em sua reflexão teórica, teriam manifestado aversão a forças desagregadoras presentes no mundo moderno e nostalgia por um mito capaz de suprimir todas as contradições, sob um estado de perfeição. Nas palavras de

sie versuchen sollte, in jedem Augenblick ganz da zu sein, [bedarf] sie der Zeit zu ihrer Erscheinung”).

²¹ Para uma localização precisa do horizonte teórico e histórico-literário de G. E. Lessing, v. a “Introdução/intradução” de seu (primeiro) tradutor para o português Márcio Seligmann-Silva, in: LESSING, 1998, p. 7-56, bem como sua “Bibliografia”, p. 305-318. V. ainda GONÇALVES, 1994.

Reichel: “A negligência do fator tempo na discussão da espacialidade (ainda hoje característica marcante da pesquisa especializada) reflete a incapacidade de lidar com a crescente dinamização de uma vida que se desvencilha de valores antes considerados absolutos” (cf. p. 20: “Die die Forschung bis heute noch weitgehend auszeichnende Vernachlässigung des Zeitfaktors in der Diskussion um die Räumlichkeit spiegelt die Unfähigkeit, mit der zunehmenden Dynamisierung eines von ehemals absoluten ewigen Werten gelösten Lebens umzugehen”).

Ora, nem Guimarães Rosa nem Thomas Mann partilham com os críticos analisados por Reichel essa incapacidade de se defrontar com a dinamização do universo de valores em nosso século. Ao contrário, os escritores intensificam a discussão sobre a instabilidade ética e estética de seus contextos sócio-culturais, sobre a “Babel espiritual de valores em que hoje vivemos”, segundo formulação de Guimarães Rosa (GR1, 53); e ambos o fazem de forma inusitada, também ao considerar o espaço em que vivem suas personagens. Além disso, não deixam de se posicionar diante da discussão ética, delineando opções, mesmo sob a tecitura sutil e fugaz de romances como *Grande sertão: veredas* e *Der Zauberberg*.

3.2.1. Palavras da crítica – alguns estudos sobre o espaço nos romances

Der Zauberberg tematiza de forma explícita a questão do tempo, e suscitou por isso um grande número de estudos dedicados ao assunto. A conformação do espaço na obra, porém, não é menos significativa, e poderia ter recebido atenção maior por parte da crítica especializada. Segundo nos consta, são três os trabalhos que se ocupam do espaço, considerado como categoria e unidade teórica de sentido, na análise do romance²².

²² Como os levantamentos bibliográficos dos três trabalhos que identificamos não mencionam quaisquer outros estudos específicos sobre o espaço em *Der Zauberberg*, e levando em conta a pesquisa bibliográfica exaustiva e recente que fizemos, pode-se considerar mesmo provável a inexistência de outros trabalhos sobre o tema.

O primeiro²³ é de autoria de John Stephen King (1976). Trata-se de uma descrição do espaço em *Buddenbrooks*, *Der Zauberberg* e *Doktor Faustus*. Nesse estudo, o espaço é definido apenas “como uma certa extensão física em que se revelam os personagens e acontecimentos, e como os objetos, movimentos e fenômenos que delineiam e preenchem essa extensão física” (cf. p. 1: “as a certain physical extension in which characters and events unfold, and as the objects, movements, and phenomena delineate and fill up this physical extension”).

Cada um dos romances recebe comentários gerais e, no conjunto, são entendidos como frutos de três momentos distintos no percurso intelectual do escritor, onde se notaria o progressivo distanciamento de uma orientação material para outra, espiritual e estética. Nesse sentido, também o espaço exterior aos personagens sofreria, de romance para romance, uma sublimação e uma interiorização cada vez mais pronunciadas. Esse argumento, bastante questionável, é fundamentado por King com uma citação de Schopenhauer por Thomas Mann em seu ensaio “Die Kunst des Romans” (1940): “tanto mais elevado e nobre será um romance, quanto mais vida interior e menos vida exterior ele representar” (cf. cit. por Mann em E5, 125-126: “ein Roman wird desto höherer und edlerer Art seyn, je mehr inneres und weniger äußeres Leben er darstellt”).

A citação de Schopenhauer por Mann, que não se limita a essa frase, deve ser entendida muito mais como elogio à intensificação dos recursos formais de representação das reações perceptivas e afetivas dos personagens face ao mundo exterior, do que como uma conclamação a que se reduza a presença do mundo exterior nas obras. Schopenhauer, afinal, está preocupado em demonstrar o valor estético do romance moderno burguês, em que já não se descrevem feitos grandiosos e longas incursões pelo mundo, mas a realidade quotidiana do século XIX. Ainda citado por Mann, mas não mais por King, o filósofo afirmará logo

²³ É preciso mencionar aqui o artigo de Rudi PRUSOK, 1973, em cujo subtítulo se alude ao conceito científico de espaço no romance. No fundo, porém, é o título do artigo que de fato indica seu tema, qual seja a “Ciência” em *Der Zauberberg*. Os comentários de Prusok abrangem várias áreas do saber científico, em um levantamento cuidadoso da apropriação dos conhecimentos da época, por Mann, sobretudo nas áreas de anatomia, biologia, astronomia, psicologia e física. O artigo tem o mérito de abordar de forma pioneira essa fonte de referências no romance e apontar para o interesse do escritor pelo espaço como tema, através de diversas alusões a ele sob a ótica das várias ciências mencionadas. Não é, porém, um estudo sobre o espaço literário.

adiante: “A arte consiste em provocar, com o mínimo dispêndio de vida exterior, a mais intensa moção na vida interior; pois, na verdade, é a vida interior o objeto de nosso interesse. – A tarefa do romancista não é narrar grandes acontecimentos, mas tornar interessantes os pequenos” (E5, 126). Assim, para Schopenhauer e para Mann, trata-se de encontrar recursos para intensificar a recepção do mundo exterior pelos personagens, e não de uma suplantação do mundo exterior em prol de uma suposta realidade interior etérea. Em *Der Zauberberg*, afinal, são inúmeras as referências ao entorno, mas ele é descrito principalmente sob a perspectiva do protagonista enquanto sujeito perceptivo e reflexivo. Não ocorre sublimação da presença concreta e efetiva do mundo que circunda os personagens. Ao contrário, o entorno natural impõe-se ao protagonista como realidade física inevitável, e torna-o desse modo mais atento à vida “interior” da percepção do mundo e do próprio corpo.

O trabalho de King, na seção dedicada a *Der Zauberberg* (p. 72-145), preocupa-se com estabelecer as grandes unidades de espaço do romance: planície e montanha²⁴; Oriente e Ocidente; andares inferiores e superiores do sanatório²⁵. King entende, por exemplo, que a ascensão de Castorp, da planície para a montanha, é uma elevação simbólica, já que do alto ele conquistaria uma visão mais abrangente do mundo. Como essa, as digressões sobre o espaço são bastante

²⁴ Quanto à montanha em *Der Zauberberg*, são bem conhecidas as fontes da tradição às quais Thomas Mann alude ao apresentá-la no romance. Hans WYSLING, 1995, lembra que o vocábulo “Zauberberg” já figura no *Grimms Deutsches Wörterbuch*, onde se alude a seu uso em autores como Raabe, Stifter e Eichendorff. Wysling associa ao vocábulo 1) o monte Hörsel, o “Hörselberg” onde habitam os deuses da mitologia germânica Wotan, Freia, Holda; 2) o monte Olimpo, ao qual NIETZSCHE, 1926, p. 34 se referiu justamente como “der olympische Zauberberg”, na *Origem da tragédia*, definindo-o como um mundo divino mediador, criado pelos gregos a partir de sua consciência dos horrores da existência humana e da natureza ameaçadora; 3) o monte de Vênus (“Venusberg”), em que o herói lendário Tannhäuser permanece sete anos, seduzido pela deusa, para então arrepender-se, peregrinar em busca de perdão, e encontrá-lo apenas nas palavras de sua amada Elisabeth, na versão operística de Richard Wagner; e, finalmente, o “Blocksberg”, “der zaubertolle Berg” do *Faust* goetheano, citado tão intensamente no capítulo “Walpurgisnacht”/“Noite de Valpurga”, em *Der Zauberberg* (quanto a isso, v. HEFTRICH, 1975). Além dessas referências imediatas, entretanto, a montanha evoca uma série de sentidos míticos, teológicos e simbólicos, tais como descritos em detalhes por Marjorie NICOLSON, 1963; Jacek WOZNAKOWSKI, 1987; e Ruth e Dieter GROH, 1991. Para uma bibliografia completa e atualizada sobre a história cultural da sensibilidade e representação da montanha v. SCHAMA, 1996, p. 615-618.

²⁵ Exemplos de trabalhos dedicados ao sentido e à conformação do sanatório no romance são JENS, 1981, e POHLAND, 1984. Este último trabalho, bastante completo e dedicado a longa lista de romances cuja ação se desenvolve em sanatórios, oferece importante embasamento teórico. Por exemplo, seria interessante em estudos comparativos entre as obras de língua alemã que aborda e o romance *Floradas na serra*, de Dinah Silveira de Queiroz, que se inscreve nessa tradição.

genéricas. A maior parte da argumentação é dedicada a características dos personagens centrais, de modo que o tema específico do trabalho limita-se muitas vezes a informações do narrador sobre a dimensão e decoração dos cômodos em que vivem os personagens, ou sobre a frequência de referências ao espaço neste ou naquele capítulo do romance. King, na verdade, limita-se a apresentar um comentário geral sobre o romance, entremeado de observações sobre o cenário em que se dá a ação. É sintomático que sua conclusão contenha uma única afirmação específica sobre *Der Zauberberg*, qual seja a constatação de que a obra “tem longos trechos com pouco ou nenhum material espacial” (cf. p. 196: “the text of *Der Zauberberg* has large segments with little or no spatial material”).

Outro trabalho, de David Kenosian (1991), analisa o romance de Mann ao lado de *Der Steppenwolf*, de Hermann Hesse, e *Der Prozess*, de Franz Kafka, a partir da hipótese de que o labirinto serve de paradigma à conformação do espaço nas três obras²⁶. O estudo, de forma correta, está atento à importância da percepção do entorno pelo sujeito como chave para a abordagem da questão do espaço nos romances. Kenosian entende ser desejável proceder a uma “análise exaustiva das relações pessoa-espaço na narrativa de ficção” (cf. p. 2 “a thorough analysis of person-space relationships in narrative fiction”) e considerar tempo e espaço não como entidades abstratas e ilimitadas, mas como partes constitutivas do mundo ficcional percebido pelos personagens: “Como leitores, podemos aceitar que espaço e tempo sejam elementos contínuos, mas eles não podem ser representados como tais nos textos. Nesse sentido, precisamos examinar espaços e tempos limitados” (cf. p. 6: “As readers, we can assume that space and time are continua, though they may not be represented as such in texts. In this event, we must examine limited spaces and times”). Seu estudo leva em conta a divisão do indivíduo humano, “parte espírito, parte natureza”, e considera a “corporeidade como parte do espaço” (cf. p. 7 “Since the human individual is commonly

²⁶ Também em Grande sertão: veredas há menções à forma labiríntica do mundo percorrido por Riobaldo. Vendo-se do presente em suas andanças como chefe jagunço, o narrador Riobaldo comenta: “Figuro que estava em meu são juízo. Só que andava às tortas, num lavarinto (GR2, 319).” Mais adiante, na descrição de uma das batalhas finais, a imagem de borboletas surge como metáfora para a condição dos guerreiros à espera do combate: “Capim mais alto do que eu – nele a

assumed to be part spirit and part nature, we should consider human corporeality [nature] to be a part of space”). Um de seus objetivos é “determinar que tipo de relação os personagens mantêm com o espaço físico” (cf. p. 8 “to determine what kind of relationship figures have to physical space”).

Em síntese, Kenosian identifica vários espaços labirínticos no romance: o sanatório, com seus corredores, escadas e portas; o vilarejo de Davos²⁷ e seu cemitério (onde Hans Castorp, Joachim e Karen Karstedt passeiam no capítulo “Totentanz”); e o campo de batalha, na cena final do romance.

Kenosian se dedica a perceber semelhanças entre os passeios de Hans Castorp, protagonista do romance, em meio à natureza nos capítulos “Hippe” e “Schnee” (“Neve”), e entende que o personagem, ao aventurar-se nesses espaços abertos, adentra o mundo de sonhos e visões no qual será capaz de se apropriar de uma nova compreensão da vida: a realidade da morte e efemeridade da vida humana (experienciada em meio aos doentes do sanatório) e a oposição entre as visões filosóficas dos personagens “magistrais” Naphta e Settembrini indicam a Castorp uma orientação mediada pelo amor e por uma pulsão vital (“erótica”) do sujeito face a seus semelhantes, como alternativa ao individualismo e à massificação. Em sua conclusão, Kenosian afirma: “Para Castorp, ‘eros’ e a suspensão momentânea do si-mesmo temporal são a precondição para deixar o labirinto. Ele adentra então o espaço de seu inconsciente, onde vê imagens das forças sociais, culturais e históricas que moldaram seu desenvolvimento” (cf. p. 264: “For Castorp, the precondition for exiting the labyrinth is eros and the momentary suspension of the temporal self. [He] then enter[s] the space of [his] unconscious where [he] see[s] images of the social, cultural, and historical forces that have shaped [his] development”). Contudo, a última incursão do protagonista ao labirinto confuso e mórbido do campo de batalha, para Kenosian, assume o sentido pessimista de que é “improvável haver uma saída definitiva do

gente se tapava. Coincidindo que, permeio o verde dos talos, a gente via algumas borboletas presas num lavarinto, batendo suas asas, como por ser (GR2, 349)”.

²⁷ Quanto a Davos, no cantão suíço de Graubünden, e sua importância para o romance *Der Zauberberg*, v. sobretudo o abrangente estudo de Thomas SPRECHER, 1996, e ainda os trabalhos de LINDENBERG, 1989 e HEFTRICH, 1995.

labirinto em *Der Zauberberg*" (cf. p. 267: "Since Castorp moves to a deadly labyrinth (...), it is unlikely that there can be a final escape from the labyrinth in *Der Zauberberg*").

Por fim, o terceiro e último estudo sobre o espaço no romance tem como autora Ursula Reidel-Schrewe (1992). Seu objetivo é integrar a categoria do espaço às concepções estruturalistas sobre a teoria da narrativa e criar para a descrição do espaço literário um correspondente aos pares opositivos clássicos do estruturalismo (paradigma-sintagma, diacronia-sincronia, etc.). Empreende uma discussão teórica cujo objetivo é identificar a oposição entre "sístole" (contração) e "diástole" (expansão) na conformação do espaço em textos literários narrativos, e o faz impondo essa perspectiva à análise de *Der Zauberberg*. Isso a leva, em muitos momentos, a diluir a leitura do texto de Thomas Mann em conceitos teóricos nem sempre consistentes ou úteis à interpretação do romance.

O trabalho, ainda assim, traz argumentos interessantes. Entre outras coisas, destaca a importância da "situação narrativa" para a análise do espaço: a perspectiva do narrador ora aproxima-se à do protagonista, ora distancia-se dela, mas abdica poucas vezes de mediar a descrição de suas percepções do espaço. São raros os momentos em que Castorp monologa, por exemplo. Reidel-Schrewe entende que a "perspectivação absoluta" do fluxo discursivo nos monólogos, únicas ocasiões em que o narrador se omite, dá-se quando Castorp se confronta com a própria corporalidade, ou seja, em momentos de grande intimidade do protagonista.

Outra noção perspicaz é a de que o espaço, em princípio bastante reduzido, amplia-se no romance pela confluência de personagens advindos de lugares distantes, que, por ensejarem referências a suas localidades de origem, expandem o horizonte de situação geográfica e histórica do sanatório. Além disso, também a introdução de histórias passadas vividas por personagens como Castorp, Naphta, Settembrini e os respectivos antepassados trazem espaços diversos ao romance, vividos em outros tempos.

Quanto à conformação e sentido do espaço em *Grande sertão: veredas*, cabe mencionar preliminarmente que o próprio Guimarães Rosa fomentou a multiplicação de sentidos do sertão em seu romance. Ele se sabia integrado a uma rica tradição na literatura brasileira²⁸, em que o sertão assume sentidos múltiplos, e tratou de intensificar ainda mais a polissemia própria ao termo²⁹. O romance está pontuado de definições que fazem do sertão um misto de realidade geográfica e sócio-cultural, enigma existencial e lingüístico, espaço natural de origem e metáfora para a realidade que circunda e perpassa o homem. Para Eduardo Coutinho (1994), em formulação característica da crítica rosiana, “o sertão, a paisagem que dá forma [às] narrativas [de Rosa], é não apenas a recriação literária de uma área geográfica específica, tanto em seus aspectos físicos quanto socioculturais, mas também, e principalmente, a representação de uma região humana, existencial, viva e presente na mente de seus personagens” (p. 17). De forma semelhante, José Carlos Garbuglio (1972) considera que “se a existência do sertão é incontestável, inclusive pela marca com que rubrica os homens que se lhe amoldam, os atributos que o definem apenas roçam a superfície, sem penetrar o miolo do objeto. (...) Vale dizer, a idéia do sertão se converte numa imagem interiorizada e ganha em subjetividade dimensões ilimitadas” (p. 93-94).

Se a multiplicidade de sentidos existenciais é inegável e relevante, cabe porém tomar o cuidado de não se afastar indevidamente dos referenciais que lhes dão fundamento. Alan Viggiano, em seu *Itinerário de Riobaldo* (1993), demonstra que o espaço representado por Rosa no romance foi minuciosamente percorrido, perscrutado e reconstruído ficcionalmente a partir de uma realidade geográfica concreta. O trabalho de Viggiano, humilde na autoapreciação e na descrição de seus propósitos, presta importante contribuição à tomada de consciência do leitor de *Grande sertão: veredas* quanto ao apego de Rosa a um espaço geográfico,

²⁸ “[Guimarães Rosa] lança mão (...) da linhagem sertaneja que vem dos românticos e se desdobra nos regionalistas posteriores – de Alencar a Taunay, passando por Afonso Arinos e Euclides, provavelmente também por Godofredo Rangel, Hugo de Carvalho Ramos e Valdomiro Silveira, pelo Mario de Andrade de Macunaíma, e certamente por muitos outros. Toda uma tradição literária alimentada por aqueles que antes já haviam trabalhado de algum modo com material semelhante ao dele, extraído da região de Minas (e em parte também do oeste de Goiás e do sul da Bahia ou de regiões similares do Brasil)” (Cf. ARRIGUCCI, 1993, p. 455).

²⁹ Sobre a etimologia e os diversos significados do termo “sertão”, v. MOREIRA, 1959.

paisagístico e humano realmente existente; o estudo, na formulação de Willi Bolle (1994/95, p. 87), constitui um “notável aporte geográfico para a compreensão do romance”.

Suas considerações sobre a toponímia utilizada no romance e o levantamento minucioso das localidades na região percorrida por Riobaldo (e pelo próprio Rosa, em suas viagens), servem à desmistificação da leitura “etérea” do sertão. Mesmo os nomes mais estranhos à toponímia urbana e moderna são em sua grande maioria designações reais de localidades verídicas; e isso também vale para lugares sufocados em meio a conotações interpretativas na tradição crítica de *Grande sertão: veredas*, envoltos em uma tal multiplicidade de significações simbólicas, estéticas, religiosas e esotéricas, a ponto de se desmaterializarem aos olhos do leitor imerso no universo da crítica.

A nosso ver, a localização da ação narrativa, a precisão e realidade do entorno no romance exaltam a disparidade entre a sofisticação lingüística e intelectual, o alto nível de elaboração formal da narração, e a crueza da realidade subdesenvolvida e muitas vezes decadente dos locais e situações em que se dá a conhecer. O procedimento ficcional não tenciona rarefazer a densidade do que se narra, sob uma atitude distante de desmerecimento da realidade interiorana brasileira, erigida à condição de cenário ora épico, ora trágico, ora idílico (o que bem poderia constituir a base de uma atitude sarcástica), mas sim mediar a apresentação da condição do sujeito imerso nessa realidade, isento das máscaras oferecidas pela condição moderna – a não ser a máscara da linguagem, muito reveladora.

Muito bem-sucedido na consideração da realidade física e geográfica da paisagem dos Gerais em *Grande sertão: veredas* é o trabalho de Solange T. de Lima Ferreira (1990). Seu interesse está centrado na área interdisciplinar entre Geografia e Literatura, sobre a qual tece comentários bem fundamentados, apoiados em bibliografia atualizada e atentos ao estado da questão, nos estudos literários brasileiros. Ao situar *Grande sertão: veredas* nesse contexto, ela se refere ao romance como obra “que renova a apreensão e o conhecimento da realidade” do sertão

mineiro, pela forma literária e “pelos valores e significados atribuídos” a essa região, “que lhe conferem a dimensão do que é universal, ao mesclar a criação literária e a reflexão filosófica” (p. 41). Segundo ela, as paisagens sertanejas no romance “conduzem a uma teia de experiências sensoriais equivalentes aos variados universos subjetivos particulares de cada personagem, (...) estruturas pelo conhecimento da realidade preexistente e pelas imagens elaboradas a partir delas” (p. 50). Ferreira, portanto, está atenta ao caráter da relevância subjetiva e dos significados emotivos do sertão para as personagens, mas não perde de vista o espaço literário como tal, qual seja o discurso sobre a percepção efetiva do entorno pelos personagens. Ela apresenta informações de geografia física e humana muito relevantes para a leitura do romance, e, embora não reflita diretamente sobre a composição formal do texto diante dessas informações, associa-as a inúmeros trechos ilustrativos e temas gerais da obra.

Também os aspectos sociais do romance não ficam desconsiderados em seu estudo. Para ela, “Riobaldo consegue ter a percepção lúcida das mudanças que invadem o sertão, ainda que lentamente, mas que denotam a irreversibilidade de muitas situações, alterando seus costumes” (p. 120).

De fato, em *Grande sertão: veredas* são constantes as referências à desagregação do sertão e à sedução exercida pela vida urbana, que se aproxima³⁰. A visão de horror de uma superpopulação de miseráveis degradados pela miséria, em um centro urbano, ilustra de forma drástica o problema:

E de repente aqueles homens podiam ser montão, montoeira (...) tomavam conta das cidades. Como é que iam saber ter poder de serem bons, com regra e conformidade, mesmo que se quisesse ser? Nem achavam capacidade disso. Haviam de querer usufruir depressa de todas as coisas boas que vissem, haviam de

³⁰ São muitas as menções da cidade grande e sua força de atração sobre os personagens. Nem sempre o romance apresenta-as em seu aspecto negativo. Riobaldo, por exemplo, cansado da guerra, “avança a idéia para Januária”, atraído pelo asseio e conforto do meio urbano. Lá, “queria comparecer, mas sem glórias de guerra nenhum, nem acompanhamentos. Alembrado de que no hotel e nas casas de família, na Januária, se usa toalha pequena para enxugar os pés; e se conversa bem. Desejei foi conhecer o pessoal sensato, eu no meio, uns em seus pagáveis trabalhos, outros em descanso comedido, o povo morador” (GR2, 217). Destaca-se também aí o sentido de decisão ética entre formas possíveis de vida e convívio humano, sobretudo quando lembramos que noções de asseio e civilidade selam as relações de amizade entre Riobaldo e Diadorim. Riobaldo observa, por exemplo, como Diadorim cuida de si mesmo; ganha dele navalha e pincel, que guarda “com muita estima” e desde então “nunca [deixa] de cuidar de [seu] estar” (GR2, 97). Um primeiro e valioso estudo sobre *Grande sertão: veredas* como romance sobre as cidades foi feito por Willi BOLLE, 1994/95.

uivar e desatinar. Ah, e bebiam, seguro que bebiam as cachaças inteirinhas da Januária. E pegavam as mulheres, e puxavam para as ruas, com pouco nem se tinha mais ruas, nem roupinhas de meninos, nem casas (GR2, 249).

A substituição de topônimos tradicionais por outros, oficiais também é assunto das observações do narrador Riobaldo. Ao comentar que a Guararavacã do Guaicuí (um nome indígena) chama-se agora Caxeirópolis (provável alusão à presença de caixeiros viajantes, portadores das mercadorias do mundo civilizado), Riobaldo afirma: “Agora, o mundo quer ficar sem sertão” (GR2, 186).

Diante disso, evidencia-se que, muito mais que mero acréscimo de “cor local” ou projeção da afetividade dos personagens, o espaço constitui sentidos múltiplos e fundamentais em *Grande sertão: veredas*. Tais sentidos, assim como ocorre em *Der Zauberberg*, estabelecem-se através da conformação ficcional e estética das referências do protagonista e do narrador ao entorno em que se dá a ação do romance, e a partir do recurso às tradições históricas e culturais de seus respectivos contextos.

3.3. O espaço e seu sentido ético

Nossa caracterização da literatura como produto cultural estético remonta em especial às reflexões de Martin Seel sobre o assunto, em seus *Ethisch-ästhetische Studien* (1996). Seel define a estética como uma “teoria da percepção” do real – não apenas sensorial, mas também afetiva e imaginativa. São “belas”, para essa teoria, as coisas que direcionam a atenção de quem as percebe para o próprio fato da percepção. Objetos ou produtos culturais “belos”, nesse sentido, são ocasiões permanentes para o ensejo de uma percepção sensorial, afetiva e imaginária que encontra seu fim em si mesma. Assim, obras de arte oferecem ocasiões para o aguçamento de uma práxis perceptiva que se dá em virtude da própria percepção e da coisa percebida, já que os dois componentes são interdependentes do ponto de vista da práxis estética.

É “bom” defrontar-se com o belo, do ponto de vista de uma estética filosófica, porque é bom fazer coisas que não esgotem seu valor apenas em si mesmas, mas que despertem, em quem as faz, uma consciência dos sentidos em

relação ao valor desse fazer. A práxis estética, portanto, implica uma intensificação da percepção sensorial, em comparação ao que se dá nos demais momentos (não-estéticos) da práxis da vida; mas implica, ao mesmo tempo, um distanciamento intuitivo em relação à práxis vital, já que marca uma distinção clara entre si mesma e a práxis da vida quotidiana.

A práxis estética descerra um estado de liberdade positiva, mas revela essa liberdade como algo pontual, não-coincidente com o todo de uma vida bem-sucedida, do ponto de vista ético. Nesse aspecto confrontativo entre práxis estética e práxis vital configura-se, já de saída, uma relação entre ética e estética. A práxis estética (receptiva ou produtiva) enseja ao indivíduo travar conhecimento com possibilidades fundamentais para a vida, e revela-se um exemplo (ainda que momentâneo e parcial) de preservação do espaço de liberdade para uma vida aberta ao êxito ético e existencial.

Além da relevância para a ética individual (ou avaliativa), ou seja, para a possibilidade de condução de uma vida eticamente bem-sucedida pelo indivíduo, a experiência e a teoria estética são também de interesse da filosofia moral e, por conseguinte, da ética social (ou normativa). Aí, o diálogo entre as duas áreas é bastante controverso e assimétrico. A filosofia moral tem interesse sistemático pela estética e às vezes procura “domesticá-la”, ou moralizá-la, sob posturas conservadoras; a estética, ao contrário, tem interesse apenas esporádico pela teoria moral ou ético-normativa, e limita-se a recorrer a ela apenas quando as formas artísticas impõe um questionamento propriamente moral.

A nosso ver, como pretendemos demonstrar em detalhes nos capítulos III e IV, a conformação do espaço em *Der Zauberberg* e *Grande sertão: veredas* orienta-se por fins estéticos, mas também enseja questionamentos éticos, segundo prevê a reflexão de Martin Seel. O espaço nos romances existe enquanto conformação do entorno das personagens através de recursos verbais e simbólicos que descrevem e comentam a percepção sensorial (e sobretudo visual) desse entorno. Será preciso refletir, por exemplo, sobre a consideração da paisagem e de sua representação nas artes visuais na concepção estética dos autores. Essa dimensão do espaço

assume valor ético quando se considera o sentido de sua conformação e percepção no contexto das relações entre as personagens e entre elas e seu mundo, conforme várias indicações que os próprios romances oferecem. Perceberemos que a questão da representação do espaço e da paisagem pelas artes visuais, nas concepções dos dois escritores, está intimamente ligada a suas considerações sobre a representação pictórica do corpo humano, como índice e valor máximo do desafio ético constituído pela presença imediata do outro.

Os romances de Mann e de Rosa, tanto mais por recorrerem a outras artes, assumem justamente por essa via, a estética, uma relevância particular na interlocução ética de seu tempo. Os dois escritores estiveram cientes de que suas obras, quando apreciadas sob a perspectiva de uma leitura reflexiva e socialmente partilhada, na academia ou na imprensa, viriam integrar-se a um universo teórico amplo, relacionado a outras áreas do saber. E embora não escrevessem com propósitos argumentativos ao fazer literatura, nem estivessem voltados em primeiro lugar ao universo cultural especializado, tanto um escritor como outro manipularam de modo consciente as potencialidades de inserção teórica (e mesmo política) de seus textos ficcionais.

No caso de Thomas Mann, demonstra-o bem, entre outros³¹, o acurado e recente estudo de Karl-Josef Kuschel (1998) sobre o surgimento da narrativa “Das Gesetz” (concebida a partir do motivo do decálogo bíblico), em meio à intensa atividade de Mann na luta contra o fascismo.

João Guimarães Rosa, de sua parte, teve esse aspecto da obra abordado em estudos de Walnice N. Galvão (1972), Robert Krueger (1978) e Willi Bolle (1994/95; e 1997/98). Cabe aqui, contudo, corroborar as palavras deste último (Bolle, 1997/98, p. 28), que lamenta terem sido “poucos” os que “souberam decifrar [em *Grande sertão: veredas*] a dimensão da história a partir de categorias

³¹ V. ainda, p. ex., os estudos de BRUNTRÄGER, 1986; DIERSEN, 1979; FRIZEN, 1987; HANSEN, 1991; KOOPMANN, 1992; KÜNG/JENS, 1989; MADL, 1978; RIDLEY, 1994; THEWS, 1990; WISSKIRCHEN, 1986; WÜRFFEL, 1995. Todos discutem o imbricamento consciente e conseqüente da atividade e postura literária de Thomas Mann em relação a diferentes áreas das Humanidades, como a História, a Ciência Política e a Ética.

estéticas”³². João Guimarães Rosa provavelmente partilharia com Bolle a percepção dessa carência, já que, como escritor, esperava dos críticos a exploração de sentidos múltiplos em seus próprios textos ficcionais. Para Rosa,

um crítico que não tem o desejo nem a capacidade de completar junto com o autor um determinado livro, que não quer ser intérprete ou intermediário (...) deveria se abster da crítica. (...) A crítica literária, que deveria ser uma parte da literatura, só tem razão de ser quando aspira a complementar, a preencher, em suma a permitir o acesso à obra. (...) Uma crítica tal como eu a desejo deixaria de ser crítica no sentido próprio, tanto faz se julga o autor positiva ou negativamente. Deve ser um diálogo entre o intérprete e o autor, uma conversa entre iguais que apenas se servem de meios diferentes (GR1, 40).

4. Proposição e discussão de temas éticos – filosofia e literatura

Estabelecidos os pressupostos acima sobre algumas das características da conformação literária do espaço, e delineados os propósitos e o horizonte deste trabalho, cabe ainda situá-lo no âmbito da atual interlocução acadêmica acerca das relações entre filosofia e literatura.

A questão vem sendo contemplada por uma série de publicações recentes, sobretudo no que diz respeito ao valor de verdade do discurso ficcional³³. Com vista a nosso tema específico, é significativo que várias coletâneas de ensaios sobre as relações entre filosofia e literatura incluam estudos sobre *Der Zauberberg*³⁴. No Brasil, da mesma forma, um dos importantes manuais de teoria literária dedica o capítulo “Filosofia e literatura” à análise de *Grande sertão: veredas* (cf. Nunes,²1983).

Quanto ao número e à relevância de estudos sobre as relações entre literatura e ética, a situação não é outra³⁵. Durante a redação deste trabalho, por exemplo, o número de janeiro de 1999 da conceituada revista *Publications of Moderne Language Association* foi dedicado ao tema “Ethics and Literature”. A introdução do

³² O próprio Willi BOLLE, há que dizer, logra cumprir esse objetivo no âmbito de seu artigo “O pacto no ‘Grande sertão’ – esoterismo ou lei fundadora?” (1997/98).

³³ V. como exemplos de trabalhos sobre o assunto publicados nestes anos 90, LOPES DE LA VIEJA, 1990; RIFFATERRE, 1990; SCHLAFFER, 1990; ISER, 1991; JOHNSON, 1992; LAMARQUE et OLSEN, 1994; EDMUNDSON, 1995; PETERSEN, 1996, espec. cap. X; e SEEL, 1996, princ. cap. 7.

³⁴ BIEMEL, 1985; BRENNAN; 1964; KOLENDA, 1982; STERN, 1983; e ZIEGFELD (1977) são alguns exemplos

³⁵ Alguns exemplos de trabalhos sobre a relação entre literatura e ética são BOOTH, 1988; HARPHAM, 1992; PARKER, 1994; SEEL, 1996; HAKER. 1997.

fascículo, de autoria de L. Buell (1999), apresenta argumentos bem-vindos às intenções de nosso trabalho, e oferece um panorama abrangente das tendências e questões contemporâneas nessa área interdisciplinar.

Em linhas gerais, Buell menciona estudos que abordam a literatura como reflexão ético-filosófica propriamente dita, a partir do legado de temas e valores da tradição assumidos e enfatizados pelos escritores em seus textos.

Outra tendência, mais instigante e não menos produtiva, agrupa filósofos que abordam a literatura como um suplemento necessário à reflexão ético-filosófica, dado encerrar uma dupla importância epistemológica: primeiro, o fazer literário aguça a consciência do filósofo em relação à sua atividade enquanto “um tipo de escrita”; segundo, os desafios éticos, morais ou legais presentes em situações individuais vividas nos textos têm também um caráter objetivo, fixado na forma narrativa ficcional. Buell refere-se aí a “obras de escrita criativa como concretizações modelares de valores sociais” (cf. p. 8: “works of creative writing as model embodiments of social values”).

Essa objetividade conferida pela forma dos textos literários narrativos a situações individuais vividas pelas personagens vem ao encontro de uma das importantes discussões epistemológicas do raciocínio ético. Dietmar Mieth (1977), por exemplo, esclarece que a ética moderna (seja ela filosófica ou teológica) tenciona ser cientificamente válida e autônoma, mas ao mesmo tempo não pode utilizar-se apenas dos dados objetivos da ciência empírica, que reserva à subjetividade um espaço secundário e irrelevante. A ética, no entanto (ao menos em sua variante individual avaliativa), precisa levar em consideração a pessoa humana, o indivíduo em seu valor e existência particular. A ética admite que a realidade histórica pode estar presente de forma até mesmo mais intensa em uma experiência subjetiva específica do que na redução de várias experiências a meros dados objetivos. Sua dificuldade consiste, portanto, em abordar o sujeito como tal, mostrar-se capaz de encontrar critérios de correção na experiência particular efetivamente vivida no meio social, mas não deixar, com isso, de adequar-se às

expectativas formais do discurso das ciências humanas e à sustentação empírica que elas exigem.

Nesse ponto, segundo Mieth, os textos literários desempenham um papel de especial relevância para a ética. Por sua atenção ao indivíduo, ela está interessada em experiências que não estejam à disposição apenas através de quantificações estatísticas, mas que assumam uma forma palpável e concreta. Ora, a literatura é um dado empírico efetivo que representa experiências sem abandonar a subjetividade a um âmbito irracionalista e secundário. A análise da literatura permite ao filósofo (ou ao teólogo) depreender daí situações e modelos éticos que, embora concebidos pela ficção com finalidades estéticas, não perdem por isso seu valor objetivo, já que estão inseridos em um contexto sócio-cultural próprio e ligado a convenções discursivas partilhadas por produtores e receptores do texto.

A ética narrativa surge, diante disso, como método original nas reflexões filosóficas contemporâneas, e deve muito ao diálogo entre filosofia e literatura. A tetralogia de Thomas Mann sobre o personagem bíblico José, inclusive, foi exaustivamente analisada sob esse ponto de vista, pelo próprio Mieth (1977).

Outra importante questão nas discussões contemporâneas sobre literatura e ética, segundo Buell, move-se em torno da crítica ao ceticismo desconstrutivista e pós-estruturalista quanto à possibilidade da cognição (v. nota 17, acima). A “miopia ética” de uma postura que não se preocupa com “nada para além do texto” e que entende a verdade apenas como “artefato discursivo” teria dado lugar, inclusive em meios acadêmicos dominados por desconstrutivistas e pós-estruturalistas, a uma atenção particular quanto à presença concreta e decisiva do outro. Isso se faria notar, por exemplo, pela intensa consideração dedicada por estudos recentes à “verdade, autenticidade ou facticidade histórica” de minorias, cuja voz estaria oculta no discurso, “de maneira resistente, opaca ou elíptica” (Buell, p. 10).

Diante do quadro de revalorização da ética nos estudos literários³⁶, Buell destaca como principais características da pesquisa nesse campo: a) a recuperação da atuação autorial na produção de texto; b) a consideração teórica do leitor como alguém que, em seu encontro com o texto, está diante de um outro desconhecido e merecedor de consideração; c) a identificação e descrição do *ethos* implícito em formas discursivas ou estruturas formais específicas; e d) o cuidado com distinguir nas reflexões entre eticidade (sensibilidade e orientação ética diante da presença concreta de outras pessoas) e moralidade (adequação a códigos comportamentais vigentes).

Nossa análise e interpretação dos romances *Der Zauberberg* e *Grande sertão: veredas* estará atenta especialmente ao item (c). A conformação do espaço (percebido em particular pelos protagonistas) e sua tematização a partir de referências simbólicas, considerações reflexivas e alusões estéticas no corpo dos próprios romances serão para nós o foco de atenção ao valor ético que encontra morada na construção prodigiosa dessas obras essenciais à literatura do século XX.

³⁶ “Ainda que não se tenha tornado – ao menos não por enquanto – um conceito determinante do paradigma, tal como o foram a textualidade nos anos 70 e o historicismo nos anos 80, a ética atingiu nova ressonância nos estudos literários ao longo da última década” (cf. BUELL, 1999, p. 7: “Ethics has gained new resonance in literary studies during the past dozen years, even if it has not – at least yet – become to the paradigm-defining concept that textuality was for the 1970s and historicism for the 1980s”).

Capítulo II

Paralelas que se encontram

1. Ambivalência: a lida “irônica” com os duplos

Antes de nos restringirmos à questão do sentido ético do espaço e da conformação do entorno na abordagem dos romances *Grande sertão: veredas* e *Der Zauberberg*, propomo-nos aqui a traçar algumas paralelas entre eles, ainda que sem a pretensão de analisá-las com profundidade conclusiva. As paralelas constituem justificativas a mais para o estudo conjunto dos romances e indicam perspectivas para trabalhos futuros. A intenção é organizá-las em torno de um foco de atenção delimitativo: o papel da ambivalência nas duas obras.

Em nossa reflexão, consideraremos nos textos a **ambivalência** fundamental da condição subjetiva. De um lado, o ser humano tem uma existência física e natural, uma corporeidade situada no tempo e no espaço, envolvida de maneira imediata na ação e presença face ao mundo, dotada de um aparato sensorial capaz de percebê-lo e submetida a necessidades, fragilidades, pulsões e desígnios naturais, tais como a necessidade de sustento e proteção, os desejos sexuais, a exposição à doença, dor e morte, os anseios de liberdade física para deslocar-se, movimentar-se, estabelecer contato com outras pessoas e com o meio, os impulsos de agressividade, domínio e posse. De outro lado, o ser humano tem uma existência espiritual, o intelecto, a capacidade de apreender o mundo através de significações, de estabelecer relações e convenções sociais duradouras, de dar forma e existência a produtos culturais, de fixar sentidos através da linguagem, reconstituir a ação passada, própria e alheia, planejar a ação futura, emitir juízos. Não se trata aqui de uma dicotomização excludente ou valorativa, que desmereça uma dimensão em favor da outra, mas a constatação de que toda ação humana partilhada socialmente ou tornada consciente envolve essas duas dimensões. Partimos aqui de um consenso quanto a isso, presente nos romances sob várias formas e reconhecido em inúmeros trabalhos sobre eles.

Ao falarmos em **ironia** (mais especificamente em **ironia mediadora**), na lida dos autores com essa condição ambivalente do sujeito, teremos em mente não a definição corrente da forma discursiva pela qual se diz o contrário do que se pensa, com certo tom de comicidade, para manifestar discordância com aquilo a que se refere, ou sua reprovação; nem tampouco qualquer um dos conceitos especializados de ironia, tal como se desenvolveram em particular, por exemplo, no Romantismo alemão³⁷. Teremos em mente, sim, a definição de ironia como formulação e explicitação discursiva da condição ambivalente do sujeito, vinculada a uma atitude de aceitação dessa condição e de mediação entre as possibilidades ideais do espírito e as limitações físicas da corporeidade de cada sujeito, em sua situação específica.

A ironia mediadora, tal como a entendemos aqui, expressa, ela mesma, uma atitude ambivalente diante do ser humano. Quem a utiliza, revela a discrepância entre as intenções e possibilidades do sujeito a que se refere e as realizações efetivas a que ele chega. Mas evita pôr-se acima desse sujeito, por identificar na discrepância a condição do ser humano, com a qual se solidariza. A ironia medeia espírito e corporeidade por ser, ela mesma, **consciência** da limitação do sujeito, mas também **ato** de identificação com ele. A ironia mediadora sempre implica auto-ironia. Sua dicção revela uma opção **pelo** sujeito, **apesar** do sujeito; sua própria elocução é um **gesto** de atenuamento da consciência do espírito em relação às limitações da existência natural, mas ao mesmo tempo um **argumento** que evidencia essas limitações.

Perceberemos que esse conceito deve-se principalmente a reflexões de Thomas Mann sobre a ironia, principalmente em suas *Considerações de um apolítico* (*Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1918). Ele também pode, no entanto, ser identificado de certa maneira em argumentos da crítica especializada sobre Guimarães Rosa, quando esta trata de refletir sobre as ambivalências que marcam sua obra.

³⁷ Para uma síntese dos conceitos de ironia no romantismo alemão v. VOLOBUEF, 1999, p. 90-99.

Ao analisar *Grande sertão: veredas*, Ronaldo de Melo e Souza (1978) aponta para o fato de grande parte dos estudos sobre o romance³⁸ se articularem a partir de um mesmo princípio: justamente “a ambivalência, concebida como chave hermenêutica de *Grande sertão: veredas*” (p. 10). Para Melo e Souza, cabe a Antonio Candido (no ensaio “O homem dos avessos”, publicado inicialmente em 1957 sob o título “O sertão e o mundo”) o mérito de ter sido o primeiro a identificar “o princípio que articula e determina a estrutura da narrativa de Riobaldo”: “o princípio geral de reversibilidade, a que se prendem as diversas ambigüidades que estruturam o texto” (Melo e Souza, p. 25-26). De fato, o ensaio de Candido demonstra que “os diversos planos da ambigüidade”, em *Grande sertão: veredas*, “compõem um deslizamento entre os pólos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva – que nos suspende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser” (apud Melo e Souza, p. 81; cf. Candido, 1994, p. 88). Como Melo e Souza, queremos reconhecer aqui o caráter fundador do ensaio de Antonio Candido e considerá-lo de forma mais específica, sob a ótica interpretativa que ora assumimos.

A atenção que Antonio Candido dedica ao espaço do romance associa-o em diversos momentos a questionamentos éticos ou morais. Ele considera o “princípio de adesão do mundo físico ao estado moral do homem” como “uma das partes da visão elaborada” de *Grande sertão: veredas* (Candido, 1994, p. 82). Na primeira parte do ensaio (“A terra”), o crítico oferece interpretações sobre vários locais de importância central para a ação do romance: o rio São Francisco, por exemplo, “divide o mundo em duas partes (...): o lado esquerdo e o direito, carregados do sentido mágico-simbólico que esta divisão representa para a mentalidade primitiva”. “Na margem direita”, ele continua, “a topografia parece mais nítida, as relações mais normais”; já na margem esquerda “a topografia parece fugidia”, ela é a “margem da vingança e da dor”. Por outro lado, é na margem esquerda que se encontra, “como compensação, o amado Urucuia” (p. 80). Essa dualidade, portanto, não é estanque, e Antonio Candido aponta também

³⁸ Melo e Souza refere-se, entre outros, a SCHWARZ, 1965b; GALVÃO, 1972; GARBUGLIO, 1972; CASTRO, 1976; e SPERBER, 1976.

aí para a reversibilidade como “princípio geral” a organizar as ambigüidades entretecidas no romance.

Na parte seguinte do ensaio (“O homem”), Candido afirma que a inserção dos indivíduos em um mundo sem leis definitivas desafia-os à atitude ética: “o sertão faz o homem” (p. 83), ou, segundo palavras sobre o personagem Medeiro Vaz, “no sertão a lei depende de cada um” (idem)³⁹.

Anos mais tarde, esse raciocínio ressoa em declarações de Guimarães Rosa na entrevista a G. Lorenz, quando o escritor afirma ser o sertão o terreno em que “Inneres und Äusseres sind nicht mehr zu trennen” (ou seja, em que “não se podem mais separar o exterior e o interior”, cf. GR1, 51). Essa inseparabilidade do entorno físico e da disposição espiritual dos sujeitos é definida em termos marcadamente éticos por Rosa, que caracteriza o estado natural de seus personagens da seguinte maneira: “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 do dia da criação, e não conheceu ainda a força que produz o pecado original’. Ele está ainda além do céu e do inferno” (idem).

Essas referências ao mito judaico-cristão da criação, por parte de Rosa, sugerem o imbricamento entre a imersão do homem no mundo natural e sua busca por parâmetros de decisão ética: é no Éden que se impõe o desafio de comer o fruto da “árvore do conhecimento do que seja bom ou mau” (Gn 2, 9). Como no Gênesis, também no universo rosiano o risco (ou a oportunidade) do julgamento ético oferece ao homem a chave para romper os condicionamentos naturais, para fugir à condição edênica e tornar-se sobre-humano – no sentido de ser capaz de inscrever-se, como sujeito, na história e no universo da linguagem (cf. Gn 3, 22: “O senhor Deus disse: ‘Eis que o homem tornou-se como um de nós pelo conhecimento do que seja bom e mau’”).

³⁹ Para uma abordagem sócio-histórica do contexto em que vive a população sertaneja na virada do século, v. GALVÃO, 1972 (1ª Parte: “A condição jagunça”); DURÃES, 1996, p. 74-81; LEAL, 1997 (cap. I); e FERREIRA, 1990, p.105-125. Sobre os movimentos de “banditismo” (ou de “rebelião social primitiva”, como se pode caracterizar o jaguncismo), v. HOBBSAWM, 1971.

Um dos recursos que apontam para a ficcionalização do espaço e do homem do sertão mineiro nesse sentido, segundo Antonio Candido, é a filiação do texto à tradição do romance de cavalaria (cf. Proença, 1958). E também sob esse ponto de vista, “a unidade profunda do livro se realiza quando a ação lendária se articula com o espaço mágico” (Candido, 1994, p. 84). O “poder recíproco da terra e do homem”, afinal, condiz com a idéia de “uma espécie de grande princípio geral de reversibilidade” em *Grande sertão: veredas* (p. 88). A esse princípio se vinculam as muitas ambigüidades presentes no romance, tais como nos pares:

espaço geográfico	espaço lendário
natureza adversa	natureza agradável
banditismo	cavalaria
Diabo	Deus
face interdita do amor (Diadorim)	face permitida do amor (Deodorina)
realidade do pacto	dúvida do pacto
estilo erudito, moderno, obscuro, artificial	estilo popular, arcaico, claro, espontâneo

Cada um desses elementos convive com seu contrário sem excluí-lo. E a manutenção das ambivalências, o cultivo da “heterolateralidade” (Candido, p. 81) de cada elemento (esse encerrar em si o indício de seu lado oposto) sustenta a tensão poética do romance ao longo de suas centenas de páginas, mesmo quando relidas. Para Candido, a “fusão de contrários” e a “dialética extremamente viva” (p. 88) caracterizam o texto. Diante das ambigüidades, o romancista faz transitar o leitor entre os níveis real e irreal, dado e suposto, no universo da obra. E a coerência do livro advém da reunião desses níveis pela fusão do homem e da terra.

Na terceira parte (“O problema”), o ensaio volta-se à questão do demônio como figura ideal para encarnar “as tensões da alma, nesse mundo fantástico” (p. 89). O sertão, que impõe ao homem uma vida perigosa, e as decorrentes reações de coragem, ambição e dever compelem cada um a “posições extremas”. Esse movimento, para Candido, é “fundamental na ética do livro e na estrutura de seus acontecimentos” (p. 91). Para exprimi-lo, o crítico recorre a um aforismo de Kafka: “A partir de um certo ponto não há mais retorno. Esse é o ponto que se precisa

atingir". E, de fato, o aforismo do escritor tcheco ressoa repetidas vezes no romance: ora ao inverso, como na canção do bando dos jagunços⁴⁰, um dos "leitmotive" de *Grande sertão: veredas*: "Olererê, baiana... / eu ia e não vou mais: / eu faço / que vou / lá dentro, oh baiana! / e volto do meio pra trás..."; ora ressoa literalmente, como quando Riobaldo está em batalha, a serviço de Hermógenes, "feito um escravo de morte": "Tem um ponto de marca, que dele não se pode mais voltar para trás" (GR2, 139); ou ainda, quando está na Guararavacã do Guaicuí e reconhece seu amor por Diadorim: "Será que tem um ponto certo, dele a gente não podendo mais voltar para trás?" (GR2, 186). Para Candido, Riobaldo atinge o ponto em que não há retorno através do pacto, que é a um só tempo "ascese (sob o aspecto iniciatório)" e "compromisso (sob o aspecto moral)". O ensaio leva à conclusão de que o jagunço, "homem adequado à terra ('o Sertão é o jagunço'), não poderia deixar de ser como é; mas ao manipular o mal, como condição para atingir o bem possível no sertão, transcende o estado de bandido. Bandido e não-bandido, portanto, é um ser ambivalente, que necessita revestir-se de certos poderes para definir a si mesmo" (p. 91).

Antonio Candido identifica a aproximação entre o natural e o simbólico no romance, a superposição da realidade física e da dimensão cultural e moral na vida dos jagunços. Como sujeitos na condição ambígua de seres naturais e culturais, os personagens ensejam e vivenciam a reflexão sobre as decorrências desse duplo caráter da vida humana, as implicações éticas da condição inexorável de quem precisa manipular o "mal" (ações destrutivas, irrefletidas ou necessárias, impostas pela condição natural) para atingir o "bem possível" (a felicidade e bem-estar dos "amigos" e própria)⁴¹. A "dialética extremamente viva" do romance "que nos suspende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser" advém, portanto, do esforço de figuração "plástica", a um só tempo física e espiritual, da dinâmica ambivalente que envolve o sujeito

40 Sobre a canção-motivo do bando de Joca Ramiro, v. p. ex. ARROYO, 1980, p. 132 e GALVÃO, 1972, p. 109-111.

41 Para ROSENFELD, 1993, p. 151, *Grande sertão: veredas* "põe em relevo o sofrimento resultante desta clivagem da natureza humana, que extrai o sujeito dos vínculos naturais e imediatos".

eticamente situado, dividido entre os condicionamentos de sua existência natural e o anseio moral e cultural de fazer transcender as próprias ações.

Nesse sentido, o estudo de Melo e Souza, que mencionamos acima, aborda uma dimensão pouco explorada na tradição crítica em torno de *Grande sertão: veredas*, mas que nos parece relevante quando se trata de especificar a forma de representar a condição ambivalente do sujeito e a coexistência de contrários como princípio estruturador e do romance. Ele é um dos poucos a mencionar o aspecto da **ironia** na dicção de Riobaldo⁴².

Para Melo e Souza, o ex-jagunço dispensa ao interlocutor, o doutor da cidade, um tratamento irônico que demonstra “desconfiança com relação ao conhecimento real” deste último (Melo e Souza, 1978, p. 64)⁴³. Riobaldo só encontraria saber autêntico “na experiência real da vida de cada ser humano”, como resultado da “formação que se processa em um desempenho existencial próprio” (p. 67).

De fato, muitos trechos no romance confirmam o argumento, como quando Riobaldo, narrando a batalha final, diz ao ouvinte: “Como vou contar, e o senhor sentir em meu estado? O senhor sobrenasceu lá? O senhor mordeu aquilo? O senhor conheceu Diadorim, meu senhor?!... Ah, o senhor pensa que morte é choro e sofisma – terra funda e ossos quietos... O senhor havia de conceber alguém aurorear de todo amor e morrer como só para um. (...) O senhor... Me dê um silêncio. Eu vou contar” (GR2, 376).

Contudo, ainda mais relevante que a desconfiança quanto à capacidade de entendimento do ouvinte letrado é o aspecto da auto-ironia do narrador, já que também estão em jogo os limites da narração do próprio Riobaldo. A atitude do

⁴² Outro estudo em que se menciona a relação entre ambigüidade e ironia, ao menos de passagem, é o artigo de BRUYAS, 1991. Trata-se aí da crença/descrença de Riobaldo no demônio. Essa nova ambigüidade “dá oportunidade para assinalar a importância da ironia no romance – ironia, marco da distância tomada em relação a si mesmo, da divisão interior – Riobaldo, ao mesmo tempo, acredita e não acredita no diabo” (p. 472).

⁴³ Willi BOLLE, 1997/98, que constitui outra exceção ao mencionar a questão da ironia, é do mesmo parecer: “O sertanejo pactário e o jovem doutor da cidade representam, em princípio, mundos antagônicos. Por um lado, o universo arcaico e ‘atrasado’ das credices do povo rural, por outro lado, a mentalidade esclarecida dos habitantes das grandes cidades. Mas, à fala do narrador subjaz um elemento de ironia, de modo que, nunca se sabe, ao certo, se essas delimitações são definitivas (p. 30).

ex-jagunço face a seu ouvinte é, também ela, ambivalente – e por isso irônica. Poucas linhas adiante da citação acima, por exemplo, Riobaldo volta a dirigir-se a seu interlocutor, dizendo: “Entendi. O senhor me socorre” (GR2, 376). Melo e Souza chega a apontar para esse aspecto da oscilação e constante revisão da postura do narrador, ao falar da ironia socrática, mas não o explora de forma satisfatória.

Ele aponta primeiro, de forma sugestiva, para a possibilidade de associar *Grande sertão: veredas* à tradição do diálogo socrático. Para tanto, define e opõe as tradições sofística e socrática.

Na primeira, o não-saber é elevado a princípio, e a verdade, considerada sempre relativa, fica subordinada ao desempenho retórico de quem a proclama. Na segunda tradição, socrática, o não-saber traduz a consciência da necessidade de se descobrir a verdade no intercâmbio dialógico, de modo que se crê na idéia de um saber verdadeiro, distante do indivíduo, mas alcançável por ele através do esforço de interação dialógica, que implica autoquestionamento permanente. Nessa atitude de busca da verdade, afigura-se a **ironia socrática**, que resulta do “processo de conversão de uma experiência intelectual – em que o homem experimenta os limites de seu conhecimento – em uma experiência erótica – em que o pensador experimenta, no calor do sangue e na força do espírito, o irresistível apelo do Ser” (Melo e Souza, 1978, p. 87). Do ponto de vista ético e antropológico, o método socrático supõe nos sujeitos “a existência de uma potência espiritual intrínseca, que pode, mediante o exercício do diálogo, ser convertida em ato” (p. 88).

A partir daí, no entanto, Melo e Souza trilha um caminho argumentativo com o qual não concordamos e que, a nosso ver, prejudica seu trabalho, bastante consistente até esse ponto. Ele opta pela leitura platonizante do diálogo socrático e passa a entendê-lo, em sua vertente riobaldiana, como o “drama da existência que se descobre e se desvela, em travessia para o que reside *epékeina tês ousías*” (p. 91). Ora, isso que está “para além de todo ser” assume um caráter vago e indefinido na argumentação de Melo e Souza. Ela se encaminha, a nosso ver, ao terreno

pantanosos da interpretação metafísica de tom esotérico. Desperdiça a força gnosiológica do diálogo socrático, justamente o seu caráter interlocutivo na descoberta da verdade, e passa a entender que “o projeto moral de Riobaldo” consiste na “travessia para a solidão”. Por exemplo, ao comentar o momento em que Riobaldo está insatisfeito com sua condição de jagunço, por estar aferrado ao código de comportamento do bando (“por isso, eu tinha grande desprezo de mim e tinha cisma de todo o mundo”, cf. GR2, 258), Melo e Souza entende tratar-se aí de um esclarecimento, no romance, de que “o homem, quando se aglomera, afasta-se das realidades essenciais de seu próprio ser”. Melo e Souza ignora, por exemplo, que na página seguinte, depois de ser medicado pelos amigos, pois estava doente, Riobaldo afirma exatamente o contrário: “Ali, naquela hora, eu conferi como era usual a gente estimar os companheiros, em ajuntado” (GR2, 259).

A busca de Riobaldo por solidão e autonomia, é o que conclui Melo e Souza, promoveriam “o processo de aperfeiçoamento espiritual do narrador” e o levariam a negar as ambigüidades que marcam sua vida, já que “falar de modo ambíguo é viver de modo ambíguo, quer dizer, não viver, mas ser cavalgado pela figura do Outro [ou seja, o demônio]” (Melo e Souza, p. 111). Vemos nessa conclusão de Melo e Souza um grave erro, sobretudo porque as ambivalências do romance, que ele mesmo havia identificado como base de toda a narrativa, não se resolvem, mas mantêm-se inexoravelmente em aberto, sobretudo com a morte de Diadorim. Apesar da consideração que havia dedicado às palavras de Antonio Candido na primeira parte de seu trabalho – para quem “os diversos planos da ambigüidade”, em *Grande sertão: veredas*, compõem “uma dialética extremamente viva”, esta sim capaz de sugerir na obra “formas mais ricas de integração do ser” –, Melo e Souza bane repentinamente de sua argumentação o aspecto dialético das ambivalências do romance. E limita-se a ver em Riobaldo uma espécie de demiurgo revestido de “dignidade profética” (p. 109), proclamador de uma verdade etérea a que só ele tem acesso, em sua solidão.

Apesar desse descaminho na argumentação de Melo e Souza, ainda assim é preciso afirmar o valor de sua identificação da ironia socrática como forma de manuseio produtivo das ambivalências presentes em *Grande sertão: veredas*. O

potencial “erótico” que ele atribui à ironia (essa propensão do espírito a entregar-se à vida por entender-se imerso na realidade inexorável da existência física e natural), e que ele depois nega ao valorizar na solidão e isolamento o caminho reflexivo de Riobaldo, possui grande valor heurístico no contexto da leitura conjunta de Guimarães Rosa e Thomas Mann. Ironia como recurso que resulta da conversão da **experiência intelectual de reconhecimento dos limites da cognição** em **experiência “erótica”**, na qual a vida e a existência física se impõem e compelem o espírito a continuar atuando à revelia dos próprios limites – eis aí uma chave para se entender não apenas *Grande sertão: veredas*, mas também a poética de Thomas Mann, e em especial a concepção de *Der Zauberberg*.

Como Guimarães Rosa, que pensa existirem paradoxos “para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras” (GR1, 32), Thomas Mann sente-se livre, como escritor, para exprimir-se de maneira contraditória e paradoxal, e para fazer uso irrestrito de ambivalências. Helmut Koopmann (1968, p. 277) refere-se a essa liberdade de Mann como um “trato soberano-lúdico com os assuntos e temas de [sua] escolha”, ao passo que Ernst Nündel (1972, p. 18) vê na contradição a fonte de todo o pensamento e produção literária de Mann: “Thomas Manns Denken lebt wie sein dichterisches Schaffen aus dem Widerspruch”. Para Nündel (id., ibid.), o pensamento de Mann é “dominado por duas forças opostas, que podem assumir diversas formas e nomes” e cuja “fórmula básica é: espírito e vida”. Para o escritor alemão, que viu no “eu problemático” o fundamento de toda atividade literária⁴⁴, a bipartição do sujeito moderno – entre uma existência física e natural (vida) e uma existência moral e cultural inscrita na linguagem (espírito) – vem constituir uma das principais matrizes fundadoras de seu fazer artístico e intelectual.

Não faltam meios, enfim, para caracterizar *Der Zauberberg* como obra regida pela ambivalência, sobretudo em relação à presença concreta do sujeito em seu entorno específico. Hermann Kurzke, tomando por base a antítese central da obra

⁴⁴ “Wozu, woher überhaupt Schriftstellertum, wenn es nicht geistig-sittliche Bemühung ist um ein problematisches Ich?” (cf. *Betrachtungen eines Unpolitischen*, XII, 20: “Se a atividade literária não é esforço ético-espiritual em torno a um eu problemático, então qual seu fim e qual sua origem?”)

identificada por B. Kristiansen (1986), qual seja a oposição entre forma e amorfia (“Form” e “Unform”), elenca uma série de “leitmotive” no texto e os organiza em pares de oposições, tal como se pode ver no quadro resumitivo abaixo (cf. Kurzke, ³1997, p. 197):

bürgerliche Form	unbürgerliche Unform
Settembrini	Chauchat, Hippe
Westen (Europa)	Osten (Asien)
Flachland	Sanatorium
Gesundheit	Krankheit
Licht anmachen	Dämmerlichkeit, Finsternis
Siezen	Duzen
plastisch artikulieren	lallen, russisch sprechen
gute Manieren	Türenwerfen, Nägelkauen
Nichtraucher	Raucher
Arbeit	Faulheit, Maria Mancini
Land	Meer, Schnee
Bewußtsein	Traum, Rausch
Politik	Musik
Disziplin	sich gehenlassen
usw.	usw.

Como não consideramos necessário nem conveniente comentar todos esses pares (e ainda haveria muitos outros), optamos aqui por ilustrar o princípio de construção ambivalente em *Der Zauberberg* através de um exemplo representativo: a oposição entre boas maneiras (refinamento, “forma” burguesa,) e licenciosidade (desleixo, como em “roer unhas”, “amorfia” não-burguesa), que se estabelece por via metonímica na descrição das mãos das personagens Hans Castorp e Clawdia Chauchat. Com a análise desse aspecto, além disso, estaremos introduzindo a discussão sobre a representação visual do corpo humano no texto, a partir do exemplo específico das mãos⁴⁵.

⁴⁵ A atenção minuciosa às mãos, afinal, é outro aspecto que aproxima *Grande sertão: veredas* e *Der Zauberberg*. Em ambos os romances as mãos são cuidadosamente descritas, como instrumentos de percepção do outro, de aproximação e interdição nas relações entre as personagens. V. p. ex. em *Grande sertão: veredas*, entre outras, as seguintes referências de Riobaldo às mãos de Diadorim: “como ele segurava a rédea e o rifle, naquelas mãos tão finas, brancamente” (GR2, 203); “minha mão, por si, pegou a mão de Diadorim (...), aquela mão é que merecia todo entendimento. Mão assim, apartada de tudo, nela um suave de ser era que me pertencia, um calor, uma coisa macia, somente” (GR2, 231); “A mão dele, doçura de cada, de leve na minha” (GR2, 240). Cabe lembrar

No início do romance, quando o leitor toma contato com Hans Castorp e o conhece como burguesote mimado, o narrador não se furta a descrever também as mãos do protagonista: “Suas mãos, [embora] não fossem tipicamente aristocráticas, tinham a pele bem-cuidada e macia, e eram adornadas pelo anel-sinete, herança do avô, e por outro anel de platina, em forma de corrente (...). Terminada a refeição, era sua primeira necessidade a tigelinha de água perfumada para lavar os dedos” (MM, 41, cf. ZB, 48: “Seine Hände, obgleich nicht sonderlich aristokratisch in der Form, waren gepflegt und frisch von Haut, mit einem Kettenring aus Platin und dem großväterlichen Erbsiegelring geschmückt [...]. Sein erstes Bedürfnis nach beendeter Mahlzeit war die Fingerschale mit pãrfumiertem Wasser”).

Ao cuidado e refinamento dessas mãos, vai opor-se páginas adiante o desleixo das mãos de Clawdia Chauchat. A jovem mulher, que é russa (e por isso integra também o complexo opositivo Oriente/Ocidente, no quadro acima), irrita Castorp ao bater a porta, sempre que entra no refeitório. Seu caráter tosco, no entanto, também atrai e deslumbra o rapaz. Pouco antes de serem apresentados um ao outro, Castorp tem tempo de observá-la, com especial interesse pelas mãos:

sie [hielt] eine Hand in der Tasche der anliegenden Wolljacke, [führte] die andere aber, das Haar stützend und ordnend, zum Hinterkopf. Hans Castorp blickte auf diese Hand, – er hatte viel Sinn und kritische Aufmerksamkeit für Hände und war gewohnt, auf diesen Körperteil zuerst, wenn er neue Bekanntschaften machte, sein Augenmerk zu richten. Sie war nicht sonderlich damenhaft, die Hand, die das Haar stützte, nicht so gepflegt und veredelt, wie Frauenhände in des jungen Hans Castorp gesellschaftlicher Sphäre zu sein pflegten. Ziemlich breit und kurzfingerig, hatte sie etwas Primitives und Kindliches, etwas von der Hand eines Schulmädchens; ihre Nägel wußten offenbar nichts von Maniküre, sie waren schlecht und recht beschnitten, ebenfalls wie bei einem Schulmädchen, und an ihren Seiten schien die Haut etwas aufgerauht, fast so, als werde hier das kleine Laster des Fingerkauens gepflegt (ZB, 110).

Uma das mãos achava-se enterrada no bolso do pulôver muito justo, ao passo que a outra, levantada à altura da nuca, segurava e arranjava o penteado. Hans Castorp olhou essa mão - entendia de mãos e lhes devotava atenção muito crítica, tendo o hábito de examinar, antes de mais nada, essa parte do corpo das pessoas com quem tratava conhecimento. Aquela mão que ali arrumava os cabelos não era propriamente a mão de uma senhora distinta; não oferecia aquele aspecto cuidado e refinado que costumam ter as mãos das damas da esfera social de Hans Castorp. Bastante larga, de dedos curtos, tinha algo de primitivo, de infantil, que lembrava a mão de uma colegial. As unhas, evidentemente, ignoravam a manicura; estavam aparadas de

também a anotação de Guimarães Rosa em seu *Caderno de Estudos sobre Pintura* (E16, IEB/USP) sobre a importância das mãos: “l’importance de la main et son caractère tout personnel” (fl. 15).

maneira tosca, também de colegial, e a pele, nas bordas, parecia um tanto áspera, como a de quem tivesse o vício de roer as unhas (MM, 95).

O contraste social e existencial entre ambos (essa atenção dada às mãos é apenas um recurso, entre outros, para destacá-lo) estará relacionado às principais transformações sofridas pelo protagonista na primeira metade do romance. Hans Castorp acaba permanecendo no sanatório por bem mais tempo que as três semanas previstas de início, nas quais apenas pretendia visitar o primo Joachim Ziemßen, acometido pela tuberculose. Sua permanência, a propósito, também se dá de forma ambivalente: não se sabe em definitivo se Castorp adoece por estar apaixonado por Clawdia, e por isso fica, ou se ele se crê doente para permanecer no sanatório, movido pela paixão. De qualquer maneira, a paixão e as diferenças entre si mesmo e o objeto de seu desejo desencadeiam no rapaz um processo de autoquestionamento e reflexividade que constituem, em última análise, a própria matéria do romance.

Um sonho com as mãos de Clawdia explicita a atração erótica que Hans sente por ela, fixa plasticamente o contraste entre ambos, e aponta para a transformação do protagonista através de seu aprendizado em relação à realidade física do corpo:

Einen Traum aber träumte Hans Castorp sogar zweimal in dieser Nacht, und zwar beide Male genau in derselben Form, – das letztmal gegen Morgen. Er saß im Saal mit den sieben Tischen, als unter dem größten Geschmetter die Glastür ins Schloß fiel und Madame Chauchat hereinkam, im weißen Sweater, die eine Hand in der Tasche, die andere am Hinterkopf. Statt aber zum Guten Russentisch, bewegte die unerzogene Frau sich ohne Laut auf Hans Castorp zu und reichte ihm schweigend die Hand zum Kusse, – aber nicht den Handrücken reichte sie ihm, sondern das Innere, und Hans Castorp küßte sie in die Hand, in ihre unveredelte, ein wenig breite und kurzfingerige Hand mit der aufgerauhten Haut zu Seiten der Nägel. Da durchdrang ihn wieder von Kopf bis Fuß jenes Gefühl von wüster Süßigkeit, das in ihm aufgestiegen war, als er zur Probe sich des Druckes der Ehre ledig gefühlt und in bodenlosen Vorteilen der Schande genossen hatte, – dies empfand er nun wieder in seinem Traum, nur ungeheuer viel stärker (ZB, 131).

Howe ainda um sonho que Hans Castorp teve duas vezes durante essa noite, e ambas as vezes exatamente do mesmo modo, a segunda já de madrugada. Achava-se sentado na sala das sete mesas, quando a porta envidraçada se fechou com enorme estrondo. Entrara Mme. Chauchat, no seu suéter branco, com uma mão no bolso e outra na nuca. Porém, ao invés de se dirigir à mesa dos “russos dinstintos”, a mulher mal-educada aproximou-se a passo silencioso de Hans Castorp e, sem dizer palavra, estendeu-lhe a mão para beijar – não as costas, mas sim a palma. E Hans Castorp beijou a palma dessa mão; beijou essa mão pouco cuidada, um tanto larga, de dedos curtos, com a pele áspera nas bordas das unhas. Novamente o invadiu então, dos pés à cabeça, aquela sensação de gozo dissoluto por que passara, quando, a título de experiência, se sentira

livre da pressão da honra e desfrutara as ilimitadas vantagens que acarreta a vergonha. Foi essa a sensação que ele tornou a encontrar no sonho, mas com intensidade maior (MM, 113).

A repetição meticulosa dos termos utilizados vinte páginas antes para descrever a mão de Mme. Chauchat evidenciam a condução do leitor entre pólos distintos ao longo do romance, os quais encerram, sob formas quase idênticas, sentimentos e convicções ambivalentes. Se as expressões “breit” (“larga”), “kurzfingerig” (“de dedos curtos”) e sobretudo “mit aufgerauhter Haut zu Seiten der Nägel” (“com a pele áspera nas bordas das unhas”) serviram para reprovar em Clawdia a aparência pouco nobre e seu desleixo com as “boas maneiras”, elas são também, no sonho, índices da atração que o caráter licencioso da personagem exerce sobre Castorp. O prazer que o beijo provoca e que contagia o sonho de Hans dali em diante indica o afrouxamento dos vínculos sisudos que o atam ao código comportamental e moral austero de seu meio social de origem. Além disso, o adjetivo “bodenlos” (traduzido por “ilimitado”, literalmente: “desterrado”), que caracteriza as vantagens trazidas por esse prazer, evoca o desprendimento de Castorp do espaço da “planície” burguesa e sua fixação na paisagem alpina do sanatório Berghof.

De modo significativo, a decisão de ficar está associada novamente à imagem da mão – à de Castorp, desta vez. A oposição inicial entre as mãos de Hans e Clawdia, que se desmembrara em nova ambivalência, pelo sentido duplo conferido à mão da mulher russa (sensualidade e desleixo), sofre agora outro desmembramento, pela duplicação de sentido a ser conferido à mão refinada de Castorp.

Após o primeiro exame radiográfico a que Castorp se submete, Behrens, o diretor do sanatório, permite-lhe ver a própria mão através do emissor de raios-x. A descrição do que Castorp vê remete-nos de imediato ao trecho de duzentas e vinte páginas antes (cf. ZB, 48, citado acima):

Er [Dr. Behrens] war so freundlich, zu erlauben, daß der Patient seine eigene Hand durch den Leuchtschirm betrachte, da er dringend darum gebeten hatte. Und Hans Castorp sah, was zu sehen er hatte erwarten müssen, was aber eigentlich dem Menschen zu sehen nicht bestimmt ist und wovon auch er niemals gedacht hatte, daß ihm bestimmt sein könne, es zu sehen: er sah in sein eigenes Grab. Das spätere Geschäft der Verwesung sah er vorweggenommen durch die

Kraft des Lichtes, das Fleisch, worin er wandelte, zersetzt, vertilgt, zu nichtigem Nebel gelöst, und darin das kleinlich gedrechselte Skelett seiner rechten Hand, um deren oberes Ringfingerglied sein Siegelring, vom Großvater her ihm vermacht, schwarz und lose schwebte (...). Er erblickte einen vertrauten Teil seines Körpers, und zum erstenmal in seinem Leben verstand er, daß er sterben werde (ZB, 309).

[Dr. Behrens] teve ainda a amabilidade de permitir que o paciente, a seus rogos insistentes, contemplasse a própria mão através do anteparo luminoso. E Hans Castorp viu o que devia ter esperado, mas que, em realidade, não cabe ver ao homem, e que jamais teria crido poder ver: lançou um olhar para dentro do seu próprio túmulo. Viu, antecipado pela força dos raios, o futuro trabalho da decomposição; viu a carne em que vivia, solubilizada, aniquilada, reduzida a uma névoa inconsistente, no meio da qual se destacava o esqueleto minuciosamente plasmado da sua mão direita, e em torno da primeira falange do dedo anular pairava, preto e frouxo, o anel-sinete que o avô lhe legara (...). [Ele] contemplou uma parte familiar do seu corpo, estudou-a com olhos videntes e penetrantes, e pela primeira vez na vida compreendeu que estava destinado a morrer (MM, 265-266).

Agora, a mão despoja-se dos anéis, asseio e perfume, e revela-se, de forma extrema, como imagem de morte e efemeridade, através de seu esqueleto⁴⁶. Com a ajuda de um instrumento ótico, ela se decompõe diante do olhar do observador, que insistia em vê-la. A dimensão da existência física em sua sensualidade, firmada pela mão de Clawdia, associa-se a outra dimensão, mórbida e efêmera. Como no sonho com Clawdia, quando há um distanciamento em relação aos valores comportamentais trazidos do mundo burguês da “planície”, aguça-se agora o desnudamento da existência física e natural, revelada como perecível. Ambivalente, no entanto, e reversível nesse trânsito entre elementos opostos no texto, em breve a imagem será redimensionada uma vez mais.

Poucas páginas adiante, no subcapítulo seguinte, intitulado “Freiheit” (“Liberdade”), a mão volta a receber destaque. Castorp acabara de escrever uma carta à família em que comunica sua decisão de ficar no sanatório; e já nesse momento ele se desculpa, caso só venha a escrever raramente (“wenn ich selten schreibe”). Depois de evidenciar, por sinais como esse, o afastamento radical em relação a seu espaço de origem, e assumir a paixão por Clawdia, ele se entrega a contemplar a própria mão:

Dann lag er und hob seine Hand gegen den Himmel, das Innere nach außen, so, wie er sie hinter den Leuchtschirm gehalten. Aber das Himmelslicht ließ ihre Lebensform unberührt, sogar noch dunkler und undurchsichtiger wurde ihr Stoff vor seiner Helle, und nur ihre äußersten Umrisse zeigten sich rötlich durchleuchtet. Es war die Lebenshand, die er zu sehen, zu säubern, zu benutzen

⁴⁶ Sobre o esqueleto em *Der Zauberberg*, v. KENOSIAN, 1991, p. 206-210.

gewohnt war – nicht jenes fremde Gerüst, das er im Schirme erblickt –, die analytische Grube, die er damals offen gesehen, hatte sich wieder geschlossen (ZB, 318).

Feito isso, permaneceu deitado e elevou a mão contra o céu, com a palma para fora, assim como fizera diante do anteparo luminoso. Mas a luz celeste deixou intacto o seu aspecto de vida. Diante da sua clareza, a matéria da mão até se tornou mais opaca e mais escura, e somente os contornos afiguravam-se numa vaga iluminação vermelha. Era a mão viva, que Hans Castorp estava habituado a ver, a lavar, a usar, e não aquela armação estranha com que se defrontara através do anteparo. A cova analítica, que então vira aberta, voltara a se fechar (MM, 273).

A situação é paradoxal. O protagonista decide permanecer em um sanatório para tuberculosos por estar supostamente doente, observa a própria mão, que vira pouco antes em sua dimensão física mais assustadora e efêmera, mas associa-a à vida. Além disso, reafirma o refinamento dessa mão e os cuidados com ela, evocando assim a distinção inicial entre si e a amada, Clawdia Chauchat. Sabe-se, porém, que a motivação vital, afetiva e erótica que o compele a ficar advém justamente dessa mulher, cuja mão, antes descrita como desleixada, havia provocado nele, em sonho, uma sensação muito intensa.

Ora, a superposição e o entretecimento dessas significações preservam as ambivalências (boas maneiras e desleixo, austeridade e licenciosidade, reprovação e atração, morbidez e vitalidade). E ao invés de eliminá-las em uma síntese apaziguadora, propiciam a produção de novos significados a partir da coexistência dos contrários.

Dois vocábulos na citação apontam para isso. “Lebensform” e “Lebenshand”, termos compostos inusitados, são verdadeiros paradoxos no universo intelectual de Mann. Que “Leben” esteja associada a “Form” é algo surpreendente, já que a “forma” resulta principalmente do oposto de vida, ou seja, do “espírito” (“Geist”). Pois não se trata aqui do significado corriqueiro “forma de viver”, que Mann utiliza em outros contextos, sem causar qualquer estranhamento; trata-se, sim, da noção de que uma “forma” (como substantivo concreto) seja dotada de “vida”, e não uma parte do corpo natural. A mão não é apenas a parte do corpo, ou, por outro lado, o sinal de seu refinamento burguês, pelo asseio, mas as duas coisas ao mesmo tempo.

No mesmo sentido, o termo “Lebenshand” vem referir-se não à mão “vital” e não-burguesa de Clawdia – esta sim uma “Lebenshand”, ao olhos de Castorp – mas à mão do próprio Castorp (asseada e refinada). A associação entre as boas maneiras da mão referida e a vitalidade que lhe é imputada pelo vocábulo sugerem também em “Lebenshand” um conjunto antitético. “Lebenshand” como sinônimo de “Lebensform” evidencia a oposição básica entre espírito e vida, não por via dialética, mas sim irônica: não se chega a uma síntese superadora, um terceiro termo, apaziguador, mas aproxima-se e intersifica-se a ambivalência pelo destaque e fusão dos contrários, até mesmo em nível lexical.

A figuração visual das mãos, a superposição associativa de imagens e a evidenciação das mãos como realidades físicas imersas no entorno acessível à percepção dos personagens, tudo isso possibilita uma forma diversa de ver e de aproximar os opostos, sem eliminá-los. Mantêm-se os elementos contrários em sua integridade física no espaço, e medeia-se, no universo da conformação ficcional e estética, uma convivência possível entre eles.

Assim, assume-se a impossibilidade intelectual (estritamente espiritual) de superação da ambivalência: pois a ambivalência está inscrita na condição bipartida do sujeito (corpo mortal e “espírito” que integra um contexto cultural e moral), e no fato puro e simples da existência de dois sujeitos distintos, opostos entre si. A clarividência intelectual converte-se, portanto, em experiência “erótica”, em que o espírito reflexivo se rende ironicamente à vida, abdicando de si mesmo e de suas certezas para continuar existindo e atuando.

Os valores morais e culturais (espirituais) de Castorp se difundem em meio à situação concreta vivida por ele, mas sua corporalidade (a vida) é que avança para um primeiro plano. Diante de si como sujeito oscilante entre essas duas realidades, ele é então capaz de ver Clawdia na realidade dela mesma, e opta por permanecer a seu lado. As palavras de Thomas Mann sobre Eros, sobre esse modo de relação entre espírito e vida, e sobre o caráter “conservador” da ironia, que para ele preserva a complicada atitude do espírito frente à vida, elucidam esse complexo argumentativo:

Der Ironiker ist konservativ. Ein Konservatismus ist jedoch nur dann ironisch, wenn er nicht die Stimme des Lebens bedeutet, welches sich selber will, sondern die Stimme des Geistes, welcher nicht sich will, sondern das Leben.

Hier ist Eros im Spiel. Man hat ihn bestimmt als “die Bejahung eines Menschen, abgesehen von seinem *Wert*”. Nun, das ist keine sehr geistige, keine sehr moralische Bejahung, und auch die Bejahung des Lebens durch den Geist ist das nicht. Sie ist ironisch. Immer war Eros ein Ironiker. Und Ironie ist Erotik (XII, 568).

O irônico é conservador. Um conservadorismo, porém, só é irônico quando não designa a voz da vida que quer a si mesma, mas a voz do espírito, que não quer a si mesmo, mas sim a vida.

Aqui é que se trata de Eros. Ele já foi definido como “a afirmação de uma pessoa sem levar em conta seu valor”. Bem, essa não é uma afirmação muito espiritual nem muito moral, e também não é uma afirmação da vida pelo espírito. É uma afirmação irônica. Eros sempre foi um irônico. E ironia é erotismo.

A **ironia mediadora** (preferimos chamá-la assim a “erótica” ou “socrática”) possibilita a “fusão de contrários”, a criação de “formas mais ricas de integração do ser” (para mencionarmos de novo os termos utilizados por Antonio Candido). A nosso ver, ela fundamenta procedimentos formais tanto em *Der Zauberberg* como em *Grande sertão: veredas* e contribui para elucidar o sentido da ambivalência em cada uma das obras.

2. Voz de um, estória do outro

Kathrin Rosenfield, em seu livro *Os descaminhos do demo* (1993), sobre *Grande sertão: veredas*, escolhe como epígrafe do capítulo dedicado à “Matriz formal do romance” o seguinte texto do escritor norte-americano Henry James (1843-1916), extraído do “Prefácio” a *The Ambassadors* (1903): “There is the story of one’s hero and then, thanks to the intimate connexion of things, the story of one’s story itself. I blush to confess it [...] the latter imbroglio is liable on occasion to strike me as really the more objective of the two”⁴⁷.

O texto de fato é apropriado quando se trata de entender o caráter formal do romance de Guimarães Rosa, firmado em uma frase de Riobaldo, em que este

⁴⁷ “Há a história do herói de alguém e então, graças à íntima ligação das coisas, a história da própria história de alguém. Fico corado ao confessar que às vezes o último assunto tende a ser para mim, de fato, o mais objetivo entre os dois”, cf. JAMES, Henry. *The Ambassadors*. Boston : Houghton Mifflin, 1960, p. 5, apud ROSENFIELD, 1993, p. 7.

reflete sobre seu narrar: “E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente” (GR2, 68).

De modo significativo, pode-se associar essa caracterização ambivalente do cerne da narração ao anunciado no “Propósito” de *Der Zauberberg*:

[W]ir wollen [die Geschichte Hans Castorps] erzählen – nicht um seinetwillen (denn der Leser wird einen einfachen, wenn auch ansprechenden jungen Mann in ihm kennenlernen), sondern um der Geschichte willen, die uns in hohem Grade erzählenswert scheint (wobei zu Hans Castorps Gunsten denn doch erinnert werden sollte, daß es seine Geschichte ist, und daß nicht jedem jede Geschichte passiert) (ZB, 7).

Queremos narrar a vida de Hans Castorp – não por ele, a quem o leitor em breve conhecerá como um jovem singelo, ainda que simpático, mas por amor a esta narrativa, que nos parece em alto grau digna de ser relatada. A favor de Hans Castorp convém, entretanto, mencionar que esta é a sua história, e que há histórias que não acontecem a qualquer um (MM, 5).

Tanto o texto de James, quanto o de Rosa (ou o de Thomas Mann, podemos acrescentar) assumem, para Rosenfield, “o compromisso com a invenção poética enquanto montagem da trama ficcional que transcende a história dos fatos narrados” (1993, p. 78). Ou seja, narram-se os fatos ficcionais da história de alguém por quem se tem apreço (James cora por preterir seu “herói”; Riobaldo fala de si; Mann insiste em resgatar o valor de seu “jovem singelo”), mas a atenção está voltada sobretudo à narração: à forma de narrar e – cabe acrescentar – à possibilidade de narrar a história de um indivíduo humano.

De fato, essa bipartição marca os romances sobre Castorp e Riobaldo, no que diz respeito ao posicionamento da voz narrativa face aos protagonistas. Ambos, como personagens, contam em primeiro lugar com especial consideração por parte dos respectivos autores. Um matiz autobiográfico (ao menos no que tange à biografia intelectual dos escritores) espraia-se sobre os dois textos ficcionais.

Mann, ao discursar em sua cidade natal, Lübeck, em 1926, comenta alguns aspectos de *Der Zauberberg*, e sugere nesse contexto a identificação entre si e o personagem Hans Castorp, ao supor nele e em si mesmo uma atitude espiritual e uma forma de vida comuns: “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” (cf. E3, 34: “Einmal [...] nimmt der naive junge Abenteurer es sogar mit den Elementen, mit der Natur auf; und ich komme darauf, weil es sich gerade hier so recht deutlich zeigt, wes Geistes er ist – er und der Verfasser. Nichts ist für unsere Lebensform charakteristischer als unser Verhältnis zur Natur”).

Manifestações como essa também podem ser encontradas em cartas⁴⁸ de Mann e já ensejaram estudos sobre o caráter de autobiografia intelectual de *Der Zauberberg* (cf. Rieckmann, 1977).

No caso de João Guimarães Rosa, sua resposta afirmativa à pergunta de G. Lorenz sobre *Grande sertão: veredas* – “É um romance autobiográfico?” – indica uma postura semelhante: “É, desde que você não considere uma autobiografia como algo excessivamente lógico. É uma ‘autobiografia irracional’, ou melhor minha auto-reflexão irracional. Naturalmente que me identifico com esse livro” (GR1, 59). E logo adiante: “Riobaldo é o sertão feito homem e é meu irmão” (idem).

Nesse sentido, cabe mencionar ainda a anotação de “êrro!” (sic) ao lado de um trecho assinalado no volume da edição francesa de *Menschlich, allzu menschlich*, de F. Nietzsche, da biblioteca particular de Rosa, em que o filósofo afirma: “Il n’y a pas assez d’amour et de bonté dans le monde, pour avoir le droit d’en faire encore des donations à des êtres imaginaires” (“Não há amor e bondade suficientes no mundo para se ter o direito de ainda devotá-los a seres imaginários”)⁴⁹. Não cremos que seria demais falar de um sentimento amoroso pelo irmão ficcional Riobaldo, por parte de Rosa.

⁴⁸ V. p. ex. a carta escrita a Philipp Witkop, em 14 de dezembro de 1921: “[*Der Zauberberg*], é verdade, deixa uma vez mais de afastar a “decadência”, e não incorporará quase nada do que poderia ter protegido o bom Hans Castorp contra o encantamento da montanha (...); e isso porque minha própria vida provavelmente não o incorporará mais” (cf. MANN, 1995, p. 27: “[*Der Zauberberg*] führt doch eigentlich auch wieder aus dem ‘Verfall’ nicht heraus, er wird das, was den guten Hans Castorp vor der Bergverzauberung geschützt hätte, (...) kaum noch aufnehmen, und zwar, weil mein eigenes Leben es wahrscheinlich nicht mehr aufnimmt”).

⁴⁹ cf. NIETZSCHE, F. *Humain, trop humain*. vol. 1. Paris : Mercure de France, 1941, p. 157.

Assim, de um lado os autores têm grande consideração pelos protagonistas de seus romances. Mas criam, de outro lado, uma estrutura formal narrativa que não permite identificação plena com eles, ainda que suas histórias envolvam o leitor e o aproximem, em minúcias, ao universo afetivo e intelectual de seus protagonistas.

Em *Grande sertão: veredas*, a narração oral de Riobaldo diante de um interlocutor da cidade, construída a partir de uma visão retrospectiva de fatos narrados e expressa em primeira pessoa, não sugere cumplicidade entre leitor e protagonista. Mesmo que uma interpretação mais ingênua permita ao leitor uma identificação com o ouvinte de Riobaldo, o papel que ele assume não o insere em uma relação isenta de refrações e quebras. Como já dissemos no item anterior, a atitude de Riobaldo diante de seu ouvinte é oscilante e irônica.

Em uma leitura mais apropriada, na qual o doutor da cidade é associado ao escritor realista, como figura ficcional que registra a narração, a postura do leitor face a Riobaldo é tanto mais distante. O leitor, nessa situação, sabe-se diante de um diálogo, e não em meio a ele. E ao observar a atitude de Riobaldo diante da situação narrativa oral, encontra no fazendeiro o tom de auto-ironia de quem se vê criticamente e à distância. Riobaldo é mediador entre si mesmo e a imagem que pode fazer de si, no presente e no passado. Fala (ou quer falar) do jagunço que foi, mas como quem fala de um outro: “De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa” (GR2, 68); “No passado, eu, digo e sei, sou assim: relembro minha vida para trás, eu gosto de todos, só curtindo desprezo e desgosto é por minha mesma antiga pessoa” (94); “O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser” (141); “quem foi que foi que foi o jagunço Riobaldo?” (200); “Acho que eu não era capaz de ser uma coisa só o tempo todo” (299); “Eu era dois, diversos? O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia” (311). A cisão, no entanto, é aparente. A ambivalência em que se enreda Riobaldo-personagem pela fala e sentimento de Riobaldo-narrador é a rigor o parâmetro único e íntegro, embora ambíguo, que se oferece ao leitor para vê-lo. Por esse recurso ficcional, a existência física e imediata de Riobaldo superpõe-se à

sua existência intelectual, cultural e moral. Ao sujeito que se vê à distância revela-se sua condição ambivalente.

Em *Der Zauberberg*, por sua vez, a voz narrativa é autorial, distancia-se ironicamente do protagonista, mas em muitos momentos exprime identificação com ele (uma “simpatia pedagógica”) em face de seu desastrado trajeto intelectual e existencial. O tom contido e formal em que o narrador fala do protagonista como aprendiz da própria vida oscila entre a mordacidade e o louvor, mas em geral está pontuado de uma ironia mediadora que faz o leitor hesitar entre o riso e a compaixão, no todo do romance. Às vezes, Castorp é ridicularizado como burguesote frívolo: é denominado “rapaz mimado e franzino” (MM, 8, cf. ZB, 10: “Familiensöhnchen und Zärtling”) e descrito como alguém “lavadinho como um nenê” (MM, 41, cf. ZB, 47: “er war so gut gebadet wie ein Baby”); ri descontroladamente em horas impróprias, como quando seu primo lhe conta sobre o aparato utilizado pelos doentes: “no decorrer das explicações de Joachim, a sua excitação tomara decididamente o rumo da hilaridade (...), [e] sentiu os ombros sacudidos por uma sucessão de risinhos silenciosos (MM, 65, cf. ZB, 74: “seine Erregung hatte sich bei Joachims Worte zum Heiteren entschieden, und (...) seine Schultern [wurden] von einem raschen und leisen Kichern erschütterter”). Em outros momentos, seu sentimento é denso, mas expresso com recursos que causam estranheza e ruptura. Quando morre o primo Joachim, a descrição do falecimento é sóbria e mesmo comovente. Castorp sente profunda tristeza (como sugere de forma objetiva o texto, ao descrever o choro como fruto de uma dor penetrante), mas as lágrimas que correm sobre suas faces são descritas da seguinte maneira:

dies klare Naß, so reichlich-bitterlich fließend überall in der Welt und zu jeder Stunde, daß man das Tal der Erden poetisch nach ihm benannt hat; dies alkalisch-salzige Drüsenprodukt, das die Nervenerschütterung durchdringenden Schmerzes, physischen wie seelischen Schmerzes, unserem Körper entpreßt. Er wußte, es sei auch etwas Muzin und Eiweiß darin (ZB, 752).

esse líquido claro, que jorra neste mundo a toda hora e em toda parte, com tanta abundância e com tanta amargura que os poetas deram o seu nome ao “vale” terreno; esse produto alcalino e salgado das glândulas que o abalo dos nervos, causado por uma dor penetrante, arranca ao nosso corpo, e que, como Hans Castorp sabia, continha além disso traços de mucina e albumina (MM, 648).

Assim, a atmosfera trágica sofre uma ruptura irônica, e Castorp é revelado pela voz do narrador em sua ambivalência: corporalidade e espírito, condição risível e dignidade de sentimentos misturam-se na fluidez de suas lágrimas.

O protagonista toma consciência da existência física e natural (sensual e efêmera), tanto de si mesmo quanto alheia; busca situar-se histórica, cultural e cientificamente em seu tempo, através de leituras e longas conversas; desenvolve sensibilidade para situações existenciais extremas como o amor, a morte e a dor; mas jamais é caracterizado como personagem sério e altivo. A circunstância e espaço social do sanatório, o tom magistral e afetado do narrador e a inabilidade pueril de Hans Castorp roubam a este último a reverência e integridade que se insinuam como desejáveis para ele, no processo de formação que cumpre. Como ocorre com Riobaldo, também a constituição de Castorp não permite que o leitor se identifique com ele de forma imediata e ingênua.

A ambivalência na caracterização dos protagonistas e a ironia mediadora que marca as estruturas narrativas nos dois romances conclamam o leitor, isso sim, a uma leitura reflexiva e múltipla. Inúmeras antecipações e retrospectões, “leitmotive”, o entretecimento de informações e referências ao longo dos textos, tudo torna uma única leitura, de qualquer um dos romances, insuficiente. É preciso que a leitura da obra, assim como a observação do protagonista que ela retrata, dê-se diante dela como um todo, em sua materialidade “orgânica”, mas plena do “espírito” presente nos vários sentidos que ela abriga, no diálogo com formas e temas da tradição.

Jean-Paul Bruyas (1991) aponta para esse aspecto do romance de Rosa. Ele indica em *Grande sertão: veredas* “o conteúdo de um romance tradicional: uma ação que se tece e progride, e na qual personagens nomeados e descritos evoluem num quadro geográfico e social precisos” (p. 459). Chama a atenção, porém, para o fato de que na obra convivem elementos múltiplos, provenientes de formas romanescas as mais diversas (tais como o romance de aventura, o picaresco, o social, o romance dos “anos de aprendizagem” e o romance de amor). E conclui que todos esses elementos “não se revelam ao leitor senão *a posteriori*, ao preço de

uma reconstrução, ao mesmo tempo lógica e cronológica, de uma reorganização (às vezes laboriosa) daquilo que no livro se apresenta numa desordem por muito tempo total” (idem). Ou seja, ao preço de uma releitura do livro, quando já se possa tê-lo todo em vista, desde o início.

Thomas Mann, quanto a *Der Zauberberg*, sugere esse procedimento de modo explícito, ao apresentar o romance em uma conferência feita a estudantes norte-americanos em Princeton (1939):

Was soll ich nun über das Buch selbst sagen und darüber, wie es etwa zu lesen sei? Der Beginn ist eine sehr arrogante Forderung, nämlich die, daß man es zweimal lesen soll. (...) Wer (...) mit dem ‘Zauberberg’ überhaupt einmal zu Ende gekommen ist, dem rate ich, ihn noch einmal zu lesen, denn seine besondere Machart, sein Charakter als Komposition bringt es mit sich, daß das Vergnügen des Lesers sich beim zweiten Mal erhöhen und vertiefen wird (...) (XI, 611).

Que devo dizer sobre o próprio livro e sobre como ele deve ser lido? De início, uma exigência bastante arrogante, qual seja: a de que se deve lê-lo duas vezes. A quem conseguiu levar o ‘Zauberberg’ uma vez até o fim, aconselho que o leia uma vez mais, pois a peculiaridade de seu feitiço, seu caráter composicional, propicia que o prazer do leitor se eleve e se aprofunde, na segunda vez.

Trata-se aí (cf. indicação de Kurzke, ³1997, p. 196) de uma citação indireta de Schopenhauer: o filósofo no “Prefácio” a *Die Welt als Wille und Vorstellung*, sugere ao leitor uma segunda leitura, para que possa compreender melhor o livro. Coincidentemente, Guimarães Rosa faz do texto de Schopenhauer, evocado por Mann na citação acima, a epígrafe de *Tutaméia* – o que demonstra mais uma vez a afinidade entre os escritores mineiro e alemão, cultivada a partir das referências comuns que povoam seus respectivos universos culturais: “Daí, pois, como já disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra. Schopenhauer” (cf. *Tutaméia*, 4. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. V) ⁵⁰.

A complexidade formal dos romances corresponde à realidade humana múltipla que retratam. E se o leitor, diante da obra, é obrigado a buscar referências que antecedem e sucedem o que lê, além de informações que

⁵⁰ Um dos inexplicáveis descuidos da edição das *Obras completas* de Guimarães Rosa que ora utilizamos (Ed. Nova Aguilar, 1994) é a exclusão pura e simples de epígrafes como esta, de Schopenhauer, e outras, como em *Grande sertão: veredas*, em que não figura como epígrafe “O diabo na rua, no meio do redemoinho...”. Por essas e outras razões vimos tendo o cuidado de cotejar todas as citações do romance com um exemplar da 10 ed. da editora José Olympio.

remontam a uma tradição cultural que coexiste com o texto, isso tudo concorre para destacar na obra sua materialidade física. O “Grande sertão”, sob certo aspecto, é literalmente o livro que abriga a narrativa de Riobaldo. Isso é indicado freqüentemente no corpo do romance, pelas indicações à escrita, quando Riobaldo solicita ao interlocutor que escreva: “consoante o senhor escrito apontará” (GR2, 297); “O senhor escreva no caderno: sete páginas...” (318); “O senhor aí escreva: vinte páginas...” (347), entre outras. E o narrador de *Der Zauberberg*, que se dirige com freqüência ao leitor, não se exime de se referir à história que narra como um “romance”, no sentido estrito do gênero literário, destacando o delineamento material e formal do texto. Ele comenta o caráter de “romance do tempo” da obra (uma alusão à ambigüidade à palavra alemã “Zeitroman”, que se pode entender como “romance de época”, mas também como “romance sobre o tempo”): “Das gehört zu seinem [Castorps] Roman, einem Zeitroman – so – und auch wieder so genommen” (ZB, 758).

Diante do caráter ambivalente dos protagonistas, das vozes narrativas que os acompanham e das obras que os abrigam (narrativas e reflexões sobre o narrar), vale lembrar, por fim, um novo trecho da entrevista de Guimarães Rosa a Lorenz, como recurso heurístico para uma primeira aproximação ao sentido de tantas duplicidades. Ao esquivar-se das perguntas insistentes de Lorenz sobre sua biografia, e reconduzir o diálogo ao universo dos seus livros, Guimarães Rosa faz a seguinte declaração enigmática:

Vou lhe revelar um segredo: creio já ter vivido uma vez. Nesta vida, também fui um brasileiro e me chamava João Guimarães Rosa. Quando escrevo, repito o que vivi antes. E para estas duas vidas um léxico apenas não me é suficiente. Em outras palavras: gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco. O crocodilo vem ao mundo como um *magister* da metafísica, pois para ele cada rio é um oceano, um mar da sabedoria (...). Gostaria de ser um crocodilo, porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem.

(..) Apenas alguém para quem o momento nada significa, para quem, como eu, se sente no infinito como se estivesse em casa, o crocodilo com duas vidas até agora, somente alguém assim pode encontrar a felicidade, e, o que é ainda mais importante, conservar para si a felicidade (GR1, 37).

A nosso ver, sua declaração alegoriza o procedimento de duplicação da vida por via ficcional como recurso possível de reflexão sobre a vida – e sobretudo do ponto de vista ético, já que o que está em jogo aí é a felicidade (a *eudaimonia* dos

Antigos). Na alegoria proposta por Guimarães Rosa, o escritor, para escrever, crê-se diante de uma vida inteira, por já tê-la vivido anteriormente. Partilha com o crocodilo a segunda vida e a imersão em seu mundo circundante (espaço físico a que o escritor atribui sentido simbólico); e com esses elementos julga-se capaz de encontrar e preservar a felicidade. A sugestão de desinteresse pelo momento e de visão do infinito, nesse contexto, só vem fortalecer a idéia de distanciamento em relação à realidade imediata e de anseio pela visão da vida como um todo. Em um dos momentos de maior proximidade entre o narrador Riobaldo e seu ouvinte, surge a formulação desse problema muito caro a Guimarães Rosa⁵¹ e fundamental para a reflexão ética: “O senhor escute meu coração, pegue no meu pulso. O senhor avista meus cabelos brancos... Viver – não é? – é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo. O sertão me produz, depois me engoliu, depois me cuspiu do quente da boca... O senhor crê na minha narração?” (GR2, 371).

O trecho levanta várias questões: (a) a indisponibilidade da vida como um todo (viver é perigoso “porque ainda não se sabe” o que vem depois de cada momento); (b) o desafio da ação correta como cerne do próprio viver – mesmo diante dessa indisponibilidade; (c) o mergulho no mundo circundante que sobredetermina a existência do sujeito; e (d) a credibilidade do olhar retrospectivo sobre a vida ainda em andamento, a partir do ponto de vista de quem a vive.

O interesse ético desse conjunto de problemas pode ser sintetizado pela menção de um trecho do “Prefácio” do ensaio sobre ética do filósofo alemão R. Spaemann (1996). Ele apresenta aí uma das dimensões do “duplo desafio que a reflexão ética impõe (...) desde o século V a. C.”:

Ele consiste em que a integração dos impulsos parciais ao todo de uma vida bem-sucedida não se dá por si mesma. Os seres humanos, ao mesmo tempo que “conduzem” a própria vida, vêm-se ainda diante da necessidade de ir aprendendo pouco a pouco como fazê-lo. Satisfação imediata dos impulsos e “beatitude” nem sempre se encontram em uma harmonia preestabelecida. O foco da ética antiga está centrado sobre esse tema: *eudaimonia*, o sucesso da própria vida, aquilo que

⁵¹ Outro exemplo de uma menção do mesmo problema em *Grande sertão: veredas*: “Se acordou, bem o digo. Cada dia é um dia. E o tempo estava alisado. Triste é a vida do jagunço – dirá o senhor. Ah, fico me rindo. O senhor nem não diga nada. ‘Vida’ é noção que a gente completa seguida assim, mas só por lei de uma idéia falsa. Cada dia é um dia” (GR2, 254).

todos almejam, mas que a maioria não sabe ao certo o que seja (Spaemann, 1996, p. 9).

O recurso utilizado por Rosa para confrontar-se de modo conseqüente com o problema é dar-lhe forma sob a perspectiva angustiada de um indivíduo que o propõe a si mesmo. Riobaldo não pode responder em definitivo se sua vida foi (ou terá sido) bem-sucedida: a morte de Diadorim, o fato de Riobaldo ter mantido irrevelado seu amor por ela, a inação durante a batalha final e o possível pacto com o demônio deixam uma resposta final necessariamente em aberto. Mas a parte de sua vida que narra, ele já a conhece de antemão. E mesmo assim elide diante do ouvinte a chave para compreendê-la toda desde o início, qual seja o fato de Diadorim ser mulher: “Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube” (GR2, 379).

Em *Der Zauberberg*, o narrador que acompanha pedagogicamente Hans Castorp dá indícios de conhecer desde o início o destino do protagonista. Mas mantém-no velado sob alusões vagas, e da mesma forma deixa em aberto seu fim, pois não afirma que Castorp morre em batalha, após descer à “planície” para combater na Primeira Guerra Mundial.

Os dois romances, ao pôr a vida de seus protagonistas sob o signo da ambigüidade e da indeterminação, ao situá-los entre as ambivalências básicas da constituição do sujeito, e ao mediar elementos opostos com a dicção de uma ironia mediadora, voltam-se de forma particular à reflexão de natureza ética. Para dar-lhe respostas devidas, fazem uso de recursos ficcionais diversos, voltados a situar indivíduos peculiares em um espaço significativo, para que se posicionem face a seus semelhantes.

3. O anseio reflexivo dos neófitos

Os protagonistas de *Der Zauberberg* e *Grande sertão: veredas* – o burguesote Hans Castorp e o sertanejo Riobaldo – têm à primeira vista muito pouco em comum. O refinamento europeu de um e a rudeza interiorana de outro espelham

reciprocamente as diferenças entre os universos que habitam. O viés fértil para relacioná-los, no entanto, apresenta-se quando se leva em conta uma série de analogias no desenvolvimento da experiência de um e outro, ao longo dos romances. Partindo de pólos culturais como que opostos, os dois vivenciam um processo de desvencilhamento em relação às vagas noções que têm da vida e de si no início de suas aventuras, e as concluem em uma condição de “nudez reflexiva”: conquistam, ao invés da adequação pacificadora a sistemas teológicos, filosóficos ou sócio-políticos, a visão inquietante e clarividente de si mesmos em sua corporalidade, seu estar no mundo e diante do outro – como pré-condição, no entanto, para poderem situar-se como partes de uma realidade que os integra (ou os aniquila) em meio a contextos sociais complexos.

Assim, seu percurso leva em conta não apenas o primeiro grande desafio da reflexão ética, como o apresentamos acima, nas palavras de R. Spaemann (1996), mas também o segundo, que reside, segundo o filósofo, “na ausência de uma harmonia preestabelecida entre o interesse do indivíduo pelo sucesso da própria vida e o interesse dos outros” (p. 10).

Quando falamos aqui em uma “reflexão” associada aos protagonistas, não se trata de sugerir equivalências entre as especulações formuladas por eles, em momentos específicos dos romances, e um suposto credo teórico dos autores. Ao contrário, o componente de distanciamento da voz narrativa em relação às personagens, como já dissemos, deixa clara a intenção de problematizar o exercício argumentativo dos neófitos, desse “Sorgenkind des Lebens” (Hans Castorp, cf. ZB, 1004, p. ex.) e desse “pobre menino do destino” (Riobaldo, cf. GR2, 17). Com a constante caracterização irônica, entretanto, o caráter reflexivo (sempre vinculado a situações concretas de vivência pessoal) impõe-se como fator relevante nas obras, e torna o leitor atento a possíveis significações gerais dos textos.

Do ponto de vista da fábula dos dois romances, Castorp e Riobaldo incorrem de forma quase inconseqüente e involuntária em aventuras que se dão em um tempo e espaço definidos. Transportam-se de seus universos de referência

originais (cidade burguesa e fazenda) para paisagens que ainda pertencem a seus contextos culturais imediatos (centro-europeu alemão e mineiro interiorano, respectivamente), mas que nem por isso são menos inusitadas para ambos. Castorp abandona a planície burguesa do Norte alemão para aventurar-se no desregramento sensorial do sanatório alpino, e Riobaldo, o espaço da fazenda para lançar-se à jagunçagem pelos sertões.

Ambos se integram progressivamente a comunidades humanas restritas, embora bastante diferenciadas e dinâmicas – o sanatório e o bando de jagunços –, assimilam os respectivos códigos de comunicação, comportamento e visão de mundo. Confrontam-se com personagens cujos discursos e práxis intelectuais são representativos dos contextos históricos e políticos em que a ação se desenvolve, para depois relativizar o que ouvem e vêem, percebendo os condicionamentos aí atuantes. Deparam-se com situações extremas (próprias ou alheias) de vivência física (nascimento, desejo, gozo, luta, doença, medo, dor e morte), experimentam o amor e a amizade como fator de desestabilização de valores e como descoberta radical do outro em seu mistério e irredutibilidade.

Uma característica em comum nos dois protagonistas, significativa para o contexto de nossa argumentação, é a disposição de ambos para o sacerdócio, mencionada de forma recorrente nos romances. No caso de Riobaldo, ela aparece associada a um dos diversos momentos de espanto face à diversidade de interesses e anseios no mundo:

Uma coisa é pôr idéias arranjadas, outra é lidar com país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias... Tanta gente – dá susto de saber – e nenhum se sossega: todos nascendo, crescendo, se casando, querendo colocação de emprego, comida, saúde, riqueza, ser importante, querendo chuva e negócios bons... De sorte que carece de se escolher: ou a gente se tece de viver no safado comum, ou cuida só de religião só. Eu podia ser: padre sacerdote, se não chefe de jagunços; para outras coisas não fui parido. Mas minha velhice já principiou, erreí de toda conta. (GR2, 16) ⁵².

⁵² Há outros momentos como esse, em que Riobaldo cogita para si um papel de líder ou oficiante religioso. Alguns exemplos: “Todo assim, o que minha vocação pedia era um fazendão de Deus, colocado no mais tope, se braseando incenso nas cabeceiras das roças, o povo entoando hinos, até os pássaros e e bichos vinham bisar” (GR2, 43); “Eu queria formar uma cidade de religião. Lá, nos confins do Chapadão, nas pontas do Urucuia” (199); “Imagine o senhor que eu fosse sacerdote, e um dia tivesse de ouvir os horrores do Hermógenes em confissão” (201).

Pouco antes dessa declaração, o ex-jagunço vinha refletindo sobre sua formação intelectual e deixava claro seu gosto por “leitura proveitosa, vida de santo, virtudes e exemplos – missionário esperto engambelando os índios, ou São Francisco de Assis, Santo Antônio, São Geraldo...” Afirmava “gostar muito de moral”: “Raciocinar, exortar os outros para o bom caminho, aconselhar a justo” (GR2, 15). Ora, a menção de uma reflexão sobre “moral”, sobre “o bom caminho”, manifesta-se repetidamente desde o início do romance, como sinal de que o narrar de Riobaldo também se ocupa de questões de natureza ética, postas pela diversidade de desejos e atitudes entre as pessoas com que toma contato ao longo de sua aventura. Mais adiante volta a afirmar:

Que foi sempre isso que me invocou, o senhor sabe: eu careço que o bom seja bom e ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado... (GR2, 144).

Ciente da complexidade do mundo, mas ansiando pela delimitação clara do bem e do mal, Riobaldo oscila entre os dois pólos, sem excluí-los. Embora grato pela fé e orações de sua esposa e pelo conselho piedoso do Compadre Quelemém, que lhe dão consolo momentâneo, ele no entanto “nem sempre pode acreditar”: “Eu sou é eu mesmo. Diverjo de todo mundo...” (GR2, 16) E considerando-se um “cão mestre” no “pensar longe”, anseia por que se reunam “os sábios, políticos, constituições gradas”, para “fecharem o definitivo a noção – proclamar por uma vez, artes assembléias, que não tem diabo nenhum, não existe, não pode. Valor de lei! Só assim, davam tranqüilidade boa à gente. Por que o Governo não cuida?!” (idem).

Diante da proposta estapafúrdia, que é antes uma tirada irônica, o narrador explicita a situação: “Ah, eu sei que não é possível. Não me assente o senhor por beócio” (idem). A consciência da impossibilidade de generalizações pacificadoras, de um lado, e a necessidade de refletir sobre a estória vivida e tirar dela conclusões definitivas, de outro, revela a condição sempre provisória desse “filósofo rústico, (...) espécie de Montaigne matuto”, como o chamou J. Bruyas (1991, p. 471).

Em *Der Zauberberg*, Castorp cogita a propensão ao pastorado (protestante) depois de conversar com uma senhora mexicana alcunhada Tous-les-deux, assim chamada por haver perdido os dois filhos e sempre vagar pelo sanatório, contando sua desgraça a todo que encontrasse. Por reagir bem à abordagem da mulher, Castorp sente-se orgulhoso de si e louva a própria habilidade para lidar com pessoas tristes e com a realidade da morte. A seguir, no tom saltitante e volúvel que o caracteriza no início do romance, divaga sobre o valor edificante dos enterros, e menciona nesse contexto a possibilidade irrealizada de ter sido pastor:

Begräbnisse haben so etwas Erbauliches, – ich habe schon manchmal gedacht, man sollte, statt in die Kirche, zu einem Begräbnis gehen, wenn man sich ein bißchen erbauen will. Die Leute haben gutes schwarzes Zeug an und nehmen die Hüte ab und sehen auf den Sarg und halten sich ernst und andächtig, und niemand darf faule Witze machen, wie sonst im Leben. Das habe ich sehr gern, wenn sie endlich mal ein bißchen andächtig sind. Manchmal habe ich mich gefragt, ob ich nicht Pastor hätte werden sollen, – in gewisser Weise hätte das, glaube ich, nicht schlecht für mich gepaßt... (ZB, 155).

Os enterros têm qualquer coisa de edificante. Às vezes tenho matutado que, em vez de irmos à igreja, deveríamos ir a um enterro, para nos edificar. As pessoas vestem-se com boas roupas pretas, tiram os chapéus, olham o féretro e mantêm uma atitude grave e piedosa. Ninguém se atreve a dizer piadas, como em outras circunstâncias. A mim me agrada muito ver pessoas devotas. Frequentemente já me perguntei a mim mesmo se não deveria ter-me tornado pastor. Creio que, em certo sentido, isso me ficaria bem... (MM, 135)⁵³

Esses trechos, em cada um dos romances, sugerem nos protagonistas uma propensão a estender suas inquietações quanto às realidades últimas da vida a uma círculo de pessoas mais amplo: são indícios de um anseio de generalização de suas reflexões, que se faz notar progressivamente. Tanto em um como em outro caso, porém, a mediação irônica frustra a expectativa de verdades definitivas, e aguça ainda mais a inquietação pela verdade percebida como distante, a ser alcançada apenas através de um envolvimento pessoal com interesses e fatores determinantes das vidas dos demais personagens. Para tornar o argumento mais palpável, debruçemo-nos sobre a relação que Castorp e Riobaldo mantêm com dois interlocutores e amigos, também eles caracterizados de maneira semelhante: Settembrini e Zé Bebelo.

⁵³ O mesmo volta a ser cogitado em outros momentos no romance, cf. ZB, 262, 370 e 529.

4. Palavra e presença dos “mestres”

Tanto *Grande sertão: veredas* como *Der Zauberberg* são povoados por personagens representativos de posturas existenciais, filosóficas e ideológicas distintas, com os quais os protagonistas se defrontam, intelectual e afetivamente. Naphta e Hermógenes; Behrens e Joca Ramiro; Peeperkorn, Vupes e os fazendeiros Ornelas e Habão; Joachim, Titão Passos, Medeiro Vaz e Sô Candelário; Quelemém e Dr. Krokowski; mesmo Clawdia e Diadorim – cada qual a seu modo, e no âmbito da visão de mundo ou atitude de vida que os caracteriza, todos compõem um quadro de referências amplo e variado.

Zé Bebelo e Settembrini⁵⁴, entre eles, constituem o par cuja função e importância propicia a visão mais abrangente do aprendizado intelectual dos protagonistas. Acompanham Riobaldo e Hans Castorp, direta ou indiretamente, desde o momento do primeiro encontro que têm com eles, até o fim de cada uma das narrativas. São marcos iniciais no desenvolvimento dos “aprendizes”, pois caracterizam as situações de aprendizado como tais. Assumem atitudes claramente “pedagógicas” junto aos dois rapazes, apresentam-lhes projetos civilizadores e sugerem-lhes funcionalizar suas aptidões individuais em prol desses projetos⁵⁵. Mas também cultivam por eles afeto e amizade.

54 Sobre Settembrini v. os recentes trabalhos de BLANKERTZ, 1994; WISSKIRCHEN, 1995.

55 Face à noção de “formação” (“Bildung”) aí suposta, cabe ao menos mencionar as relações entre os dois romances e a forma literária “Bildungsroman”. No caso de Guimarães Rosa, desconhecemos quaisquer estudos a esse respeito. Na entrevista a G. Lorenz, porém, Rosa não contesta a afirmação de que Riobaldo seria “um Wilhelm Meister do sertão” (GR1, 35).

No caso de Thomas Mann, sua correspondência sobre *Der Zauberberg* a partir de 1921, por exemplo, atesta várias remissões diretas a essa forma, de sua parte. A importância do tema para o escritor alemão constitui assunto de estudos específicos (p. ex. SCHARFSCHWERDT, 1967); muitos dos livros sobre a história do “Bildungsroman” dedicam capítulos (e não gratuitamente capítulos finais) a *Der Zauberberg* (p. ex. BEDDOW, 1982; HÖRISCH, 1983; SORG, 1983; JACOBS, 1989; MAYER, 1992). A nosso ver, é preciso considerar o diálogo estabelecido com a forma progressiva (o “Bildungsroman” do séc. XIX), mas sem apropriar-se disso para leituras moralizadoras da obra. O valor ético do romance não se deve a “mensagens” positivas e edificantes, mas à representação ficcional da complexidade das relações aí envolvidas e à reflexão sistemática acerca dessas relações, sob um viés estético e ficcional. Que o protagonista Hans Castorp atravessa um processo de “formação” intelectual e ética, não há como negar. No entanto, a adequação social que lhe cabe ao final do romance não é a vida burguesa e regrada do séc. XIX, mas o horizonte de barbárie, em meio à Primeira Guerra Mundial. A questão interpretativa básica, para a consideração da relação com o “Bildungsroman”, é a atribuição da responsabilidade por essa participação na guerra ao próprio Castorp (e aí haveria uma “Entbildung”), ou às circunstâncias históricas que o envolvem (e aí haveria uma “Bildung” frustrada por fatores externos). Mais prudente que a opção definitiva,

Lodovico Settembrini é um paciente italiano do sanatório Berghof, humanista convicto (um *homo humanus*, como se autodesigna, cf. ZB, 86) que se dedica a ilustrar Castorp e convencê-lo de que deve voltar à “planície”, às terras baixas de Hamburgo, para exercer sua profissão de engenheiro. Opõe-se a todo obscurantismo, a superstições, ao ceticismo que possa corroer projetos de progresso e aperfeiçoamento da humanidade, ao autoritarismo teocrático representado por Naphta⁵⁶, seu maior oponente intelectual, e também à influência sensual e desregradora exercida pela bela Clawdia Chauchat⁵⁷. Embora não seja elegante e use roupas puídas pelo uso, o que aponta para sua condição social modesta, é “visível tratar-se de um cavalheiro; a esse respeito não deixavam dúvidas o cunho de cultura que marcava o rosto do forasteiro, nem tampouco sua atitude natural e quase nobre” (MM, 71, cf. ZB, 81: “[Castorp] sah wohl, daß er einen Herrn vor sich habe; der gebildete Gesichtsausdruck des Fremden, seine freie, ja schöne Haltung ließen keinen Zweifel daran”). Desde o início Hans o considera com certa distância crítica, mas aceita com satisfação seu jogo pedagógico:

[Settembrini] selbst hatte sich ja einen Pädagogen genannt; offenbar wünschte er Einfluß zu nehmen; und den jungen Hans Castorp verlangte es herzlich, beeinflußt zu werden, – was ja freilich so weit nicht zu gehen gebrauchte, daß er sich von Settembrini bestimmen ließ, seinen Koffer zu packen und vor der Zeit abzureisen, wie jener es neulich allen Ernstes in Vorschlag gebracht hatte.

Placet experiri, dachte er bei sich lächelnd, denn so viel Latein verstand er auch noch, ohne sich einen homo humanus nennen zu dürfen. Und so hatte er denn ein Auge auf Settembrini und hörte bereitwillig und nicht ohne prüfende Aufmerksamkeit auf das, was er alles zum besten gab bei Begegnungen, wie sie (...) sich beiläufig ereigneten (ZB, 211).

O próprio Settembrini chamara-se pedagogo. Evidentemente desejava exercer influência, e o jovem Hans Castorp anelava por alguém que o influenciasse. Naturalmente não era preciso levar a docilidade a ponto de se deixar induzir por Settembrini a arrumar as malas e a partir antes do tempo, conforme a sugestão que este lhe dera recentemente com toda a seriedade.

parece-nos ser o questionamento dos pressupostos desse problema: em primeiro lugar, a possibilidade de se julgar o êxito ou fracasso da vida do indivíduo com base em ações isoladas, já que não se tem, em momento algum, a totalidade da vida como parâmetro; e, em segundo lugar, o critério de julgamento para o êxito da formação de um indivíduo, oscilante entre sua felicidade individual e sua adequação ao meio social em que vive. Com nossa reflexão, pretendemos oferecer alguns subsídios para essa discussão, ainda que indiretamente. Temos notícia da redação de uma dissertação de mestrado na Universidade de Campinas sobre *Der Zauberberg* e o “Bildungsroman”, de autoria de Marco FONTANELLA, sob orientação da Profa. J.-M. GAGNEBIN.

⁵⁶ Sobre Naphta, v. p. ex. os trabalhos de MÄRZHÄUSER, 1977; PACHTER, 1982; WISSKIRCHEN, 1985; e DAVID, 1988.

⁵⁷ Sobre Clawdia Chauchat, v. BEERS, 1986; CAMARTIN, 1994; RUDLOFF, 1994.

Placet experiri, pensou sorrindo: pois, para isso, sabia bastante latim, ainda que não se pudesse qualificar de homo humanus. Assim, não perdia Settembrini de vista e escutava com gosto, embora com atenção crítica, tudo quanto o italiano produzia no decorrer das entrevistas que se realizavam ocasionalmente (...) (MM, 182).

Zé Bebelo, por sua vez, é um fazendeiro com pretensões políticas, que temporariamente se torna chefe guerreiro, com o objetivo de livrar o sertão da jagunçagem e impor um projeto civilizador. Também é um “forasteiro”, como Settembrini (“O senhor não é do sertão. Não é da terra...”, diz-lhe Joca Ramiro, depois de derrotá-lo, cf. GR2, 169). É personalidade forte, hábil, inteligente e conseqüente em suas ações. Como o italiano em *Der Zauberberg*, é espirituoso e eloqüente, e para tudo tem soluções e saídas perspicazes. Riobaldo descreve-o com admiração e simpatia:

No regular Zé Bebelo pescava, caçava, dançava as danças, exortava a gente, indagava de cada coisa, lançava rês ou topava à vara, entendia dos cavalos, tocava violão, assoviava musical (...). Sem menos, se entusiasmava com qual-me-quer, o que houvesse: choveu, louvava a chuva; trapo de minuto, prezava o sol. Gostava, com despropósito, de dar conselhos. Considerava o progresso de todos – como se mais esse Brasil, territórios – e falava, horas, horas. (...) O passado, para ele, era mesmo passado, não vogava. E, de si, parte de fraco não dava, nenhão, nunca. (...) Esse era ele. Esse era um homem. Para Zé Bebelo, melhor minha recordação está sempre quente pronta. Amigo, foi uma das pessoas nesta vida que eu mais prezei e apreciei. (p. 54-55)

Mas desde o início há certa reserva por parte de Riobaldo, que parece entrever inverdades no tom terminante do palavreado de Zé Bebelo: “Dizendo que, depois, estável que abolisse o jaguncismo, e deputado fosse, então reluzia perfeito o Norte, botando pontes, baseando fábricas, remediando a saúde de todos, preenchendo a pobreza, estreando mil escolas. Começava por aí, durava um tempo, crescendo voz na fraseação, o muito instruído no jornal. Ia me enjoando. Porque completava sempre a mesma coisa” (GR2, 88).

Riobaldo havia conhecido Zé Bebelo ao dar-lhe aulas, logo depois de abandonar a fazenda do padrinho Selorico Mendes, seu pai natural, sob cujos auspícios tinha recebido instrução suficiente para o ofício de mestre-escola. O papel de professor atribuído a Riobaldo aponta desde o início para uma relação ambivalente e reversível entre ele e Zé Bebelo, já que este último “com menos de mês” de aulas “se tinha senhoreado de reter tudo”, e “sabia muito mais do que

[Riobaldo] mesmo soubesse” (cf. GR2, 87). A indeterminação dos papéis de mestre e aprendiz será uma constante no relacionamento de ambos.

Dispensado de ensinar, por ver esgotado seu repertório de conhecimentos formais, Riobaldo é convidado por Zé Bebelo a ser seu secretário e acompanhá-lo na campanha contra os jagunços. Ele aceita, mas em breve se desgosta da guerra e vai-se embora: “Fugi. De repente, eu vi que não podia mais, me governou um desgosto. Não sei se era porque eu reprovava aquilo: de se ir, com tanta maioria e largueza, matando e prendendo gente, na constante brutalidade” (GR2, 91).

Riobaldo parte sem aviso. Pouco depois, encontra alguns homens do bando de Joca Ramiro, entre os quais está Diadorim. Havia-o conhecido como menino e se encantado por ele, sem jamais esquecê-lo. Por causa de sua presença, integra-se ao bando, muda de lado e passa a lutar contra Zé Bebelo. Com a chegada do grande líder Joca Ramiro em pessoa, o rumo da guerra se inverte, a “maioria e largueza” do exército de Zé Bebelo é suplantada. Ele é derrotado, capturado e julgado por Joca Ramiro e os demais chefes de seu bando.

Riobaldo, no julgamento, intervém a favor de Zé Bebelo, declarando-o correto no trato com prisioneiros. Conhecia-o bem, de quando ainda lutava a seu lado. Ao contrário de expectativas iniciais, Zé Bebelo não é condenado à morte: Joca Ramiro, como chefe magnânimo, impõe sua vontade contra as exigências de Hermógenes e Ricardão, e concede pena de banimento a Zé Bebelo, pelo tempo em que ele, Joca Ramiro, vivesse. A complacência justa do vencedor com seu oponente enseja em Riobaldo confiança no grande chefe:

Daquela hora em diante, eu cri em Joca Ramiro. Por causa de Zé Bebelo. Porque, Zé Bebelo, na hora, naquela ocasião, estava sendo maior do que pessoa. Eu gostava dele do jeito que agora gosto do compadre meu Quelemém; gostava por entender no ar. Por isso o julgamento tinha dado paz à minha idéia – por dizer bem: meu coração (GR2, 184).

A associação de Zé Bebelo ao compadre Quelemém, uma espécie de consultor religioso e amigo de Riobaldo na velhice, firma o *status* magistral do antigo aluno Zé Bebelo, que, por ser “maior do que pessoa”, proporciona um duplo aprendizado, por dar paz à “idéia” e ao “coração”. Além disso, antecipa-se

aí uma relação direta entre Zé Bebelo e Quelemém, que se explicitará mais adiante.

Dali a poucos dias, no fluxo do enredo, Joca Ramiro é assassinado, sem maiores explicações, por Hermógenes e Ricardão. Embora o texto não o afirme, tampouco exclui a hipótese de que o assassinato tenha sido motivado por uma reação brusca e violenta, de parte dos “judas”, à nova ordem instaurada por Joca Ramiro, que trata com civilidade o inimigo e preserva sua dignidade e integridade física⁵⁸. De qualquer modo, com a morte do grande líder expira a condenação de Zé Bebelo, que retorna para ajudar na vingança: também ele vem em socorro da honra do antigo oponente. Passa a liderar a facção do bando que peleja em nome da honra de Joca Ramiro, e move guerra contra a outra facção, aliada aos assassinos.

Como antes, persiste a prevenção do jagunço Riobaldo face à retórica de Zé Bebelo, apesar da estima que sente por ele:

Zé Bebelo só tinha graça para mim era na beira dos acontecimentos – em decisões de necessidade forte e vida virada – horas de se fazer. O traquejar. Se não, aquela mente de prosa já me aborrecia. (...) Zé Bebelo podia pautear explicação de tudo: de como a gente ia alcançar os hermógenes e dar neles grave derrota; podia referir tudo que fosse de bem guerrear e reger essa política, com suas futuras benfeitorias. De que é que aquilo me servisse? Me cansava (GR2, 203-204).

Esse sentimento encontra seu desenlace no meio de um dos combates, na fazenda dos Tucanos. Na “ambigüidade escorregadia do discurso e gestos de Zé Bebelo”, como aponta Kathrin Rosenfield (1993, p. 51), Riobaldo adivinha “a possibilidade de traição contra os jagunços e – mais do que isto – a vacuidade das idéias e justificações do chefe quanto à guerra” que movia. Zé Bebelo, sitiado pelos “hermógenes”, quer escrever cartas para as autoridades, solicitando a vinda de soldados do Governo. Para isso solicita a escrita do antigo secretário Riobaldo. Contudo, a presença de tropas oficiais provavelmente propiciaria a captura de todos os jagunços, das duas facções, e o mérito da façanha caberia a Zé Bebelo: “aquilo não seria traição?” (GR2, 212). Ciente de que sim, Riobaldo declara em

⁵⁸ Para Willi BOLLE (1997/98, p. 41) Joca Ramiro “propõe o princípio de justiça divina, que, na prática, desembocaria na justiça como um bem ao alcance de todos”. Essa idéia, para Hermógenes e

particular sua desconfiança ao chefe, exorta-o a não cometer tal erro e passa a vigiá-lo: caso se revelasse um traidor, morreria. Aguça-se a acuidade de Riobaldo em relação à figura magistral de Zé Bebelo, que passa a ser visto em sua ambivalência. Como afirma K. Rosenfield:

Os conceitos e as noções aparentemente racionais em nome das quais Zé Bebelo justifica suas investidas guerreiras são basicamente a idéia do Estado moderno e suas instituições (...). Esta razão esclarecida e construtiva surge repentinamente aos olhos de Riobaldo como pura fachada, oca, falsa, e ele intui, para além destas “boas” razões, um resto, um excesso, que constitui o verdadeiro fundamento da guerra – aquela “sobeidão” da paixão de violência e sangue (Rosenfield, 1993, p. 51).

Mais que isso, Riobaldo compreende que Zé Bebelo, em sua condição de sujeito humano, também está condicionado por interesses de fama e poder, interesses a que ele mesmo, Riobaldo, também é suscetível (como ficará patente em seu período de chefia, na ânsia por reconhecimento público de seus feitos e no contato com os fazendeiros Habão e Ornelas, que evidenciam para Riobaldo sua condição sócio-econômica inferior). Na fuga do cerco da fazenda dos Tucanos, pouco antes da chegada dos soldados que foram conclamados a vir em socorro de Zé Bebelo, é ele mesmo quem vai reconhecer, diante de Riobaldo, suas más intenções iniciais:

E Zé Bebelo, segredando comigo, espiou para trás, observou assim, pegando na minha mão: – “Riobaldo, escuta, botei fora minha ocasião última de engordar com o Governo e ganhar galardão na política...” Era verdade, e eu limpei o haver: ele estava pegando na mão do meu caráter. Aí, clarava – era o fornido crescente – o azeite da lua. Andávamos. Saiba o senhor, pois saiba: no meio daquele luar, me lembrei de Nossa Senhora (GR2, 237).

Em meio à paisagem noturna, as mãos de Zé Bebelo e Riobaldo tocam-se em sua dupla dimensão, física e simbólica, e selam a satisfação de se ter podido manter, ainda que sempre provisória, a integridade de caráter e a fidelidade ao grupo. Entre o escuro da noite e a luminosidade da imagem sagrada, o sinal ambivalente da lua banha a cena de amizade – e controle recíproco.

Pois de qualquer maneira, a relação entre ambos torna-se outra daí em diante. No episódio da insinuação de traição, e da promessa de punição caso ela

Ricardão, seria “a tal ponto perigosa para as leis em vigor” que eles, “representantes da ordem vigente, resolvem assassiná-lo”.

ocorresse, havia sido emblemática a disposição das falas como em um drama, antecedidas de “Eu disse: -” e “Ele disse: -” (cf. GR2, 215). O diálogo entre Riobaldo e Zé Bebelo recebe assim a configuração plástica da defrontação de dois indivíduos. E encerra-se com a remissão à existência física de ambos, um diante do outro, como iguais:

Eu tossi.
Ele tossiu.

Depois de superado o impasse, pela ameaça e interdição das prováveis intenções oportunistas de Zé Bebelo através da ação de Riobaldo, a campanha do bando prossegue, mas fica aquém do anseio de autoafirmação do jagunço. Ainda no cerco, Riobaldo se vê, “no meio daquela diversidade, despropósitos, com a morte da banda da mão esquerda e da banda da mão direita, com a morte nova em minha frente, eu senhor de certeza nenhuma” (GR2, 227). E firma-se a decisão: “Adjaz que me aconformar com aquilo eu não queria, descido da inferneira. Carecia que tudo esbarrasse, momental meu, para se ter um recomeço. Eu queria minha vida própria, por meu querer governada” (idem).

A pessoa de Zé Bebelo continua a declinar aos olhos de Riobaldo, e quando o bando passa pelas proximidades do Sucruiú, região muito pobre e atacada por epidemias, o chefe revela-se para ele em outro aspecto de sua fragilidade. Os jagunços estavam instalados na fazenda do Valado, pertencente ao fazendeiro seô Habão, que a havia abandonado temporariamente, para evitar a doença. Riobaldo gosta do lugar e quer permanecer, mas Zé Bebelo dá ordem de seguir mais adiante, mais para longe do povoado doente. Riobaldo, de si para si, desmascara novamente o chefe:

Zé Bebelo principiou a pegar medo! Por quê? Chega um dia, se tem. Medo dele era da bexiga, do risco de doença e morte: achando que o povo do Sucruiú podiam ter trazido o mau-ar, e que mesmo o Sucruiú ainda demeava vizinho justo demais. Tanto ri. Mas ri por de dentro, e procedi sério feito um pau do campo. (...) Pois Zé Bebelo, que sempre se supriera certo de si, tendo tudo por seguro, agora bambeava. Eu comecei a tremeluzir em mim (GR2, 255).

Esse “tremeluzir em si”, a conquista de autoconfiança como reação ao agastamento crescente, culmina na solução simbólica do pretense pacto com o demônio. A partir dele, Riobaldo passa a afirmar-se como sujeito diante do grupo.

No acampamento, mostra-se falante e brincalhão. E quando o amigo Alaripe pergunta sobre essa boa disposição repentina, obtém de Riobaldo como resposta uma troça a mais:

Eu estava, com efeito, relatando mediante certos floreados umas passagens de maus tempos, e depois descrevendo, por diversão, os benefícios que os grados do Governo podiam desempenhar, remediando o sertão do desdêxo. E nesse falar eu repetia os ditos vezeiros de Zé Bebelo em tantos discursos. Mas, o que eu pelejava era para afetar, por imitação de troça, os sestros de Zé Bebelo. E eles, os companheiros, não me entendiam. Tanto que, foi só entenderem, e logo pegaram a rir. Aí riam, de miséria melhorada (GR2, 271).

Riobaldo apropria-se ludicamente do discurso do chefe e sinaliza o enfrentamento⁵⁹. Não apenas na brincadeira com os amigos, ele começa de fato a assumir o mando no acampamento, sentindo-se mais capaz que Zé Bebelo (“naquela hora achava Zé Bebelo inferior”, cf. GR2, 272). Não demora chegar a ocasião em que Riobaldo o depõe, e assume a chefia, sem qualquer resistência.

Contudo, o nome que Riobaldo assume como chefe, Urutu-Branco, lhe é dado pelo próprio Zé Bebelo, que se resigna com a perda do poder: “Tu é terrível, que nem um urutu branco...” (GR2, 279). Riobaldo reconhece aí um “rebatismo”, e lamenta ver Zé Bebelo partir (já que este se nega a submeter-se a ordens de qualquer outro). De um lado, Riobaldo sente tristeza pela partida: “e agora eu estava quase triste, com pena de ver que ele ia-s’embora” (idem); de outro lado, alívio pelo desimpedimento: “Zé Bebelo ia-s’embora, conseguintemente. Agora o tempo de todas as doideiras estava bicho livre para principiar” (GR2, 279-280). Persiste a posição ambivalente diante do amigo, que ainda voltará à cena.

No caso de Settembrini, em *Der Zauberberg*, a percepção da condição ambivalente do mestre, por parte de Castorp, também possibilita ao aprendiz livrar-se de seu papel subalterno. Como em *Grande sertão: veredas*, a situação é de enfrentamento, mas não compromete a relação de estima entre os dois personagens. O italiano acabara de contar a Castorp sobre sua participação em uma “Liga Internacional para a Organização do Progresso” (MM, 296, cf. ZB, 346: “Bund zur Organisierung des Fortschritts”), cuja doutrina está baseada na

⁵⁹ Willi BOLLE (1997/98, p. 43) lembra que “Zé Bebelo é a figura emblemática da modernização (...), sobretudo na medida em que, nele, a ação política é substituída pelo discurso político”.

concepção filosófica “segundo a qual a vocação natural mais profunda da humanidade é seu próprio aperfeiçoamento”. A instituição tem sede em Barcelona, cidade que se ufana “de manter relações particulares com a idéia progressista” e na qual se realizam as assembléias gerais da Liga. Settembrini havia sido convidado para uma delas, mas foi proibido de ir pelo Dr. Behrens, que o alertou quanto ao risco de vida, caso deixasse o sanatório com o quadro de doença que estava apresentando. Nas palavras de Settembrini:

Der Kongreß tagte eine Woche lang unter Banketten und Festlichkeiten. Guter Gott, ich wollte hinreisen, es verlangte mich sehnlichst, an den Beratungen teilzunehmen. Aber dieser Schuft von Hofrat verbot es mir unter Todesdrohungen, – und, was wollen Sie, ich fürchtete den Tod und reiste nicht. Ich war verzweifelt, wie Sie sich denken können, über den Streich, den meine unzulängliche Gesundheit mir spielte. Nichts ist schmerzhafter, als wenn unser organisches, unser tierisches Teil uns hindert, der Vernunft zu dienen (ZB, 346).

O congresso realizou-se durante uma semana, com banquetes e solenidades de toda espécie. Meu Deus, eu tencionava seguir para lá, tinha o mais ardente desejo de participar das deliberações. Mas esse patife do conselheiro proibiu a viagem, ameaçando-me de morte. Que quer o senhor? Eu receei a morte e não fui. Estava desesperado, como pode imaginar, por causa da peça que me pregou a minha saúde precária. Nada há de mais doloroso do que ver como a nossa parte orgânica, a parte animal de nosso ser, nos impede de servir a razão (MM, 297).

Momentos como esse, em que Settembrini se expõe de maneira tão pessoal, traindo em sua fala uma dicção quase infantil de revolta, pelo desejo não cumprido, e a própria fragilidade, pelo receio de morrer, são raros no romance. Em geral o humanista mostra-se íntegro e inabalável, sustentado pelas certezas de suas convicções filosóficas. Aqui, a menção a banquetes e solenidades, o desejo ardente de participar (“es verlangte mich sehnlichst, (...) teilzunehmen”) e a ira gratuita contra o médico revelam motivações nada racionais no *homo humanus*. Sua condição ambivalente, a divisão entre “parte orgânica” e espírito, ainda que explicitada sob a perspectiva racionalista do falante, revela-se ao leitor também nos desejos pueris de ir a Barcelona.

Pouco antes desse diálogo e da revelação das atividades políticas e das frustrações de Settembrini, um parágrafo antecipa a problematização da relação mestre-aprendiz. Settembrini havia, como de costume, conclamado Castorp, seu “caro engenheiro”, a explorar o tempo a serviço do progresso da humanidade – “des Menschheitsfortschritts”, em alemão. O narrador comenta:

Selbst dieses letzte Wort, so viele Hindernisse es seiner mediterranen Zunge bieten mochte, hatte Herr Settembrini auf erfreulicher Art, klar, wohl lautend und – man kann wohl sagen – plastisch zu Gehör gebracht. Hans Castorp antwortete nicht anders als mit der kurzen, steifen und befangenen Verbeugung eines Schülers, der eine verweisartige Belehrung entgegennimmt. Was hätte er erwidern sollen? Dies Privatissimum, das Herr Settembrini (...) gehalten, hatte zu sachlichen (...), zu wenig gesprächsmäßigen Charakter getragen, als daß der Takt erlaubt hätte, auch nur Beifall zu äußern. Man antwortet einem Lehrer nicht: “Das haben Sie schön gesagt”. Hans Castorp hatte es wohl früher manchmal getan, gewissermaßen um das gesellschaftliche Gleichheitsverhältnis zu wahren; allein so dringlich erzieherisch hatte der Humanist noch niemals gesprochen; es blieb nichts übrig, als die Vermahnung einzustecken, – benommen wie ein Schuljunge von soviel Moral (ZB, 343).

Por maiores que fossem os obstáculos que essa últimas palavras, na sua forma alemã, oferecessem à língua mediterrânea do Sr. Settembrini, ele conseguiu proferi-las de um modo agradável, claro, sonoro e – inegavelmente – plástico. Hans Castorp limitou a sua resposta àquele tipo de reverência breve, rígida e acanhada com que um aluno recebe uma lição que encerra uma censura. Que mais poderia replicar? Essa preleção altamente pessoal que o Sr. Settembrini acabara de fazer (...) tinha um caráter muito objetivo, (...) afastava-se demais de uma simples conversa, para que o tato permitisse uma manifestação de aplauso. Não se responde a um professor: “Como o senhor falou bem!” Em outras ocasiões, Hans Castorp, às vezes, fizera-o, por assim dizer, para se manter num plano de igualdade social com o humanista. Mas este lhe dirigira palavras tão insistentemente pedagógicas, que não deixavam outra atitude senão a de engolir a reprimenda, aturdido qual um escolar em face de tanta moral (MM, 295).

É necessário perceber aqui a explicitação da forma discursiva como tal. A fala agradável de Settembrini (apesar da dificuldade do idioma), a inadequação de se referir à forma do que diz um professor, a incisão retórica e moral das palavras do mestre que exigem silêncio e resignação, tudo aponta, ao inverso, para o desmascaramento do próprio discurso de Settembrini, quando lamenta ter tido que renunciar à viagem para o congresso. Além disso, os comentários ocasionais à forma do discurso do italiano, que Hans Castorp se permitira fazer em ocasiões anteriores, são mencionados no contexto da citação acima como sinais de seu anseio por se manter num plano de igualdade social com Settembrini. Isso vai se esclarecer logo adiante, quando o enfrentamento entre ambos se aguça, e o mestre é percebido pelo rapaz em sua duplicidade.

Logo depois de referir-se a sua participação na caricata Liga Internacional para a Organização do Progresso, Settembrini volta a insistir em que Hans deixe o sanatório para atuar na “planície” em favor do progresso. Hans, porém, havia recebido o diagnóstico que o declarava doente, e diz-se obrigado a ficar. A isso Settembrini reage com um comentário mordaz: “Eu sei. Agora o senhor tem seu

passaporte no bolso” (MM, 300, cf. ZB, 348: “Ich weiß, jetzt haben Sie ihren Ausweis in der Tasche”). A ironia de Settembrini (no sentido estrito de dizer algo e pensar exatamente o contrário, dando aparente razão ao que quer condenar), tem em mente o resultado dos exames radiológicos de Castorp como um mero pretexto para poder permanecer no sanatório – sobretudo por causa de Clawdia Chauchat. Oferece-se o momento para a confrontação entre ambos. O diálogo a seguir revela-o em minúcias:

“Ja, das sagen Sie so ironisch... mit der richtigen Ironie natürlich, die keinen Augenblick mißverständlich ist, sondern ein gerades und klassisches Mittel der Redekunst, – Sie sehen, ich merke mir Ihre Worte. Aber können Sie es denn verantworten, mir auf diese Photographie hin und nach dem Ergebnis der Durchleuchtung und nach der Diagnose des Hofrates die Heimreise anzuraten?”

Herr Settembrini zögerte einen Augenblick. Dann richtete er sich auf, schlug auch die Augen auf, die er fest und schwarz auf Hans Castorp richtete, und erwiderte mit einer Betonung, die des theatralischen und effekthaften Einschlages nicht entbehrte:

“Ja, Ingenieur. Ich will es verantworten” (ZB, 349).

– *Sim. O senhor diz isso ironicamente... com aquela ironia justa, perfeitamente compreensível, que é um meio clássico e correto de eloquência... Está vendo como gravei na memória as suas próprias palavras? Mas pode o senhor assumir a responsabilidade de me dar o conselho de regressar, apesar dessa fotografia e do resultado da radioscopia e do diagnóstico do Dr. Behrens?*

Settembrini hesitou um momento. Depois, endireitou-se, abriu os olhos, fixou-os em Hans Castorp, firmes e negros, e replicou com uma ênfase que não deixava de encerrar um quê de teatral e de exagerado:

– *Sim, engenheiro, assumo esta responsabilidade (MM, 300).*

O comentário irônico de Settembrini é colocado em questão, em sua ambivalência. De um lado, Castorp considera-o adequado à retórica clássica do humanista; e para dizê-lo utiliza palavras do italiano, mostrando-se um bom aprendiz. De outro lado, no entanto, coloca em jogo a eticidade do comentário. Pois como Zé Bebelo, que com sua convocação dos soldados do Governo colocava em risco a pessoa de Riobaldo, agora é Settembrini que parece ignorar Castorp como pessoa, pronto a vê-lo exposto ao risco de adoecer mais gravemente, em prol das convicções humanistas que defende. O caráter “teatral” de suas palavras⁶⁰, mesmo quando posto em questão, demonstram haver também aí uma “pura fachada, oca, falsa”, encobrendo as fragilidades de sua racionalidade. Mas

⁶⁰ A atitude de Zé Bebelo também é considerada teatral em certos momentos, p. ex. em GR2, 234: “Zé Bebelo levantava a idéia maior, os prezados ditos, uma idéia tão comprida. O teatral do mundo: um de estadela, os outros ensinados calados”.

Castorp impõe-se e reage à altura. Não se deixa instrumentalizar e questiona diretamente a incoerência dos critérios da racionalidade de Settembrini:

Aber auch Hans Castorps Haltung hatte sich nun gestrafft. Er hielt die Absätze geschlossen und sah Herrn Settembrini ebenfalls gerade an. Diesmal war es ein Gefecht. Hans Castorp stand seinen Mann. Einflüsse aus der Nähe ‘stärkten’ ihn. Da war ein Pädagog, und dort draußen war eine schmaläugige Frau. Er entschuldigte sich nicht einmal für das, was er sagte; er fügte nicht hinzu: ‘Nehmen Sie es mir nicht übel.’ Er antwortete:

“Dann sind Sie vorsichtiger für sich als für andere Leute! Sie sind nicht gegen ärztliches Verbot nach Barcelona zum Fortschrittskongreß gereist. Sie fürchteten den Tod und blieben hier” (ZB, 349).

Mas também Hans Castorp entesara a sua postura. Mantinha os tacões juntos e encarava o Sr. Setembrini. Desta vez tratava-se de um duelo. Hans Castorp não arredava o pé. Existiam influências próximas a fortificá-lo. De um lado havia um pedagogo, e do outro, lá fora, uma mulher de olhos rasgados. Hans Castorp nem sequer se desculpou pelo que diria; não acrescentou: “Não leve a mal as minhas palavras!” Limitou-se a retrucar:

– Nesse caso, o senhor é mais prudente quando se trata de si próprio do que em relação a outros. O senhor não viajou para o congresso da liga em Barcelona, contra a proibição do médico. Tinha medo da morte e ficou aqui (MM, 300).

O desmascaramento de Settembrini pela referência a Barcelona e por seu uso de critérios diversos para proceder e para julgar depõem-no de sua condição de mestre. Um outro tipo de aprendizagem, proporcionado pela paixão por Clawdia, havia aguçado em Hans a atenção para os condicionamentos do sujeito em sua existência física e natural, dos quais Settembrini tampouco está isento. O humanista reconhece-se vencido, apesar de sua resistência retórica, e anuncia afinal sua retirada, que irá ocorrer de fato, dali a poucas semanas.

Bis zu einem gewissen Grade war dadurch Herrn Settembrini’s Pose unzweifelhaft zerstört. Er lächelte nicht ganz mühelos und sagte:

“Ich weiß eine schlagfertige Antwort zu schätzen, selbst wenn Ihre Logik der Sophisterei nicht fern ist. Es ekelt mich, in einem hier üblichen abscheulichen Wettstreit zu konkurrieren, sonst würde ich Ihnen erwidern, daß ich bedeutend kranker bin als Sie, leider in der Tat so krank, daß ich die Hoffnung, diesen Ort je wieder zu verlassen und in die untere Welt zurückkehren zu können, nur künstlicher- und ein wenig selbstbetrügerischerweise hinfriste. In dem Augenblick, wo es sich als völlig unanständig erweisen wird, sie aufrechtzuerhalten, werde ich dieser Anstalt den Rücken kehren und für den Rest meiner Tage irgendwo im Tal ein Privatlogis beziehen (ZB, 350).

Até certo ponto estava desfeita, indubitavelmente, a pose do Sr. Setembrini. Esboçando um sorriso um tanto forçado, respondeu ele:

– Sei apreciar uma resposta incisiva, mesmo que a sua lógica não se distancie muito do sofisma. Repugna-me entrar naquela odiosa competição que está na moda aqui; do contrário lhe responderia que ando muito mais doente do que o senhor. Desgraçadamente estou, sem exagero, tão enfermo que mantenho apenas artificialmente, na intenção de me iludir a mim mesmo, a esperança de abandonar este lugar e voltar ao mundo lá de baixo. No momento em que se tornar

evidente a indecência dessa atitude, virarei as costas a este estabelecimento e ocuparei, para o resto dos meus dias, um quarto numa casa particular em qualquer lugar do vale (MM, 300-301).

Como ocorrera entre Zé Bebelo e Riobaldo, a estima entre aprendiz e mestre não se esfacela, mas altera-se o *status* da relação. E a presença do antigo mestre, nos dois casos, recua para um plano secundário. Depois de ainda discutirem sobre o valor do corpo, cuja relevância Castorp entende estar sendo negligenciada por Settembrini em seu pensamento, a chegada de Joachim põe fim à discussão e enseja o seguinte comentário do italiano, que sela a nova condição do antigo aprendiz: “- Olá tenente! O senhor deve ter andado à procura do seu primo. Desculpe! Entabulamos uma conversa - e, se não me engano, tivemos até uma pequena discussão. Ele não é nada mau como argumentador, o senhor seu primo, um adversário bastante perigoso num debate, quando dá importância ao assunto” (MM, 304, cf. ZB, 354: “Da sind Sie Leutnant! Sie werden Ihren Vetter gesucht haben - verzeihen Sie! Wir waren da in ein Gespräch geraten, - wenn mir recht ist, hatten wir sogar einen kleinen Zwist. Er ist kein übler Räsoneur, Ihr Vetter, ein durchaus nicht ungefährlicher Gegner im Wortstreit, wenn es ihm darauf ankommt”).

O debate entre Castorp e Settembrini mantém-se até o final do romance, com maior ou menor regularidade. Mais significativa que quaisquer argumentos, porém, é a relação humana que há entre ambos. Nas últimas páginas do romance, Castorp continua prestando visitas amistosas a Settembrini, especialmente debilitado desde o suicídio de Naphta. Pouco tempo antes o jesuíta havia disparado um tiro na própria cabeça, em um duelo com Settembrini, depois de ver que o italiano havia disparado a carga do próprio revólver no vazio, e se exposto para receber o tiro do oponente.

No contexto das visitas de Hans, destaca-se de novo a reversibilidade de papéis entre ele e Settembrini, embora o humanista ainda veja no rapaz uma espécie de discípulo, já que até o fim o narrador refere-se a Castorp como “filho enfermo dos esforços pedagógicos [de Settembrini] (MM, 861, cf. ZB, 996: “das Sorgenkind seiner [Settembrinis] Erziehung”). A descrição das visitas nessa parte final alude a uma outra visita que o italiano fizera a Hans no início do romance,

pouco depois da chegada do rapaz a Davos, quando havia sido posto de cama por um sinal de febre. Na ocasião, havia entrado no quarto de Hans e acendido a luz⁶¹, em uma alusão cômica à “ilustração” que se empenhava por difundir. No final do romance, a situação é outra:

Es war nicht mehr wie einst, daß Herr Settembrini, nachdem er plötzliche Klarheit hergestellt hatte, an dem Bette des horizontalen Hans Castorps saß und in Dingen des Todes und des Lebens berichtigend auf ihn einzuwirken suchte. Umgekehrt saß nun dieser, die Hände zwischen den Knien, an dem Bette des Humanisten im kleinen Kabinett oder an seinem Tagesruhelager (...), leistete ihm Gesellschaft und lauschte höflich seinen Erörterungen der Weltlage, denn nicht mehr oft war Herr Lodovico auf den Beinen (ZB, 996).

Outrora, o Sr. Settembrini enchia o ambiente de repentina clareza, sentava-se à beira da cama do jovem e empenhava-se em exercer sobre ele uma influência corretiva em assuntos da vida e da morte. Agora já não era assim. Agora era Hans Castorp quem sentava, com as mãos entre os joelhos, à beira da cama do humanista, no pequeno cubículo, ou ao pé do divã onde Settembrini repousava de dia (...). Fazia companhia ao italiano e escutava cortesmente seus comentários sobre a situação mundial. Haviam se tornado raras as ocasiões em que o senhor Lodovico se achava de pé (MM, 861).

Mesmo nesses momentos, em que Castorp ouve a voz enfraquecida de Settembrini mais por cortesia do que por interesse, manifesta-se para ele o caráter ambivalente do que diz seu antigo mestre. Face à iminência da guerra, a fala do italiano alterna em seu tom a “mansidão da pomba” e a “temeridade da águia”, mistura política (no sentido da defesa cega de interesses particulares) e humanidade (enquanto filantropia, empenho pelo aperfeiçoamento humano):

Kurzum, hier gab es Unstimmigkeiten. Herr Settembrini war humanitär, aber zugleich und eben damit, halb ausgesprochen, war er auch kriegerisch. Er hatte sich im Duell mit dem krassen Naphta wie ein Mensch benommen, im Großen aber, wo die Menschheit sich begeisterungsvoll mit der Politik zur Sieges- und Herrschaftsidee der Zivilisation verband (...), wurde es zweifelhaft, ob er, unpersönlich, gemeint blieb, seine Hand zurückhalten vom Blute; – ja die inneren Umstände bewirkten, daß in Herrn Settembrini’s schöner Gesinnung das Element der Adlerskühnheit mehr und mehr gegen das der Taubenmilde durchschlug (ZB, 997).

[Enfim], havia nesse ponto algumas desarmonias. O Sr. Settembrini era humanitário, mas, ao mesmo tempo e pelos mesmos motivos, era explicitamente belicoso. Por ocasião do duelo com o sanguinário Naphta comportara-se humanamente; porém, em assuntos de maior importância, em que o espírito humano se aliava com entusiasmo à política, para gerar o ideal triunfante e dominador da civilização (...), tornava-se duvidoso saber se o Sr. Settembrini, objetivamente falando, desejava ou não evitar que sua mão derramasse sangue. E a situação íntima tinha por

⁶¹ O gesto é um “leitmotiv” a mais na obra. Repete-se algumas vezes, em situações diversas, como quando Hans interrompe a sessão espírita em que se invocara a alma de seu primo, ao acender a luz em severa atitude de protesto (cf. ZB, 957).

consequência que na sua bela alma o elemento do denodo aquilino se impusesse cada vez mais à brandura columbina (MM, 862).

A ambivalência que determina a fala e o caráter de Settembrini, entretanto, não é só sua. O próprio Hans Castorp manterá por pouco tempo as mãos distantes do sangue alheio. A “situação íntima” que se impõe sobre o humanista italiano também se abate sobre Castorp e o leva à planície. Ele é “arrastado por uma torrente redemoinhosa” ocasionada pelo “trovão abalador” (“der sprengende Donnerschlag”, cf. ZB, 999), tal como se designa metaforicamente a Primeira Guerra Mundial⁶². A nosso ver, o protagonista abdica da consciência irônica mediadora, necessária ao sujeito que opta por manter-se íntegro diante de estruturas sociais complexas, e entrega-se à orgia mórbida nas trincheiras.

Quando a guerra eclode, Castorp vê-se “desencantado, redimido, livre – não pelo seu próprio esforço, como teve de confessar a si mesmo, envergonhado, senão expulso por forças elementares, exteriores” (MM, 864, cf. ZB, 999: “Er sah sich entzaubert, erlöst, befreit, – nicht aus eigener Kraft, wie er sich mit Beschämung gestehen mußte, sondern an die Luft gesetzt von elementaren Außenmächte”). Ele se deixa destituir de sua autodeterminação, submete-se a uma circunstância em que “seu pequeno destino se [perde] no destino geral” (“sein kleines Schicksal [verschwand] vor dem allgemeinen”), e cumpre com automatismo o descaminho da barbárie.

O texto de Mann assume um traçado expressionista, e é nessa moldura que Castorp vai se mover daí para frente:

denn seit dem Augenblick seines Erwachens sah Hans Castorp sich in den Trubel und Strudel von wilder Abreise gerissen, den der sprengende Donnerschlag im Tale angerichtet. Die “Heimat” glich einem Ameisenhaufen in Panik. Fünftausend Fuß tief stürzte das Völkchen derer hier oben sich kopfüber ins Flachland der

⁶² Em *Grande sertão: veredas*, a batalha final do Tamanduá-tão, que sela os destinos de Diadorim, Hermógenes e do próprio Riobaldo, é empregada a mesma metáfora. Riobaldo estava afastado do bando, para banhar-se em um rio, certo “de paz, por horas”, e então começa inesperadamente o tiroteio. Em um parágrafo isolado lê-se: “Choque que levei – foi feito um trovão. Começou a se bradar” (GR2, 366). Em *Der Zauberberg*, Hans Castorp, apesar das tensões que fizeram eclodir a Primeira Guerra, acessíveis nos jornais do sanatório, encontrava-se deitado em sua cadeira de descanso, pretensamente afastado da planície e do tempo da história, preocupado com seus charutos. E aí lê-se, também em um parágrafo isolado: “Foi quando estrondeou...” (MM, 861, cf. ZB, 995: “Da erdröhnte –”). E linhas abaixo, em novo parágrafo: “estrondeou aquele trovão, de que todo mundo tem conhecimento” (MM, 861, cf. ZB, 995: “der Donnerschlag erdröhnte, von dem wir alle wissen”).

Heimsuchung, die Trittbretter des gestürzten Zügels belastend, ohne Gepäck, wenn es sein mußte, das in Stapelreihen die Steige des Bahnhofs bedeckte, – des wimmelnden Bahnhofs, in dessen Höhe brenzlige Schwüle von unten heraufzuschlagen schien, – und Hans stürzte mit (ZB, 1000).

porquanto Hans Castorp, desde o momento em que acordava, se via arrastado por uma torrente remoinhosa de partidas “em falso”, que o trovão abalador desencadeara no vale. A “pátria”, o Berghof, assemelhava-se a um formigueiro em pânico. De cinco mil pés de altura, seus habitantes precipitavam-se de cabeça pra baixo em direção à planície, onde os aguardava a prova. Suspendiam-se nos estribos do trenzinho tomado de assalto, deixando atrás, se assim fosse necessário, as bagagens que em pilbas enfileiradas cobriam a plataforma da estação – a estação apinhada de gente, a cuja altura parecia chegar o bafo abrasador do incêndio da planície. E Hans precipitava-se tal qual os outros (MM, 864).

As descrições de movimentos mecânicos e sincronizados despojam as figuras humanas de qualquer individualidade e impõem ao conjunto traços nervosos, angulosos e oblongos. Nessa atmosfera, o encontro final com Settembrini, há uma estranha despersonalização – unilateral – do relacionamento entre ambos. O italiano, que fora ao encontro de Hans para despedir-se, abraça-o calorosamente, beija-o nas duas faces, chama pelo prenome e trata-o por “tu”. Além de Joachim e Peeperkorn, Settembrini é um dos únicos a tutear Hans (Clawdia Chauchat também o fizera, mas depois retornara ao tratamento formal). O soldado Hans Castorp, porém, sem qualquer palavra e cheio de arestas, agastasse com o afeto de Settembrini; quase “perde a serenidade” quando tuteado e chamado pelo prenome. A frieza contrasta com a simpatia das visitas amigáveis e dedicadas, feitas havia bem pouco tempo. Hans não é capaz, agora – desprovido de sua condição de sujeito –, de identificar-se com o antigo “mestre”, o qual, revelado em sua condição subjetiva ambivalente, tinha-lhe “aprendido a saber certa a vida”, para usar uma expressão de Guimarães Rosa.

O movimento maquinizado do embarque, por fim, reenquadra Castorp na moldura (“Rahmen”) expressionista da janelinha do trem: sua cabeça está entre dez outras. Há um último aceno de Settembrini, que disfarça uma lágrima com a mão esquerda, enquanto acena com a direita. O gesto do italiano é retomado *ipsis litteris* pelo narrador, em suas palavras finais no romance, o que enfatiza o significado da separação de ambos: “Não dissimulamos a simpatia pedagógica que, ao narrar [tua história], começamos a sentir por ti, e que seria capaz de nos induzir a tocar delicadamente o canto de um olho com a ponta do dedo, ao pensar

que nunca mais tornaremos a te ver nem ouvir” (MM, 869, cf. ZB, 1005: “wir verleugnen nicht die pädagogische Neigung, die wir im Verlaufe [Deiner Geschichte] für dich gefaßt und die uns bestimmen könnte, zart mit der Fingerspitze den Augenwinkel zu tupfen bei dem Gedanken, daß wir dich weder sehen noch hören in Zukunft”). O narrador, como Settembrini, tuteia Hans e derrama por ele uma lágrima, ao vê-lo imergir na obscuridade do campo de batalha.

O destino definitivo de Hans permanece em aberto, mas o rumo que toma não deixa muitas alternativas. Após o cultivo de tantas ambigüidades no romance, da ironia mediadora como saída possível para um convívio próprio entre sujeitos, o protagonista entrega-se a uma aventura unilateral da “carne”, em que o espírito desaparece, suplantado pela barbárie: “Certas aventuras da carne e do espírito, sublimando tua singeleza, fizeram teu espírito sobreviver ao que tua carne dificilmente poderá resistir” (MM, 869, cf. ZB, 1005, com precisão e alcance de sentido muito maiores: “Abenteuer im Fleische und Geist, die deine Einfachheit steigerten, ließen dich im Geist überleben, was du im Fleische wohl kaum überleben sollst”).

Diferente é o destino do protagonista de *Grande sertão: veredas*, e o papel que assume aí a figura de Zé Bebelo. Depois da despedida de ambos, começa o período de chefia dos jagunços por Riobaldo, até a batalha final com o bando de Hermógenes. Os “riobaldos” vencem, mas na batalha morre Diadorim. Riobaldo abandona a vida de jagunço, e inicia longo período de luto pela morte de seu amor.

Nas últimas páginas do romance, quando Riobaldo ainda procura rumo para sair de sua tristeza, surge para ele “uma inesperada informação”: “De Zé Bebelo! Tinha mesmo de ser. Não sei por que foi, que com aquilo me renasci” (GR2, 384, idem para todas as citações a seguir). O ex-jagunço segue para a casa do antigo aluno e mestre, chefe e oponente, e o reencontra “o mesmo, apostado e condizente”. Zé Bebelo abraça-o, “como amigo cordial”: “contente de muito me ver, constante se nada tivesse destruído o nosso costume”; chama Riobaldo de

“Professor”, conta-lhe sobre a própria vida: “Negociei um gado... Mudei meus termos! A ganhar o muito dinheiro – é o que vale... Pó d’ouro em pó...” A isso, o comentário de Riobaldo, como narrador, volta a pôr em evidência o caráter ambivalente que havia marcado seu relacionamento com Zé Bebelo. Ele diz: “E era a pura mentira. Mas podia ser verdade. Porque ele, para se viver, carecia daquela bazófia, forte mestreava”. Os papéis voláteis de ambos vêm imediatamente à baila. O “Professor” Riobaldo e o Zé Bebelo que “mestreia” encenam o seguinte monólogo a dois:

– “Há-te! Acabou com o Hermógenes? A bem. Tu foi o meu discípulo... Foi não foi?”

Deixei: ele dizer, como essas glórias não me invocavam. Mas, então, ele não me entendendo, esbarrou e se pôs. Cujó:

– “A bom, eu não te ensinei; mas bem te aprendi a saber certa a vida...”

Eu ri, de nós dois.

A reversibilidade dos papéis de ambos culmina com a subversão da regência de “aprender”, em que se fundem os inversos “aprender” e “ensinar”⁶³. O riso de Riobaldo dilui a indefinição de papéis em meio à relação humana concreta, como antes ocorrera com a tosse, na situação de enfrentamento, e os amigos permanecem juntos três dias, antes de se despedirem.

Nesse tempo, o loquaz Zé Bebelo propõe novo projeto a Riobaldo: ir para a capital, conseguir fama com as histórias vividas por ambos. Riobaldo rejeita-o, mas acata a sugestão seguinte, já que o amigo, nas palavras de Riobaldo, não descansava “de formar outros planejamentos para encaminhar minha vida”. “Tinha de ser Zé Bebelo, para isso. Só Zé Bebelo mesmo, para meu destino começar de salvar” (GR2, 385): Riobaldo deveria encontrar o compadre Quelemém, que é amigo de Zé Bebelo, conforme se revela, só então, ao leitor.

Quelemém hospeda Riobaldo, deixa-o “contar [sua] história inteira”, e oferece-lhe uma resposta para a dúvida corrosiva do pacto: “Comprar ou vender, às vezes, são as ações quase iguais...” Como com os verbos ensinar e aprender na fala de Zé Bebelo, comprar e vender equivalem-se na fala de Quelemém. A

⁶³ Uma antecipação dessa fluidez das noções de aprender e ensinar já se achava em GR2, 199: “Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende”.

resposta possível para o “pactário” Riobaldo, para o “homem humano” que mergulhara na brutalidade da guerra e dela havia saído, reside na posição intermediária, no constante trânsito (ou travessia) entre as ambivalências que perfazem sua condição fundamental de “homem humano”. Riobaldo partilha com outros o papel de mestre-aprendiz e entende que a verdade não está na dança macabra da guerra, mas tampouco na assepsia da frágil “alçada da palavra”, tal como Zé Bebelo “lhe havia aprendido a saber”, ao partilhar com ele a condição ambígua de si mesmo.

Preservam-se íntegros a imagem, a presença e o gesto da relação humana. A lógica narrativa alia-se ao raciocínio abstrato e confronta-se com ele, ao reinserir o indivíduo no espaço concreto da vivência ética.

Capítulo III

Literatura e filosofia, espaço e ética

1. O burguês, o sertanejo e os filósofos

Para fundamentar o interesse das relações entre a conformação do espaço e seu sentido ético nos romances de Thomas Mann e João Guimarães Rosa, cremos conveniente, de início, apresentar em linhas gerais as referências filosóficas de ambos e tornar presente a discussão crítica sobre esse aspecto em suas obras. Permitimo-nos fazê-lo de forma sucinta, já que o objetivo primeiro de nosso trabalho não é o de se ocupar com a recepção de filosofia pelos escritores, mas com a interpretação ético-filosófica de um aspecto específico de seus romances.

O lugar da filosofia no universo intelectual de Thomas Mann já mereceu atenção minuciosa. As posições quanto à relevância e consistência da recepção de textos filosóficos pelo escritor são bastante diversas. Eberhard Hilscher (1976), por exemplo, tece uma série de comentários sobre o contato de Mann com a tradição filosófica, e aponta para o fato de sua apropriação dos textos não ser sempre sistemática e correta. Hilscher considera que o escritor leu muitos filósofos de maneira “indireta”, através de menções e citações em outros livros (Hegel através de Schopenhauer, p. ex.), e que era propenso a uma leitura seletiva e assistemática até mesmo dos autores que conhecia bem, como Friedrich Nietzsche⁶⁴ e Arthur Schopenhauer⁶⁵. Para Hilscher, muitas vezes é enganosa a “impressão de erudição filosófica e de profundidade de pensamentos nos romances intelectuais [de Thomas Mann]” (p. 50). Opiniões mais recentes, como a de Terence James Reed confirmam esse argumento:

Gerade an der Voraussetzung profunder Kenntnis und tiefeschürfender Adaption überlieferten Gedankengutes bei Thomas Mann wird generell nicht mehr festgehalten. Nicht zuletzt dank der Quellenforschung zweier Jahrzehnte wird Tradition vielmehr als ein sehr persönliches, mitunter prekäres Arrangement mit der Vergangenheit verstanden; an die Stelle des souveränen Überblicks des poeta doctus ist der Begriff einer gezielten Montage getreten (Reed, 1995: 119).

⁶⁴ Quanto à recepção de Nietzsche em *Der Zauberberg*, v. o excelente trabalho de Ermke JOSEPH, 1996 (com bibliografia ampla e atualizada). Em especial, v. ainda REED, 1993 e PÜTZ, 1995.

⁶⁵ O estudo de maior fôlego e consistência já empreendido sobre a importância do universo filosófico de Schopenhauer para Thomas Mann é de autoria de Børge KRISTIANSEN, 1986; antes dele, merece consideração o trabalho de Manfred DIERKS, 1971.

Conhecimentos profundos ou uma adaptação meticulosa dos bens intelectuais da tradição por parte de Thomas Mann – eis aí algo que, de modo geral, ninguém mais insiste em pressupor. Em boa parte graças à pesquisa de fontes desenvolvida ao longo de duas décadas, hoje a tradição é vista muito mais como um acerto entre Mann e o passado, um acerto de caráter bastante pessoal, e precário; em lugar da visão abrangente e soberana do poeta doctus, entrou em cena o conceito de uma montagem cujos fins são bem definidos.

Contudo, a recepção de filósofos como Schopenhauer e Nietzsche pelo escritor, entre outros⁶⁶, marcou de maneira decisiva os estudos críticos acerca de sua obra. Em especial a discussão sobre o papel da filosofia de Schopenhauer na composição de *Der Zauberberg* veio delinear tendências distintas na crítica especializada e desencadear uma polêmica de que se ouvem ecos ainda hoje.

A discussão teve início em fins da década de 70, quando Børge Kristiansen (1986; 1. ed.: 1978) propôs a leitura de *Der Zauberberg* como romance schopenhaueriano. Suas afirmações categóricas sobre a suposta construção do romance a partir do sistema filosófico de Schopenhauer despertaram reações em diversos colegas.

Hans Wysling (1988), em referência direta a Kristiansen, opõe-se a que se atribua à obra literária um “confinamento estrutural”; e refuta a vinculação do sistema de significação de uma obra a qualquer sistema externo de sentido. Para ele, “o sistema referencial de uma obra de arte não deve ser *deduzido* a partir de um modelo externo, mas, no máximo, *comparado* a ele” (p. 13).

T. J. Reed insiste igualmente em fazer restrições a Kristiansen, mesmo em publicações recentes e canônicas para os estudos mannianos, tal como no capítulo que lhe coube escrever para o *Thomas-Mann-Handbuch*, inclusive em sua segunda edição (1995):

Zwingende Gründe müßten (...) vorliegen, wenn man in einem bestimmten Fall ausnahmsweise auf die sonst bewährte Skepsis verzichten und zur Erhellung des literarischen Werks ein ganzes philosophisches System bemühen wollte. Stattdessen sollte man (...) bei der Frage, ob die Komplexitäten des Zauberberg auf Schopenhauer-Kritik oder -Affirmation hinauslaufen (B. Kristiansen, 1985), den Blick für weniger stark systemorientierte Interpretationsmöglichkeiten frei behalten (Reed, 1995: 119).

⁶⁶ Convém lembrar ainda a existência de estudos específicos sobre as leituras de Adorno, Spengler, Brandes, Lukács, Benjamin e Haecker por parte de Mann, que nos eximimos de abordar. Para indicações bibliográficas desses trabalhos v. KRISTIANSEN, 1995, p. 282-283.

Seria preciso haver razões muito fortes para que, excepcionalmente, alguém quisesse renunciar, em um caso específico, ao ceticismo tão bem assegurado, e ainda acionar todo um sistema filosófico para elucidar a obra literária. Ao invés disso, diante da pergunta sobre as complexidades de “A montanha mágica” conduzirem à crítica ou à afirmação de Schopenhauer (B. Kristiansen, 1985), dever-se-ia sim manter o olhar desimpedido para possibilidades de interpretação não tão fortemente orientadas por sistemas.

Helmut Koopmann (1983, p. 26-76), por sua vez, entende que o romance de fato rende tributo a Schopenhauer, como quer Kristiansen, mas do ponto de vista da forma. Em seu todo, porém, *Der Zauberberg* não se eximiria da crítica a Schopenhauer e inclusive professaria, contra ele, a crença em possibilidades de “ilustração” para o homem.

Koopmann, a propósito, confere alto nível à discussão sobre o pensamento do escritor. Rompe os liames de uma busca de semelhanças ou divergências com o pensamento deste ou daquele filósofo, e centra o foco de atenção sobre as declarações (e formas declarativas) do próprio romance, conforme a seguir:

In der Tat liegt das Zentrum der Überlegungen [Thomas Manns], die allerdings nicht systematische Philosophie sein wollen, sondern im eigentlichen Sinne Existenzanschauung, Verhaltensphilosophie, ethisches Grundsatzbekenntnis, ganz anderswo [d. h.: nicht in den Betrachtungen, Aufsätzen, Essays und Stellungnahmen]. Jeder Versuch, Thomas Mann zum gescheiterten Philosophen erklären zu wollen, wäre absurd – aber nicht weniger auch jeder Versuch, es bei der Feststellung von Eklektizismen zu belassen. Denn es sind die Romane selbst, die seine Lebensphilosophie enthalten (Koopmann, 1988, p. 64).

De fato, o centro das reflexões [de Thomas Mann], que na verdade não querem ser filosofia sistemática, e sim, no verdadeiro sentido da palavra, visão existencial, filosofia comportamental e declaração de princípios, está em outra parte [isto é: não nas considerações teóricas, artigos, ensaios e textos opinativos]. Seria absurda toda tentativa de declarar Thomas Mann um filósofo fracassado; mas não menos absurda, toda tentativa de contentar-se apenas com a constatação de posições ecléticas. Pois os próprios romances é que contém sua filosofia de vida.

Koopmann, além de constatar essa relevância filosófica dos romances de Thomas Mann, também é um dos críticos que a explora de forma sistemática, inclusive com atenção ao sentido ético das obras⁶⁷. Para ele, o escritor alemão vê no romance não uma manifestação decadente da epopéia, mas uma realização mais desenvolvida e elevada dessa forma, capaz de abrigar reflexões filosóficas

⁶⁷ Cf. KOOPMANN, 1992, 1995b e 1997. A proposição e abordagem de temas expressamente filosóficos no romance *Der Zauberberg* foram feitas, além disso, por BRENNAN, 1964; KOLENDA, 1982; KRISTIANSEN, 1986; STERN, 1983; WIMMER, 1997; ZIEGFELD, 1977. A temas éticos no romance dedicaram estudos: ROCHOCZ, 1949; CHACON, 1976; MIETH, 1976; KURZKE, 1980; SONNER, 1984; REINHARDT, 1987; PÜTZ, 1988; REED, 1993; SOMMER, 1994; OHL, 1995; e KUSCHEL, 1998.

sob a conformação poética (cf. “Die Kunst des Romans”, E5, 118-131). Essa avaliação de Mann, lembra Koopmann (1988, p. 65 e segs.), aponta para um movimento significativo do início do século XX, que abriga autores e pensadores como A. Döblin, G. Lukács, H. Broch e R. Musil⁶⁸.

A essa linha de romances filosóficos clássicos da modernidade, ainda que com uma defasagem de vários anos, pode-se bem associar *Grande sertão: veredas*, inclusive a partir de menções elogiosas de Guimarães Rosa a Mann e Musil⁶⁹, por exemplo (GR1, 52 e 53). Estudos como os do filósofo Benedito Nunes argumentam no sentido de que “o alto nível de oralidade da narrativa, sustentado no recuo para o trabalho da linguagem, é inseparável de um alto nível reflexivo” (Nunes, 1983, p. 200). Nunes está atento, como Koopmann em relação a *Der Zauberberg*, à especificidade do pensamento elaborado com base em recursos do texto ficcional narrativo⁷⁰. Aponta, no romance, para a existência de um arcabouço de elementos míticos e épicos fundado na tradição; pela trama, porém, os sentidos fixos desestabilizam-se, e ensejam a atualização de questionamentos éticos: “Ao começarmos a leitura de *Grande sertão: veredas*, é o *epos* que nos envolve e nos entrega ao *mito*; ao terminá-la, porém, é o *mito*, suspenso à indagação reflexiva que foi capaz de neutralizá-lo, que nos entrega a um *ethos*, quer dizer, à inquietação ética ou a uma ética da inquietação, e não a um código moral” (id., p. 202).

A Nunes interessa sobretudo a dimensão da temporalidade do romance, que ele vê materializada no fluxo de lembranças de Riobaldo, onde confluem o tempo da narração e o tempo da narrativa. Em trabalho dedicado ao assunto (Nunes, 1985), o filósofo entende que a lembrança, para Riobaldo, é o meio de compreender sua “ação escorregadia e aflita”. Ela o remeteria “aos momentos de uma ação passada, em cujos motivos a narração, feita no presente, visa penetrar”

⁶⁸ Interessante notar que artigos relativamente recentes ocupam-se de aproximar as obras desses escritores a *Der Zauberberg* e interpretá-las como peças argumentativas em diálogo. V. p. ex. KOOPMANN, 1993 (sobre Döblin e Mann), e REINHARDT, 1987 (sobre Broch e Mann), inclusive com especial interesse para a ética. Mais antigo é o estudo de SERA, 1969 (sobre Musil, Broch e Mann). Quanto a Mann e Lukács, v. MARCUS-TAR, 1982.

⁶⁹ Em possível alusão a *Der Mann ohne Eigenschaften*, Riobaldo autodenomina-se a certa altura um “homem sem caráter”, cf. GR2, 95

⁷⁰ Outra abordagem de Rosa sob um prisma filosófico-psicológico é feita por ANDRADE, 1973; aí, o cap. 3 da 2. parte (p. 574-600) é dedicado à ética.

(p. 394). Riobaldo “procura retroceder a um instante da decisão, ao *Fiat* da escolha” (idem). Destaca-se novamente a dimensão ética de sua narração inquieta.

Assim, embora Rosa tenha se manifestado sobre certa filosofia como “a maldição do idioma” (GR1, 33), não se pode desconsiderar a relevância filosófica de sua obra, nem tampouco seu interesse pessoal por filosofia. Em outros momentos, o escritor mencionou filósofos com apreço (Unamuno, Kierkegaard e Walter Benjamin⁷¹, por exemplo), e dedicou-se comprovadamente à leitura de obras filosóficas e de história da filosofia. Ainda que com a liberdade do escritor, assim como Thomas Mann, dispôs conceitos, formulações e argumentos ao sabor de critérios estéticos e ficcionais, mas a partir de uma leitura feita com atenção e empenho.

No acervo do Arquivo Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, um dos Cadernos de Estudo para a Obra do escritor (E 17) traz na capa o título “Filosofia/Idéias” e atesta leituras sistemáticas na área. Trata-se de um caderno escolar, de noventa e cinco folhas numeradas e sem utilização do verso, provavelmente de fins dos anos 40 ⁷². A única indicação aproximativa de data (fl. 24) é uma lista de livros de Marcel Jouhandeau, em que o mais recente, “De la Grandeur”, é de 1952. Assim, há grande possibilidade de que as anotações tenham sido feitas durante o período de concepção e escrita de *Grande sertão: veredas*, na década entre meados dos anos 40 e 50 ⁷³.

Apenas as primeiras dezessete folhas do caderno abrigam anotações sobre filosofia, que logo dão lugar a outros temas (inclusive a paisagem natural, como veremos depois). Até a folha 29, o procedimento (característico de Rosa) é alternar anotações de estudo e formulações criativas provavelmente motivadas pelo texto teórico que vinha sendo lido. As formulações de cunho próprio são sempre

⁷¹ Sobre a referência de Rosa a Benjamin, em entrevista concedida a Fernando Camacho na revista *Humboldt*, n. 18 (1978): 42-53, v. LAGES, 1996.

⁷² O caderno sobre filosofia (E 17) traz na capa uma ilustração representando o Duque de Caxias, e, sob ele, cenas do exército brasileiro. É muito semelhante ao Caderno de Estudos sobre Pintura (E 16), em cuja capa as figuras sob o Duque são claras alusões à campanha na Segunda Guerra Mundial.

⁷³ Um indício da incorporação de anotações do caderno ao romance é o registro sobre a flor miosótis (fl. 16 do caderno), cujo nome será também o de uma personagem de *Grande sertão: veredas*,

antecedidas pelo sinal “m%”, que se pode entender simplesmente por “meu próprio”, segundo informação de Sperber (1976, p. 18) ⁷⁴. A partir da folha 30, o caderno traz quase exclusivamente listas de vocábulos e expressões próprias, talvez em parte motivadas pela leitura de textos de filosofia, e por isso abrigadas nesse caderno.

As anotações específicas atestam leituras sobre história da filosofia (“The Story of Philosophy”, de Will Durant, fl. 1), estudos de conceitos filosóficos (“Terminologie Scolastique”, fl. 2) e obras filosóficas em particular (“Dialectique existentielle du divin et de l’humain. Nicolas Berdiaeff”, fl. 15).

Além do caderno, diversos livros da biblioteca particular de Rosa, também depositada no Instituto de Estudos Brasileiros, trazem anotações que comprovam a leitura freqüente e atenta de filosofia pelo escritor. Demonstra-o a *Storia della Filosofia*, de Eugenio Garin. Ao longo do segundo volume, por exemplo, há várias marcas de próprio punho feitas por Rosa, com destaque para informações sobre Kant, Schopenhauer, Platão, Bergson, Nietzsche, o existencialismo e a fenomenologia. Na leitura da conclusão do livro as marcações se tornam mais freqüentes e valorizam frases plásticas como “L’esistenza è ferita e cicatrizzazione” (p. 274), ou então máximas de cunho espiritualista de interesse do escritor, tais como a citação de Lutero, “sollo per le porte dell’inferno si giunge al paradiso” (p. 275), ou o comentário à teologia de Karl Barth, para quem “l’uomo è colpa e peccato, da cui non si esce con la virtù, ma con la fede” (p. 278).

Outros exemplos da leitura de filosofia por Guimarães Rosa, relevantes no contexto de uma análise que o associa a Thomas Mann, são os volumes presentes em sua biblioteca da tradução francesa de F. Nietzsche, *Humain, trop humain* (Paris : Mercure de France, 1941) e de uma introdução ao pensamento de Schopenhauer, de autoria de André Cresson (*Schopenhauer, sa vie, son oeuvre*. Paris : Pr. Univ. de France, 1948).

namorada de juventude de Riobaldo, mas de quem ele “não gostava” e que “era uma bobinhã” (GR2, 83).

⁷⁴ Informações e hipóteses mais detalhadas sobre o sinal “m%” são dadas por Ana Luiza COSTA, 1997/98: 51-52; ela não menciona, porém, essa explicação dada por Suzi Sperber, que teria sido informada pela secretária de Guimarães Rosa no Ministério das Relações Exteriores.

No primeiro volume da obra de Nietzsche, em que há muitas marcas de leitura deixadas por Rosa, destaca-se o interesse do escritor pelas considerações do filósofo acerca de semelhanças entre religião, arte e filosofia, e sobre as alterações da percepção do mundo, quando visto por esses canais. Ele assinala, por exemplo: “La Religion et l’Art (ainsi que la philosophie métaphysique) s’efforcent de provoquer le changement de sensation, soit par le changement de notre jugement sur le fait de notre vie (...), soit en éveillant un plaisir tiré de la douleur, de l’émotion en général (c’est d’où l’art tragique prend son point de départ) (p. 135).

Algumas considerações de Nietzsche são para Guimarães Rosa objeto de identificação duradoura e passam a integrar seu ideário poético. Veja-se, por exemplo, no capítulo IV, “Sobre a alma dos artistas e dos escritores”, o parágrafo 155, sobre a “Crença na inspiração”: Rosa o assinala todo, e mais de uma vez, conforme se vê pela superposição de anotações com canetas e traçados diferentes no trecho: “Tous les grands hommes sont de grands travailleurs, infatigables non seulement à inventer, mais encore à rejeter, passer au crible, modifier, arranger” (p. 191).

Essas palavras ressoarão, por exemplo, na entrevista a G. Lorenz, quando Rosa comenta seu processo de trabalho, que implica em utilizar a palavra “como se tivesse acabado de nascer”, “limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana”, “reduzi-la a seu sentido original”; depois, acrescentar “particularidades dialéticas” regionais, peculiaridades “do idioma formado sob a influência das ciências modernas” e ainda elementos do português antigo (cf. GR1, 46). Ou seja: “inventer, mais encore (...) rejeter, passer au crible, modifier, arranger”.

Quando Lorenz, mesmo diante da descrição do processo de trabalho, quer atribuir a qualidade da obra de Rosa a uma suposta “genialidade”, este reage ironicamente: “Genialidade, sei... Eu diria: trabalho, trabalho, trabalho!” (GR1, 46) E pouco adiante, quando a condição poliglota de Rosa enseja a Lorenz nova investida elogiosa, o escritor volta a reagir: “Pode ser, mas não creio que isso seja

decisivo. Repito minha opinião: o trabalho é importantíssimo!” (GR1, 47). Tous les grands hommes sont de grands travailleurs.

Quanto à leitura do livro de Cresson sobre Schopenhauer, também bastante anotado por Rosa, o que mais parece marcar a leitura do escritor é o argumento de gratuidade e insensatez da vida humana. A idéia de que a vida segue “par nature, par essence, inlassablement avec une avidité diabolique” merece destaque e um ponto de exclamação. A questão do tempo e do espaço suscitam as primeiras anotações próprias. Rosa assinala o trecho que afirma: “Les individualités ne sont donc comme le pensaient les Indous que des apparences fugitives. Elles ne nous semblent réelles que parce que nous percevons tout à travers ce voile de l’illusion et du mensonge que l’espace et le temps étalent devant nos yeux”. O trecho suscita as seguintes associações, antecedidas de “m%” (v. nota 5, acima): “como ondas, no mar” e “Poema: Para quem trabalham o Tempo e o Espaço?” Mais adiante, em outra anotação do escritor à margem do livro, as ondas voltam a ser mencionadas, segundo a imagem de que são apenas o acidente de uma realidade imutável, qual seja o mar, em sua totalidade.

Junto a trechos de obras de Schopenhauer (a segunda metade do livro de Cresson é uma pequena antologia de textos do filósofo) há várias marcações ladeadas por pontos de interrogação. Parecem expressar discordância diante do pessimismo do filósofo alemão. De qualquer modo, a leitura parece ter deixado marcas profundas no escritor. Não é à toa que a última marcação enfatize um aspecto que aproxima escritor e filósofo⁷⁵: “Ce qui me rend si agréable la société de mon chien, c’est la transparence de son être. Mon chien est transparent comme un verre”. São bem conhecidas a estima de Rosa por animais e sua convicção quanto à transparência deles. Na entrevista a Lorenz: “As vacas e os cavalos são

⁷⁵ Thomas Mann também era um cinófilo confesso. Em sua obra, a narrativa *Herr und Hund* (1918) é o eco literário mais evidente. Na motivação para a escrita do texto, não teria faltado a referência a Schopenhauer (cf. VAGET, 1995, p. 592). Uma anotação no diário relaciona um aspecto importante levado em conta na concepção dessa obra, e que depois terá ecos também em *Der Zauberberg* (*Herr und Hund* foi um dos textos escritos paralelamente ao romance): “Dachte gelegentlich von ‘Herr und Hund (...), daß die Ironisierung des Humanistischen, aber aus Sympathie, eigentlich mein Stylelement sei, oder mehr und mehr dazu wird” (anot. em diário de 18/9/1918, apud VAGET, 1995, p. 594: “Casualmente, tenho pensado quanto a ‘Herr und Hund’ (...) que é de fato a ironização do elemento humanístico – mas decorrente de simpatia – que constitui meu elemento estilístico, ou que mais e mais o constituirá”).

seres maravilhosos. Minha casa é um museu de quadros de vacas e cavalos. Quem lida com eles aprende muito para sua vida e a vida dos outros. (...) Quando alguém me narra algum acontecimento trágico, digo-lhe apenas isto: ‘Se olhares nos olhos de um cavalo, verás muito da tristeza do mundo!’” (GR1, 32).

Essa importância atribuída a imagens de animais, em especial a imagens estéticas, como os quadros em casa⁷⁶, pode ser entendida na poética e visão de mundo de Rosa como indício do valor heurístico que atribui à existência física e natural. O olhar sobre o corpo (animal, também no ser humano) revela a materialidade física como unidade de sentido, inscrita no espaço concreto que ocupa e que partilha com outros corpos.

Sob a perspectiva ambivalente que marca *Grande sertão: veredas*, Rosa logra ficar aquém da abordagem que elide o corpo e reduz o sujeito humano a mera categoria abstrata; mas também evita a postura oposta, que se centra sobre o corpo como unidade isolada e descontextualizada, tornado absoluto em sua atração erótica ou negatividade mórbida. Ao inserir o corpo no espaço das relações e no tempo da história pessoal e social, o texto ficcional de Rosa logra abordá-lo com responsabilidade filosófica, teórica e objetiva, e não perde de vista, literalmente, o sujeito em sua integridade.

Comprovada a relevância do olhar filosófico quando se trata de Thomas Mann e João Guimarães Rosa, cabe ver de que maneira eles o fazem pousar sobre os sujeitos humanos ficcionais a que dão vida e abrigo no espaço das respectivas obras.

2. Espaço e percepção: horizontes e limites na literatura

⁷⁶ Nas anotações de estudos sobre artes plásticas, que apresentaremos detidamente no capítulo a seguir, percebe-se grande atenção de Rosa a quadros com figurações de animais. Em anotações de cunho teórico, quando está em questão, por exemplo, a dificuldade de representação da cor da pele humana em retratos, não escapa ao escritor a oportunidade de anotar, para reflexões posteriores: “pele animal” (cf. Caderno de Estudos para a Obra - Pintura (E 16), no Arquivo Guimarães Rosa do IEB/USP, fl. 19). Mais exemplos do interesse de Rosa pela representação pictórica de animais encontram-se na pasta E17, em especial nas anotações ao quadro “Bestiaux”, de A. Van de Velde (fl. 70 da pasta) e outras anotações e desenhos às fls. 73 e 74. Mesmo diante de quadros sacros (natividades, por exemplo) interessa a Rosa observar e descrever animais, bois e burrinhos, sobretudo.

O sujeito surge para si mesmo como realidade física e intelectual pela percepção de seu entorno. Percebe o próprio corpo no espaço por oposição ao que lhe é externo. Depara-se com a natureza, o mundo cultural e o outro, enquanto existências concretas para além de si, e pode conceber-se, a partir dessa realidade, como sujeito de sua própria percepção. Como afirma Merleau-Ponty, em sua *Fenomenologia da percepção* (1996; 1. ed. orig.: 1945), todas as relações espaciais reenviam, enfim, “às relações orgânicas entre o sujeito e o espaço, a esse poder do sujeito sobre o mundo que é a origem do espaço” (p. 338).

Pode-se perceber o espaço de maneira concreta e material, pelos sentidos, e jamais se pode concebê-lo como objeto dado, já que ele sempre se precede: “ser é sinônimo de ser situado”, lembra Merleau-Ponty (p. 339) e, de forma semelhante, Mikhail Bakhtin (1992): “a percepção efetiva de um todo concreto pressupõe um contemplador único e encarnado, situado num dado lugar” (p. 44). Quem percebe o espaço, portanto, não o faz a partir de uma perspectiva intelectualista que se arrogue definir o espaço em sua totalidade. O sujeito descobre-se sempre incapaz de delimitá-lo em definitivo, e a totalidade do espaço mantém-se uma noção vaga no pensamento. Contudo, esse exercício intelectual não deixa de revelar o espaço como realidade que sempre se envolve a si mesma, o que relativiza, para o sujeito reflexivo, as delimitações e recortes do espaço que seja capaz de estabelecer.

Portanto, o entorno imediato revela para o sujeito a materialidade das coisas e do mundo, revela-lhe a própria corporeidade como referência inevitável da percepção e delimitação do espaço, mas revela-lhe também o ilimitado, o que está para além da corporeidade, e que lhe é inacessível em seu todo. O espaço e a percepção, para Merleau-Ponty, “indicam no interior do sujeito o fato de seu nascimento, a contribuição perpétua de sua corporeidade, uma comunicação com o mundo mais velha que o pensamento” (p. 342). Segundo ele, “o espaço está assentado em nossa faticidade. Ele não é nem um objeto, nem um ato de ligação do sujeito, não se pode nem observá-lo, já que ele está suposto em toda observação, nem vê-lo sair de uma operação constituinte, já que lhe é essencial ser já constituído, e é assim que magicamente ele pode dar à paisagem as suas determinações espaciais, sem nunca aparecer ele mesmo” (p. 343).

Perceber o espaço, portanto, é que torna possível conceber a imersão do ser no mundo, o condicionamento recíproco entre o ser humano e seu entorno. Equivale a estabelecer a linha de separação e união entre o sujeito perceptivo e o que está fora dele, distinguir e situar as coisas delimitáveis, e ainda intuir o ilimitado. Considerar, no horizonte do mundo circundante, os demais sujeitos humanos, e com o deslocamento da perspectiva subjetiva para outros pontos, ver-se a partir da perspectiva de outros, de modo objetivo⁷⁷.

Nos textos ficcionais, o espaço pressupõe a utilização de recursos verbais que explicitem a percepção do entorno pelos personagens. E quando se trata de refletir sobre a percepção e sobre o sentido da percepção do espaço, as obras literárias são uma fonte privilegiada: por seu caráter imaginário e mimético, elas se mostram capazes de evocar a “contribuição perpétua da corporeidade do sujeito” sob formas plásticas e sensoriais, mais do que com argumentos e abstrações. Os textos literários, dessa forma, fazem jus à percepção do espaço enquanto “comunicação com o mundo mais velha que o pensamento”, como a caracterizou Merleau-Ponty.

Nesse sentido, os objetos não são “seres-para-o-sujeito-pensante”, conforme denominação do filósofo, mas “seres-para-o-olhar” (p. 340). Um rosto humano, ele exemplifica, tem naturalmente seu “alto” e seu “baixo”, e sua observação invertida causa estranhamento no observador. Ao vermos o rosto não pensamos sobre ele, mas nos preocupamos em como agir a partir dele, com base em sua presença e expressão, que deciframos a partir de sua posição natural. Para a orientação do sujeito perceptivo importa o corpo “enquanto sistema de ações possíveis, um corpo virtual cujo ‘lugar’ fenomenal é definido por sua tarefa e por sua situação” (p. 336). Quanto aos objetos como “seres-para-o-olhar”, Merleau-Ponty conclui: “nossa percepção não seria percepção de nada e enfim ela não seria, se o sujeito da percepção não fosse este olhar que só tem poder sobre as coisas para uma certa orientação das coisas, e a orientação no espaço não é um

⁷⁷ Esse aspecto decisivo para nossa reflexão merecerá discussão em um segundo momento, logo abaixo.

caráter contingente do objeto, é o meio pelo qual eu o reconheço e tenho consciência dele como de um objeto” (p. 341).

O papel central da visão dos objetos para o sujeito perceptivo em meio ao espaço é contemplado nas obras literárias com a descrição do entorno, figuras humanas e objetos com os quais se defrontam os personagens. Pois o que fundamenta a conformação ficcional da percepção do espaço por eles é a descrição da forma visual como limite que delinea e separa corpos e objetos do meio e entre si, ou seja, a reordenação imaginária, pela linguagem, do traçado, textura, volumes e cores das coisas e paisagens percebidas. A percepção e apreensão consciente da superfície tênue a envolver os objetos, e o corpo em especial, funda a forma, definida de modo tão sugestivo por Max Frisch⁷⁸ como “uma espécie de limite sonante”, uma “superfície imaterial, que existe apenas para o espírito e não na natureza, na qual também inexistente o traço entre a montanha e o céu” (“eine Art von tönender Grenze”, “stofflose Oberfläche, die es nur für den Geist gibt und nicht in der Natur, wo es auch keine Linie gibt zwischen Berg und Himmel”).

A visão fenomenológica do entorno nas obras analisadas é para nós o núcleo organizador da noção de espaço em literatura. A descrição do espaço como verbalização da experiência de percepção (sobretudo visual) do próprio corpo, do entorno e do outro humano pelo sujeito perceptivo constitui nosso foco de interesse. Com isso, procuramos superar a imprecisão conceitual de abordagens como a de B. Assert (1971), que escreve na introdução de seu trabalho sobre o espaço literário:

In der Literatur steht nie der Raum an sich zur Frage (abgesehen vom denkbaren Fall, daß ein Held oder ein Erzähler über diesen Raum reflektiert, was er aber immer in einem je bestimmten Raum tun muß). Der Raum in seiner dreidimensionalen Erstreckung, in seiner Abstraktheit und Allgemeinheit kommt hier nicht in Betracht. Aus dem gleichen Grund interessiert uns auch nicht der geometrische, physikalische oder astronomische Raum. (...) Den Raum in der Literatur würden die Gegenstände (Menschen, Tiere, Dinge) ausmachen, sowie ihr Verhältnis untereinander (...). Raum in der Literatur hätte demnach zunächst einen inhaltlichen Sinn (Assert, 1973, p. 8).

O espaço em si nunca é posto em questão na literatura (exceto no caso, perfeitamente concebível, de que um herói ou um narrador reflitam sobre esse espaço, o que ele sempre tem que fazer, no

⁷⁸ Anotação em diário (Tagebuch 1946-1949), in: *Gesammelte Werke II/2* (1944-1949). Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1976, p. 378-379 (apud KUSCHEL, 1997, p. 285).

entanto, imerso em um espaço determinado). O espaço em sua extensão tridimensional, em sua abstração e generalidade não será levado em consideração aqui [no trabalho que ele escreve]. (...) Em literatura, o espaço seria constituído pelos objetos (pessoas, animais e coisas), bem como suas relações entre si (...). O espaço em literatura teria em primeiro lugar um sentido de conteúdo.

Se por um lado Assert exclui de maneira intuitiva a abordagem de um espaço em abstrato pela literatura, demonstrando uma propensão fenomenológica para sua abordagem, ele se contradiz ao afirmar que o “espaço em si” nunca é posto em questão na literatura, mas só através de objetos e suas relações. Para evitar esse tipo de dissociação entre um conceito intelectualista de espaço e outro, empirista, é que optamos por sua definição como fruto da percepção de um sujeito diante de seu entorno e dos objetos, como fruto desse “poder do sujeito sobre o mundo”. Só há espaço sobre o qual se possa falar, quando percebido por um sujeito em sua presença concreta no mundo.

Em suma, podemos definir espaço literário como o conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional e estético, a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelos personagens ou pelo narrador (de maneira efetiva ou imaginária) em seus elementos constitutivos (composição, grandeza, extensão, massa, textura, cor, contorno, peso, consistência), e às múltiplas relações que estabelecem entre si. Esse conjunto constitui o entorno da ação e das vivências dos personagens no texto e surge sob a visão mediadora de um ou mais sujeitos perceptivos no interior da obra, que o apreendem (ou imaginam) e que elaboram verbalmente o resultado da percepção (própria ou alheia, seja com recursos objetivos e descritivos, seja com formulações criativas, metafóricas e associativas).

A diversidade de recursos de elaboração verbal da percepção do espaço e as muitas formas de relação subjetiva com ele permitem ao leitor identificar as diferentes perspectivas presentes em cada obra, e constituem importante fator na constituição de sentidos do texto.

3. Espaço e literatura: uma forma de pensar

O artigo “Henrich Heine, der ‘Gute’”, um escrito de juventude de Thomas Mann, publicado em 1893 no jornal escolar *Frühlingsturm*, já traz referência ao

espaço em uma analogia sobre a impossibilidade de julgamentos morais definitivos. Sobre seu próprio “posicionamento filosófico”, o jovem Paul Thomas afirma:

(...) ich [betrachte] von [meinem philosophischen Standpunkt] aus die Wörter “gut” und “schlecht” als soziale Aushängeschilder ohne jede philosophische Bedeutung und als Begriffe, deren theoretischer Wert nicht größer ist als derjenige der Begriffe “oben” und “unten”. Ein absolutes “gut” oder “schlecht”, “wahr” oder “unwahr”, “schön” oder “häßlich” gibt es eben in der Theorie ebensowenig, wie es im Raum ein oben und unten gibt (E1, 13).

De meu ponto de vista filosófico, considero as palavras “bom” e “ruim” como rótulos sociais sem nenhum significado filosófico e como conceitos cujo valor teórico não é maior que o dos conceitos “em cima” e “embaixo”. Na teoria não há um “bom” ou “ruim”, “verdadeiro” ou “falso”, “belo” ou “feio” absolutos, assim como não há no espaço um em cima ou um embaixo [absolutos].

Anterior à leitura de Nietzsche por Mann, esse comentário antecipa a identificação do escritor com o “perspectivismo” do filósofo: a consciência de que, quando se trata de emitir e avaliar juízos morais pretensamente absolutos, sempre estão em jogo os condicionamentos e interesses do sujeito que julga, mesmo os mais mesquinhos⁷⁹. O que queremos destacar na citação, entretanto, é o recurso à analogia negativa entre conceitos filosóficos e noções espaciais. As considerações sobre a relatividade de juízos morais e estéticos associam-se a noções de localização espacial; o argumento revela-se acessível aos sentidos, sem abdicar de sua validade teórica.

⁷⁹ De outra parte, a citação do Thomas Mann adolescente é igualmente anterior a quaisquer comprometimentos seus, éticos ou políticos, como ele os assumirá no futuro, e sobretudo a partir da época de concepção e publicação de *Der Zauberberg*, que coincide com sua “conversão republicana”. Para além da clarividência intelectual, que talvez possa mesmo fundamentar um ceticismo em relação ao homem, o escritor não se furtará a manifestar-se com clareza quanto ao que é “bom” e “mau”, movido por um senso de justiça que se impõe pela situação histórica vivida. Um exemplo disso é seu discurso “Das Problem der Freiheit” (1939): “Ich habe Ihnen von Wahrheit, Recht, christlicher Gesittung, Demokratie gesprochen – meine rein ästhetisch gerichtete Jugend hätte sich solcher Worte geschämt, sie als abgeschmact und geistig undistinguished empfunden. Heute spreche ich sie mit ungeahnter Freudigkeit. Denn die Situation des Geistes hat eigentümlich gewechselt auf Erden. Eine Epoche zivilisatorischen Rückschlages, der Gesetzlosigkeit und Anarchie ist offenbar angebrochen im äußeren Völkerleben; aber eben damit, so paradox es klingt, ist der Geist in ein *moralisches* Zeitalter eingetreten, will sagen: in ein Zeitalter der Vereinfachung und der hochmutlosen Unterscheidung von Gut und Böse” (cf. E5, 73-74: “Falei-lhes sobre a verdade, o direito, a civilidade cristã e a democracia. Minha juventude, orientada de modo puramente estético, teria se acanhado diante de palavras como essas e as considerado de mau gosto e intelectualmente pouco seletas. Hoje, falo-as com um contentamento que não pude prever. Pois a situação do espírito sofreu uma mudança peculiar sobre a Terra. Teve início uma época de retrocesso quanto à civilização, de anarquia e desordem na convivência externa entre os povos; mas com isso, por mais paradoxal que possa parecer, o *espírito* ingressou em uma era *moral*, isto é, em uma era da simplificação e da distinção singela entre bem e mal”). Sobre a questão, v. KUSCHEL, 1998.

Como na analogia acima, essa tendência de Thomas Mann a ilustrar raciocínios abstratos com recursos sensíveis revela-se de forma explícita no comentário sobre as habilidades do protagonista de *Der Zauberberg*, engenheiro e pintor dileitante, cuja melhor obra teria sido a pintura do navio “Hansa”:

Seine [Castorps] technischen Zeichnungen, diese Spanten-, Wasserlinien-Längerrisse, waren nicht ganz so gut wie seine malerische Darstellung der ‘Hansa’ auf hoher See, aber wo es galt, die geistige Anschaulichkeit durch die sinnliche zu unterstützen, Schatten zu tuschen und Querschnitte in munteren Materialfarben anzulegen, tat Hans Castorp es an Geschicklichkeit den meisten zuvor (ZB, 53).

Seus desenhos técnicos – esses contornos no meio do navio, traçados de linhas de flutuação, e seções longitudinais – não alcançavam o nível da sua representação pictórica do Hansa em alto-mar; mas, quando se tratava de explicitar uma idéia abstrata por meio de uma apresentação mais acessível aos sentidos, intensificando as sombras com tinta nanquim ou colorindo os cortes transversais com tintas alegres que indicassem os materiais, então Hans Castorp superava em habilidade a maioria dos seus colegas (MM, 45-46).

A disposição de apoiar a clarividência espiritual com a clarividência dos sentidos revela-se de forma particular em *Der Zauberberg*. Em outra situação, Hans Castorp pergunta-se sobre o sentido do tempo⁸⁰, entendido como “uma condição do mundo exterior; um movimento ligado e mesclado à existência dos corpos no espaço e à sua marcha” (MM, 417, cf. ZB, 483: “eine Bedingung der Erscheinungswelt, eine Bewegung, verkoppelt und vermengt dem Dasein der Körper im Raum und ihrer Bewegung”). Espera obter respostas, mas parece desesperançoso de alcançá-las: “Interrogava-se a si próprio, interrogava o bom Joachim, interrogava o vale coberto desde tempos imemoriais com espessa neve, se bem que não pudesse esperar de nenhuma dessas instâncias qualquer coisa parecida com uma resposta, sendo difícil dizer qual dentre os três era o menos capacitado para lhe satisfazer a curiosidade” (MM, 418, cf. ZB, 484: “Er fragte sich selbst danach und den guten Joachim und das seit undenklichen Zeiten dick verschneite Tal, obgleich er ja von keiner dieser Stellen irgend etwas einer

⁸⁰ Em *Grande sertão: veredas*, menções explícitas ao tempo também se apoiam sobre imagens palpáveis e sensações físicas. Limitamo-nos a dar alguns exemplos: “Tempo que me mediu. Tempo? Se as pessoas esbarrassem, para pensar – tem uma coisa –: eu vejo é o puro tempo vindo de baixo, quieto mole, como a enchente duma água... Tempo é vida da morte, imperfeição” (GR2, 372); “Mas o sentido do tempo o senhor entende, resenha de uma viagem” (GR2, 381); “A primeira coisa que eu queria ver, e que me deu prazer, foi a marca dos tempos, numa folhinha de parede” (GR2, 382). Sobre a questão, v. os artigos de NUNES, 1983 e 1985, já mencionados acima.

Antwort Ähnliches zu gewärtigen hatte, – schwer zu sagen, von welcher am wenigsten“).

No primeiro momento de curiosidade intelectual, Castorp não percebe em nenhuma das três instâncias o potencial elucidativo que encerram. Quanto a si, vê-se apenas como inquiridor ainda despreparado. Quanto ao primo, não recebe dele respostas diretas para suas inquietações metafísicas. Mas tampouco compreende em Joachim sua situação pessoal dilacerada, seu anseio, frustrado pela doença, de deixar o sanatório para dar seqüência à carreira militar; tampouco antevê no primo o papel afetivo que este desempenhará para ele mesmo, conforme Castorp descobrirá em momentos drásticos posteriores, tais como a partida forçada de Joachim, sua morte e a invocação de seu espírito, na sessão ocultista promovida por Krokowski, interrompida pelo protesto irado de Hans⁸¹.

Quanto ao vale, entretanto, Castorp reflete da seguinte maneira, após o comentário sobre a resistência do primo a discutir sobre o tempo:

Ja, noch in dem stillen Widerstreben, mit dem Joachim seinen Spekulationen und Aspekten über die ‘Zeit’ begegnete, glaubte Hans Castorp etwas von dieser militärischen Sittsamkeit, die einen Vorwurf für sein Gewissen enthielt, zu spüren. Was aber das Tal, das dick verschneite Wintertal betraf, an das Hans Castorp von seinem vorzüglichen Liegestuhle aus seine übersinnlichen Fragen richtete, so standen seine Zinken, Kuppen, Wandlinien und braun-grün-rötlichen Wälder schweigend in der Zeit, umwoben von still fließender Erdenzeit, bald leuchtend im tiefen Himmelsblau, bald qualmverhüllt, bald rötlich angeglüt in der Höhe von schiendender Sonne, bald diamanthart glitzernd im Mondnachtzauber, – aber immer im Schnee, seit sechs undenklichen, wenn auch huschartig vergangenen Monaten, (ZB, 486)

Até na resistência muda que Joachim lhe opunha às especulações e reflexões sobre o “tempo”, Hans Castorp pensava encontrar vestígios dessa pudicícia militar que continha uma reprovação dirigida à sua própria consciência... E quanto ao vale hiberna, sob a espessa camada de neve, esse vale ao qual Hans Castorp, da sua excelente espreguiçadeira, endereçava as mesmas perguntas metafísicas - aqueles picos, cimos, vertentes, bosques marrons, verdes ou avermelhados, quedavam-se no meio do tempo, silenciosos, envoltos pelo tempo dessa terra no seu fluxo calmo, ora resplandescentes no profundo azul do céu, ora escondidos pelas brumas, ora abrasados, nas suas regiões mais altas, pelo clarão rubro do sol poente, ora cintilando num brilho duro de diamantes sob o feitiço de uma noite de luar – mas sempre cobertos de neve, desde havia seis meses imemoriais, embora decorridos num abrir e fechar de olhos (MM, 419-420).

⁸¹ Quanto a Joachim Ziemssen, pouco estudado e considerado pela crítica durante longo tempo como um personagem secundário, v. o excelente estudo de MAAR, 1995. Aí, Joachim é elucidativamente comparado ao “Soldadinho de Chumbo”, dos *Contos de Andersen*, uma das leituras decisivas para Thomas Mann, desde a infância, como demonstra Maar de forma exaustiva. Uma resenha do trabalho de Maar está disponível em português na *Revista de Ciências Humanas*, Curitiba, n. 6 (1997): 228-232.

A adversativa “Was **aber** das Tal betraf...” (ela infelizmente desaparece na tradução de H. Caro) confere ao vale um papel diverso, que parece mesmo desmentir a expectativa de frustração expressa por Castorp no início de suas ponderações. Pois todos os objetos constitutivos **do vale** (novamente a tradução elide o possessivo: “**seine** Zinken, usw.) estão imersos **no tempo** (“in der Zeit”) e se oferecem a Castorp com grande exuberância de recursos visuais: cores, formas, luminosidades, além de atributos sinestésicos como em “brilho duro de diamantes” (“**diamanthart glitzernd** im Mondnachtzauber”). A passagem do dia para a noite, a descrição plástica do entardecer é, afinal, uma resposta sobre o tempo em sua concretude no “mundo fenomenal” (“Erscheinungswelt”) do romance. O olhar do protagonista lançado com acuidade sobre o mundo que o circunda responde a ele o que o tempo de fato é, como condição do mundo exterior: pode-se vê-lo e percebê-lo na variação de cores e formas, na passagem do dia para a noite. Castorp é capaz de perceber todas essas coisas, mesmo sob a neve, ao contrário da maioria dos hóspedes do sanatório:

[A]lle Gäste erklärten, sie könnten den Schnee nicht mehr sehen, er erwidere sie (...). Schneemassen tagein, tagaus, Schneehaufen, Schneepolster, Schneehänge, das gehe über Menschenkraft, sei Mord für Geist und Gemüt. Und sie setzten farbige Brillen auf, grüne, gelbe, rote, wohl auch um die Augen zu schonen, doch mehr noch fürs Herz (ZB, 486)

Todos os pensionistas declaravam que já não podiam suportar aquela neve, que lhes repugnava (...). E agora essas quantidades de neve, todos os dias – montões de neve, almofadões de neve, encostas de neve –, isso ultrapassava as forças humanas, era veneno para o espírito e a alma. E eles punham óculos de cor, verdes, amarelos, vermelhos, para poupar os olhos, mas sobretudo para proteger o coração (MM, 420).

Para os pensionistas, descritos em várias ocasiões como gente frívola em busca de diversão fácil, a neve é insuportável, e apenas o uso dos óculos de cores diversas pode quebrar a monotonia e desviar-lhes o olhar da alvura. Isso contrasta com as referências à cor na descrição do vale nevado por Castorp, e indica o caráter diverso do olhar do protagonista, que irá incidir sobre a neve de maneira especial, sobretudo no capítulo “Schnee”. Aí, em meio a uma forte nevasca e sob o risco da própria vida, Castorp, ao contrário do que fazem os pensionistas, deixará desprotegido o “coração” e o olhar face à visão assustadora do “ermo hibernal, com aquela funesta ausência de sons” (MM, 574, cf. ZB, 665: “der tödlich lautlosen

Winterwildnis"). Imerso na paisagem, onde sonha com imagens de idílio e barbárie disponíveis na memória coletiva da humanidade, ele conquistará clarividência quanto a uma possível posição mediadora entre a corporalidade efêmera e o espírito desenfreado:

Ich will dem Tode Treue halten in meinem Herzen, doch mich hell erinnern, daß Treue zum Tode und Gewesenen nur Bosheit und finstere Wollust und Menschenfeindschaft ist, bestimmt sie unser Denken und Regieren. Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken (ZB, 693)

Quero conservar meu coração fiel à morte e, contudo, recordar-me claramente de que a fidelidade à morte e ao passado é apenas malvadez, tenebrosa volúpia e hostilidade aos homens, quando determina nossos pensamentos e atos de governo. Em consideração à bondade e ao amor, o homem não deve conceder à morte nenhum poder sobre seus pensamentos (MM, 598).

Depois da experiência de proximidade com a morte, na neve, e munido das imagens e reflexões apresentados pelas muitas conversas com outros personagens, a máxima de Hans Castorp decorre de sua imersão drástica no mundo natural e aconselha a preservação de um **espaço** intocável em seus pensamentos: à morte não se deve ceder qualquer espaço de dominação (“keine Herrschaft **einräumen**”). Também nessa formulação abstrata, o espaço marca presença elucidativa.

David Kenosian (1991), no que se refere à consideração do papel esclarecedor da paisagem, aponta em direção semelhante. Em comentário a um episódio em que Castorp observa a paisagem noturna e se pergunta sobre o sentido da vida (no cap. “Forschungen”, cf. ZB, 376-402), Kenosian observa que “a paisagem aclara o pensamento científico: o indivíduo não pode compreender inteiramente a vida por meio do conhecimento abstrato, pois este apresenta a vida sob uma luz falsa” (“landscape sheds light on scientific thinking: the individual cannot completely comprehend life through abstract knowledge, for it presents life in a false clarity”, p. 182).

Da mesma forma, o espaço paisagístico assume caráter esclarecedor quando Castorp associa as figuras de seu avô e do avô de Settembrini, de um lado, e a lembrança de um passeio de canoa empreendido por ele, de outro. O avô de Castorp havia sido senador e patriarca de uma família patricia de Hamburgo,

homem conservador e grave, sempre trajado de preto em honra do passado e da morte, aos quais pertenciam sua essência; o de Settembrini, um revolucionário e conspirador italiano, nacionalista, militante pela independência da Itália e da Grécia, sempre trajado de preto em sinal de luto pela condição de subserviência de sua pátria ao poder do império austríaco. Ambos os avós são figuras do passado, já falecidos, unidos por não se adequarem ao próprio tempo, cada um à sua maneira: um deles voltado ao passado das tradições, o outro, a um futuro utópico.

Em certa ocasião, durante uma narração de Settembrini sobre o avô, em uma das longas conversas entre ele e Castorp, este último não pôde deixar de pensar no próprio avô, e relacioná-lo com o de Settembrini: “ ‘Certamente, isto são dois mundos, dois pontos cardeais’, disse Hans Castorp de si para si, e enquanto o Sr. Settembrini prosseguia contando, o jovem viu-se, por assim dizer, colocado entre eles, lançando olhares examinadores ora a um ora a outro. Parecia-lhe então que uma coisa semelhante já lhe ocorrera antes” (MM, 188, cf. ZB, 218: Ja, das waren zwei Welten oder Himmelsgegenden, dachte Hans Castorp, und wie er gleichsam zwischen ihnen stand, während Herr Settembrini erzählte, und prüfend bald in die eine, bald in die andere blickte, so, meinte er, habe er es schon einmal erfahren”).

Castorp lembra-se então de um passeio de barca feito anos antes. Sobre essa reminiscência Reidel-Schrewe (1992) comenta: “ele se recorda de um momento – do ponto de vista temporal – e de uma situação – do ponto de vista espacial – em que havia experienciado a totalidade do tempo e do espaço como algo *presente*, e isso da maneira mais intensa” (“Er erinnert sich an einen Moment – zeitlich gesehen – und an eine Situation – räumlich gesehen – wo er die Totalität von Zeit und Raum aufs Intensivste als *gegenwärtig* erfahren hatte”, p. 96). Ao comentar o passeio de barca, Reidel-Schrewe confere destaque à figuração visual do espaço percebido pelo protagonista enquanto unidade de sentido sobre a experiência humana do tempo e do espaço. Vale a pena citar o trecho todo do romance:

Er erinnerte sich einer einsamen Kahnfahrt im Abendzwei­licht auf einem holsteinischen See, im Spätsommer, vor einigen Jahren. Um sieben Uhr war es gewesen, die Sonne war schon hinab, der annähernd volle Mond im Osten über den buschigen Ufer schon aufgegangen. Da hatte zehn Minuten lang, während Hans Castorp sich über die stillen Wasser dahin ruderte, eine verwirrende und träumerische Konstellation geherrscht. Im Westen war heller Tag gewesen, ein glasig nüchternes, entschiedenes Tageslicht; aber wandte er den Kopf, so hatte er in eine ebenso ausgemachte, höchst zauberhafte, von feuchten Nebeln durchspinnene Mondnacht geblickt. Das sonderbare Verhältnis hatte wohl eine knappe Viertelstunde bestanden, bevor es sich zugunsten der Nacht und des Mondes ausgeglichen, und mit heiterem Staunen waren Hans Castorps geblendete und vexierte Augen von einer Beleuchtung und Landschaft zur anderen, vom Tage in die Nacht und aus der Nacht wieder in den Tag gegangen. Daran also mußte er denken (ZB, 218-219).

Recordou um solitário passeio de barca, ao crepúsculo, num lago de Holstein, passeio que fizera em fins de verão, alguns anos atrás. Fora perto das sete horas; o sol já se pusera e a lua quase cheia se elevara a leste, por cima das margens do lago cobertas de arbustos. E durante dez minutos, enquanto Hans Castorp sulcava, remando, as águas silenciosas, reinara uma constelação perturbadora, fantástica qual um sonho. A oeste resplandecera, como em pleno dia, uma luz vítreo, prosaica, decidida; mas bastara voltar a cabeça para deparar com uma paisagem de luar, igualmente típica, entremeada de brumas úmidas e cheia de mágico encanto. Esse contraste esquisito durara um quarto de hora, pouco mais ou menos, antes de se completar o triunfo da noite e da lua. Com um pasmo alegre, os olhos deslumbrados e confundidos de Hans Castorp haviam passado de uma iluminação e de uma paisagem à outra, do dia para a noite e da noite para o dia. E nesse instante, ao comparar os dois avós, não pode deixar de se lembrar daquela impressão (MM, 188-189).

Como bem destaca Reidel-Schrewe, a associação dos avós é feita sob um duplo anacronismo e um duplo deslocamento, já que ambos, pela metáfora dos “dois mundos” acessíveis à visão de Castorp, pela figuração das duas paisagens no panorama, são transportados para o tempo e o espaço de uma experiência passada do protagonista que se presentifica pela memória. Essa ex-periência é situada em detalhes quanto a seu espaço, seu tempo e sua duração. Para Reidel-Schrewe, a “estrutura da ordem temporal e a estrutura da significação espacial diluem-se na metáfora do ‘passeio de barca no crepúsculo’” (“Die Struktur der zeitlichen Ordnung und die Struktur der räumlichen Bedeutung löst sich in der Metapher ‘Kahnfahrt im Zwi­licht’ auf”, p. 97). Ou seja, as estruturas espacial e temporal misturam-se uma à outra no solvente comum da metáfora e possibilitam a significação simbólica da experiência humana no tempo e no espaço pela “fusão do discurso e da história” (“Diskurs und Geschichte gehen bei der Herstellung dieser symbolischen Bedeutung eine Fusion ein”, p. 98).

Note-se, no contexto mais amplo de nossa argumentação, que a figuração visual do panorama, nesse episódio, congrega experiências de temporalidade, historicidade e identificação pessoal entre indivíduos, mesmo separados por diferenças sociais e políticas. Como na descrição do vale nevado que comentamos acima (cf. ZB, 486), a passagem do dia para a noite confere materialidade ao tempo, pela contraposição das luminosidades em uma paisagem e outra⁸².

Além disso, as constelações político-filosóficas representadas pelos dois avós são contrapostas, mas ao mesmo tempo mediadas pela presença do observador. Como no sonho no capítulo “Schnee”, Castorp situa-se entre uma posição e outra; mantém-se fiel à morte, à corporalidade efêmera, à origem biológica e familiar associada a seu avô, mas vislumbra a “ilustração” cultural e política associada ao avô de Settembrini, presente na doutrina do humanista italiano. Se nesse momento predomina a noite, é porque Castorp ainda não experienciou a existência física que começa a perceber, vinculada nessa parte do romance à paixão por Clawdia Chauchat. Não por acaso, o subcapítulo que contém esse trecho (“Aufsteigende Angst. Von den beiden Großvätern und der Kahnfahrt im Zwielflicht”, “Temor nascente. Dos dois avós e do passeio de barca ao crepúsculo”) encerra-se com nova alusão ao passeio de barco: Castorp, ao pensar em Clawdia, sente-se “novamente como se andasse de barca por aquele lago de Holstein e dirigisse os olhos deslumbrados e confundidos pela luminosidade vítrea da margem ocidental, para a noite de luar, entremeada de brumas, dos céus do Oriente” (MM, 195, cf. ZB, 227: “als säße er im Kahn auf jenem holsteinischen See und blicke aus der glasigen Tageshelle des westlichen Ufers vexierten und geblendeten Auges hinüber in die nebeldurchspinnene Mondnacht der östlichen Himmel”).

⁸² Os dois momentos, de descrição do vale invernal e da descrição da dupla paisagem durante o passeio de canoa, são excelentes exemplo do que Mikhail BAKHTIN, 1974, denomina “cronotopo”, um “centro de representação concretizadora”: “O tempo é densificado no romance, torna-se visível, por via artística; o espaço, entretanto, é intensificado, integrado ao movimento do tempo, do tema, da história. As características do tempo são recobertas pelo espaço, e o espaço é interpretado e dimensionado pelo tempo” (cf. p. 1161: “Die Zeit wird im Roman verdichtet, künstlerisch sichtbar gemacht; der Raum aber wird intensiviert, in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte einbezogen. Die Merkmale der Zeit werden im Raum aufgedeckt, und der Raum wird durch die Zeit gedeutet und an ihr gemessen”).

Do ponto de vista de sua corporalidade, a propósito, Castorp encontra-se bastante presente na cena. Quando mencionado, ele rema, deslocando-se, vira a cabeça para um lado e outro, pasma. A apreensão do entorno explicita-se pela menção de sua vista (“Auge”) e por termos próprios ao comentário teórico da representação visual, como “paisagem” e “iluminação” (“Landschaft” e “Beleuchtung”). Essa referência à conformação visual da cena chama a atenção do leitor para a percepção do espaço descrito, e para a integridade dessa imagem como unidade figurativa de sentido dentro do romance, um quadro a mais na galeria da obra.

Finalmente, o episódio evoca o motivo da travessia de uma superfície aquática, caro à literatura ocidental já em suas fontes mais remotas (p. ex. com Caronte, na mitologia grega ou em Dante, e Jesus na barca com seus discípulos, a acalmar os ventos e as ondas). Hans Castorp atenta para pontos de partida e chegada enquanto desliza sobre o lago, e apenas começa a perceber-se no meio do caminho, como existência física no tempo e no espaço.

O motivo está presente também em *Grande sertão: veredas*, e serve-nos como bom exemplo da utilização de noções espaciais para a conformação do pensamento no romance de João Guimarães Rosa. Riobaldo conhece o menino Reinaldo-Diadorim durante a travessia de um rio (GR2, 70-74), e diversas outras travessias fluviais integram seu itinerário pelo sertão, como jagunço. São exemplos a travessia do rio São Francisco e chegada ao Urucuia (GR2, 196-197) e a travessia do Paracatu e riachos próximos (GR2, 295). Mesmo a passagem do desértico Liso do Sussuarão é caracterizada como “travessia do raso” (GR2, 321), e associada a imagens aquáticas⁸³: “Soltando rédeas, entrei nos horizontes. Aonde entrei, na areia cinzenta, todos me acompanhando. E os cavalos, vagarosos; viajavam como dentro de um mar” (GR2, 322). A noção de travessia, além disso, autonomiza-se e presta-se a ilustrar divagações de caráter mais geral, constituindo-se em um dos principais temas do romance:

⁸³ Fala-se também em “navegar o sertão” (GR2, 202). Sobre as imagens aquáticas e náuticas em *Grande sertão: veredas*, v. respectiv. M. M. da COSTA, 1977, e GALVÃO, 1996.

Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda e num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso? (GR2, 28).

Outra vez, logo adiante: “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (GR2, 46). E não há como esquecer que o termo encerra o romance, mediando a afirmação “existe é homem humano” e o sinal de infinito “∞” (GR2, 385).

Mais do de sugerir uma suspensão de sentidos que remeteria o leitor a uma realidade inapreensível, por conta de sua dinamicidade, parece-nos que o termo aponta justamente para o que se pode apreender, quando se trata da realidade do sujeito em sua ambivalência. Se Riobaldo afirma não poder ver o que ocorre enquanto “atravessa as coisas”, ele mesmo justifica isso por estar “**entretido** na idéia de lugares de saída e de chegada”. Além disso, é clara a afirmação de que “o **real** se dispõe para a gente é no meio da travessia”. Toda a narração de Riobaldo, afinal de contas, é a tentativa de redispôr através da linguagem esse meio-do-caminho ao qual ele não estava suficientemente atento, no calor dos acontecimentos.

Há uma analogia entre a noção espacial de extensão entre dois pontos (dimensão do espaço), e de deslocamento de um corpo entre esses mesmos pontos (orientação no espaço). A percepção e apreensão dessa realidade torna-se possível ao leitor e ao personagem por uma unidade de sentido figurativa, que fixa a dimensão em imagens visuais dinâmicas, como a de um rio, ou de um mar, no caso do Liso do Sussuarão; a orientação, por sua vez, deve-se à descrição progressiva da percepção dessas imagens visuais, pelo narrador, e da interação com outros sujeitos que aí se encontram.

A imersão do sujeito no tempo (pela narração) e em seu mundo circundante (pelas descrições visuais e referências à percepção) confere substância à travessia, que se oferece plasticamente ao personagem e ao leitor, na linguagem. A condição ambivalente do sujeito, presente na conformação figurativa dos espaços

de “travessia”, em suas várias formas, considera a existência física e natural do personagem. Atribui a ele visualidade e materialidade corpórea na linguagem, mas também a possibilidade de inscrição de seus atos e palavras no universo simbólico, cultural e ético das relações que aí se estabelecem. A travessia corresponde à mediação entre as pulsões do “homem humano” e os anseios totalizantes e etéreos do espírito, aberto para o infinito e ansioso pelo “definitivo da questão” (GR2, 16), como diz Riobaldo, mas sediado na vida natural e histórica dos personagens.

Quanto ao fato de a expressão “homem humano” estar ligada sobretudo à existência impulsiva e passional dos sujeitos, isso é sugerido pelo próprio romance. Na última ocorrência da expressão antes de sua menção na conclusão do texto⁸⁴, o bando dos jagunços está sob o comando já pálido de Zé Bebelo, na região do Sucruiú. O momento é marcado pela doença e pelo desânimo, mas também pela solidariedade no grupo, em função dos cuidados exigidos pela enfermidade. Riobaldo oscila entre a identificação com os companheiros e a rejeição do código comportamental e ético do grupo. Um dos sertanejos, Sidurino, para quebrar a situação de desalento do grupo, sugere empreender um “tiroteio a alguma vila sertaneja dessas, e se pandegar, depois, vadiando...” (GR2, 259). De início, Riobaldo aprova a sugestão, mas logo reavalia seu juízo:

Aprovei, também. Mas, mal acabei de pronunciar, eu despertei em mim um estar de susto, entendi uma dúvida (...). Aqueles ali, eram com efeito os amigos bondosos, se ajudando uns aos outros com sinceridade (...). Mas, no fato, por alguma ordem política, de se dar fogo contra o desamparo de algum arraial, de outra gente, gente como nós, com madrinhas e mães – eles achavam questão natural, que podiam salientemente cumprir, por obediência saudável e regra de se espreguiçar bem. O horror que me deu – o senhor me entende? Eu tinha medo de homem humano (GR2, 259).

Riobaldo assusta-se consigo mesmo por descobrir-se duplo. Embora conserve parâmetros de um outro universo ético e cultural, Riobaldo está imerso na lógica de um bando que, naquele momento, se agrega em torno do prevailecimento da barbárie (violência e abuso contra inocentes: “tiroteio”,

⁸⁴ Há outra ocorrência de “homem humano” na p. 40 do romance, também em um contexto extremo, em que o bando, após desistir da travessia do Liso do Suçuarão, mata e devora um “homem humano”, pensando tratar-se de um macaco. V. *infra* cap. IV.

pândega” e “vadiagem” contra um arraial de civis, com “madrinhas e mães”). A expressão “homem humano”, apesar de imbuída dessa ambivalência, surge em um contexto de ênfase a esse lado ameaçador do homem.

A noção da travessia como figuração espacial da existência ambivalente do ser humano ao longo de sua vida e em seu entorno ganha nova dimensão quando associada ao sertão. O bando de Riobaldo busca o encontro com os inimigos, para a batalha final. Por uma região serrana, de chapadas, os homens voltam a entrar em território mineiro, depois de ter estado em terras goianas, para fazer refém a mulher de Hermógenes. A situação é descrita da seguinte maneira:

E piorou um tico o tempo, em Minas entramos, serra-acima, com os cavalos esticados. (...) no remedido do trivial, espaço de chuva, a gente em avanço por esses tabuleiros: fazia rio, por debaixo, entre as pernas de meu cavalo. Sertão velho de idades. Porque – serra pede serra – e dessas, altas, é que o senhor vê bem: como é que o sertão vem e volta. Não adianta se dar as costas. Ele beira aqui, e vai beirar outros lugares, tão distantes. Rumor dele se escuta. Sertão sendo do sol e os pássaros: urubu, gavião – que sempre voam às imensidões, por sobre... Travessia perigosa, mas é a da vida. Sertão que se alteia e se abaixa (GR2, 344).

O comentário superpõe várias situações de transição. Em primeiro lugar, cruza-se a fronteira entre Goiás e Minas, mencionada diversas vezes no romance. É para Goiás que Zé Bebelo é banido, depois de seu julgamento; e de lá é que volta para organizar a vingança pela morte de Joca Ramiro. É em Goiás que Hermógenes tem suas terras e familiares. E diferenças lingüísticas também acentuam a fronteira entre os dois estados: “E o caminho nosso”, Riobaldo comenta pouco antes do retorno a Minas, “era retornar para *essas* gerais de Goiás – como lá alguns falam. O retornar para estes *gerais* de Minas Gerais” (GR2, 337).

Em segundo lugar, o tempo piora e a chuva forma um “rio, por debaixo, entre as pernas” do cavalo de Riobaldo. Como ocorrera pouco antes, em um riacho próximo ao rio Paracatu, o cavalo entra em destaque como meio de passar o rio. Lá, um detalhe chamava a atenção para o animal, que se confundia com o montador: “Todo mundo passou, por tanto, diante de mim, eu esbarrado em pé – isto é, a cavalo” (GR2, 295). Logo depois, na mesma página, quando é o próprio Paracatu que se cruza: “Esbarrei não, nem examinei o adiante. Demiti meu cavalo n’água. Os outros me acompanharam. Assim atravessamos”. Há portanto uma

dupla referência a travessias anteriores: a imagem de um “rio” formado pela chuva é enfatizada pela atenção ao cavalo, como meio utilizado para atravessá-lo.

Em terceiro lugar, cruza-se também o sertão, que envolve o protagonista por todos os lados e delimita para ele seu mundo, tal como Riobaldo é capaz de percebê-lo a partir da própria corporeidade. À beira do rio Paracatu, uns versos de Riobaldo já haviam chamado a atenção para esse aspecto. A imagem do sertão como “sombra” do chefe Riobaldo, sua ação e presença no mundo, pelo corpo e pelas armas, sugeria sentido semelhante:

Travessia dos Gerais
tudo com armas na mão...
O Sertão é a sombra minha
e o rei dele é Capitão! ... (idem)

No entanto, em breve o sertão autonomiza-se como realidade para além do domínio de Riobaldo, ao menos no que diz respeito à apreensão de sua totalidade. A afirmação de que o sertão é “do sol e os pássaros: urubu, gavião” que “voam, por sobre...” (GR2, 344) ficará mais clara vinte páginas adiante: “Sei o grande sertão? Sertão: quem sabe dele é urubu, gavião, gaivota, esses pássaros: eles estão sempre no alto, apalpando ares com pendurado pé, com o olhar remidindo a alegria e as misérias todas...” (GR2, 364). A perspectiva dos pássaros⁸⁵, nos dois casos, permite a visão abrangente do sertão. Ele se apresenta então como metáfora para a vida das pessoas, sua “alegria e as misérias todas”. Pois na volta de Goiás para Minas, logo após a referência a essa visão de cima, explicita-se a comparação: “Travessia perigosa, mas é a da vida. Sertão que se alteia e se abaixa”.

O exercício imaginário de deslocamento do ponto de vista do sujeito para o alto, esse vôo do espírito que descentraliza o sujeito de sua própria corporeidade (embora ela sempre permaneça como pouso necessário para depois da divagação), amplia em *Grande sertão: veredas* o horizonte da reflexão ética e filosófica. Essa tripla travessia – da fronteira entre Minas e Goiás, do “rio” formado pela chuva e do sertão como espaço geográfico e como metáfora da vida do sujeito – pressupõe

⁸⁵ Sobre o recurso da visão da perspectiva do pássaro (“Vogelschauerspektive”), caro à literatura satírica dos séculos XVII e XVIII, v. comentário e indic. bibliogr. em SOETHE, 1998, p. 11-14.

ainda o livre trânsito do leitor pelo texto, através de antecipações e retrospectões necessárias para a construção de sentido na citação que fizemos. Para entender o trecho que lê, o leitor precisa altear-se sobre o romance e vê-lo no todo, auxiliado pela força sintetizadora da memória, a partir dos indícios proporcionados pela conformação pictórico-figural do espaço de travessia e das metáforas associadas a ele⁸⁶.

As ascensões, por assim dizer, ou seja, o olhar do leitor que se alteia sobre o livro e a perspectiva imaginária do pássaro sobre o sertão, são uma das chaves para o raciocínio ético no romance. O narrador Riobaldo, no parágrafo subsequente ao trecho com as múltiplas travessias, esclarece de forma tortuosa: “Com trovão. Trovoadão nos Gerais, a ror, a rodo... Dali de lá, eu podia voltar, não podia? Ou será que não podia, não? Bambas asas, me não sei. Bambas asas... Sei ou o senhor sabe? Lei é asada é para as estrelas. Quem sabe, tudo o que já está escrito tem constante reforma – mas que a gente não sabe em que rumo está – em bem ou mal, todo-o-tempo reformando?” (GR2, 344)

De início, as dimensões do sertão ecoam no trovão, pois há pouco, para descrever sua grandeza, afirmara-se que “rumor [do sertão] se escuta”. Para o leitor atento e cumpridor de um segundo percurso pelo romance, o trovão associa-se ainda à batalha final no Tamanduá-tão (cf. *supra* nota 22, cap II), e isso explica a pergunta amarga de Riobaldo quanto a poder ter recuado daquele ponto para trás.

O questionamento entrança-se com as muitas menções da possibilidade de “volta do meio pra trás”, presentes na canção do bando e em diversos outros momentos do romance (p. ex. em GR2, 132 e 186). O narrador Riobaldo, ciente da impossibilidade de ter assumido a “perspectiva do pássaro” sobre a vida e o sertão durante suas andanças, atribui a si mesmo, mesmo como narrador,

⁸⁶ Para Bruno HILLEBRAND, 1971: “o espaço é o elemento constitutivo da memória, e portanto determinante para o processo de re-aquisição, de recondução ao pensamento. (...) Assim que se cumpre o percurso de leitura, o leitor – e tanto mais quanto maior a distância – lembra-se do trecho que atravessou e dos cenários como algo de caráter espacial (cf. p. 6: “der Raum ist *das* konstituierende Moment der Erinnerung, maßgebend also für den wieder-holenden, in die Vorstellung zurückholenden Vorgang. (...) Ist dieser Lauf einmal abgeschlossen, erinnert sich der

“bambas asas”. E generaliza essa condição do sujeito, ao considerar que tampouco seu interlocutor, como ele, pode “saber” o que teria sido melhor.

Em seguida, menções à lei, que é “asada é para as estrelas”, e à “constante reforma em bem e mal” explicitam o sentido amplo da reflexão ética. A “lei”, a prescrição geral e apriorística de ações e comportamentos, afasta-se da perspectiva do sujeito humano – imerso em seu tempo e entorno, e pouco capaz de atingir visões de totalidade ou de saber “em que rumo está”.

Na plasticidade das referências à percepção do espaço por Riobaldo, os desafios da dinâmica do *ethos* apresentam-se a ele e ao leitor, assim como se haviam insinuado a Hans Castorp, em *Der Zauberberg*, apesar de toda a roupagem e certeza que o “filho enfermiço da vida” trazia da planície.

4. O espaço como *ethos* – a percepção e o ato

Em três momentos distintos, nos itens anteriores, procuramos: 1) situar o interesse dos escritores pela filosofia e a atenção dedicada a esse aspecto na recepção crítica de suas obras; 2) definir o espaço em literatura a partir de um ponto de vista fenomenológico e atribuir-lhe valor semântico sob uma hermenêutica da percepção do entorno pelo sujeito ficcional; 3) ilustrar nos romances analisados o valor heurístico da conformação do espaço e da percepção do mesmo pelos protagonistas.

Isso posto, cabe agora refletir sobre as relações entre espaço e ética e situar o imbricamento dos dois aspectos nos romances a partir de fundamentos do raciocínio ético-filosófico. Conforme dissemos na introdução, a proposta de interpretação das obras que ora desenvolvemos deve-se em grande parte à leitura das reflexões de Henrique de Lima Vaz no capítulo “Fenomenologia do *ethos*” de seus *Escritos de Filosofia II* (1993).

Para Vaz, que recorre a Aristóteles, *physis* e *ethos* são “formas primeiras de manifestação do ser”, e *ethos* nada mais é senão a “transcrição da *physis* na

Leser – vor allem mit zunehmendem Abstand – der durchmessenen Strecke und des Schauplatzes

peculiaridade da *praxis* ou da ação humana e das estruturas histórico-sociais que dela resultam". O *ethos*, "com o advento do *diferente* no espaço da liberdade aberto pela *praxis*" rompe, segundo Vaz, "a sucessão do *mesmo* que caracteriza a *physis* como domínio da necessidade" (p. 11). Nota-se aí, nesses fundamentos primeiros da ética, a relação entre corporeidade, ação e presença no mundo circundante, tal como já os mencionamos diversas vezes ao falar sobre a percepção e situação no espaço.

Isso fica mais claro com a exposição da etimologia e sentido do termo *ethos* por Vaz, que apresenta o vocábulo como transliteração de duas palavras gregas, grafadas ora com "eta" inicial ($\Sigma\upsilon\omega$), ora com "épsilon" inicial ($\mathbb{Y}\omega$).

A palavra $\mathbb{Y}\omega$ (com "épsilon") tem, já na origem, o significado de "uso, costume, hábito" (cf. Pereira, 1984, p. 166; Chantraine, 1968, p. 327: "habitude, coutume"). Murachco (1997) confirma a informação e aponta "ritus" e "mos" como correspondentes latinos do vocábulo (p. 31). Segundo Murachco não há em latim ou português derivados diretos do termo grego. Contudo, a tradução latina indistinta de $\Sigma\upsilon\omega$ e $\mathbb{Y}\omega$ com o vocábulo "mos" na "Magna Moralia", de Aristóteles⁸⁷, já aponta para certa indistinção dos termos em sua incorporação ao latim. Para Chantraine (1968, p. 367), "o termo [$\mathbb{Y}\omega$] acha-se em concorrência com $\Sigma\upsilon\omega$ " que seria "pelo menos tão antigo" quanto o primeiro e "mais utilizado" que ele; com o sentido original de 'costume', porém, ambos teriam evoluído diversamente.

O termo $\Sigma\upsilon\omega$ (com "eta" inicial) interessa-nos aqui de forma especial. Chantraine (1968, p. 407-408) e Isidoro (p. 256) apontam-lhe respectivamente os sentidos iniciais de "morada, estância, residência" e "séjour habituel", ou ainda, quanto aos animais, "estrebria, curral" e "gîte des animaux". Como segunda acepção, surgem em ambos "uso, costumes; maneiras de ser, caráter" e "manière d'être habituelle, coutume, caractère". Murachco indica como sinônimos latinos de $\Sigma\upsilon\omega$ os termos "mansio, domicilium, lustra ferarum, consuetudo, mos", e

als etwas Räumlichem (sic").

indica a forma atributiva $\pm\gamma\iota\kappa\acute{\omicron}\omega$ como origem das derivações latina e portuguesa “ethicus” e “ético”. Ele lembra, entre diversos outros exemplos, que as duas acepções da palavra (prática, como “morada”, e espiritual, como “hábito”) convivem em Hesíodo. Nos versos 64 a 67 da “Teogonia”, lê-se:

Junto a elas [isto é: as Musas] as Graças e o Desejo têm morada
nas festas, pelas bocas amável voz lançando
dançam e gloriam a partilha de **hábitos** [a palavra grega é **Συεα**] nobres
de todos os imortais, voz bem-amável lançando⁸⁸.

E nos versos 166-168 de “Os trabalhos e os dias”, em que Hesíodo descreve a “Raça de Heróis”:

ali certamente [em Tróia] remate de morte os envolveu todos
e longe dos humanos dando-lhes sustento e **morada** [a palavra grega é **Συεᾶ**]
Zeus Cronida Pai nos confins da terra os confinou⁸⁹.

Para essa dupla acepção do termo, Vaz apresenta a seguinte explicação:

O homem habita sobre a terra acolhendo-se ao recesso seguro do *ethos*. Este sentido de um lugar de estada permanente e habitual, de um abrigo protetor, constitui a raiz semântica que dá origem à significação do *ethos* como costume, esquema praxeológico durável, estilo de vida e ação. A metáfora da morada e do abrigo indica justamente que, a partir do *ethos*, o espaço do mundo torna-se habitável para o homem. O domínio da *physis* ou o reino da necessidade é rompido pela abertura do espaço humano do *ethos*, no qual irão inscrever-se os costumes, os hábitos, as normas e os interditos, os valores e as ações. Por conseguinte, o espaço do *ethos* enquanto espaço humano não é dado ao homem, mas por ele construído ou incessantemente reconstruído (p. 13).

O poder elucidativo dessa interpretação do duplo significado original do termo não poderia ser mais fértil para o contexto de nossa reflexão. Abre-se com ela um horizonte inusitado e fecundo para a leitura do sentido ético da conformação do espaço em textos ficcionais. A associação entre a permanente construção de um espaço de convívio entre os homens e o estabelecimento de um *ethos* para as relações humanas, constantemente avaliado e revalidado, permite estabelecer analogias estruturais significativas com a conformação literária do espaço. Se a *physis* humana inscreve-se no *ethos* a partir da *praxis* (ações e filiações à

⁸⁷ Vaz (cf. nota 13, p. 14) lembra que Tomás de Aquino (cf. *Summa Theol.*, Ia. II ae., q. 58, a. 1 c.) refere as duas significações do termo latino “mos” (“inclinatio naturalis” e “consuetudo”) às duas grafias gregas de *ethos*.

⁸⁸ Cit. cf. trad. de Jaa Torrano (São Paulo : Iluminuras, 1992, p. 109).

⁸⁹ Cit cf. trad. de Mary de Camargo Neves Lafer (São Paulo : Iluminuras, 1991, p. 35).

tradição), na dinâmica do mundo ficcional de romances como *Der Zauberberg* e *Grande sertão: veredas* a conformação do espaço reconstitui de forma particular esse processo.

Hans Castorp e Riobaldo, como vimos demonstrando, descobrem-se em sua corporeidade e inscrevem-se, a partir dela e pela percepção peculiar do entorno, em um universo dinâmico de desafios éticos permanentes: a) eles dão a conhecer os costumes pré-existentes de que provêm, e confrontam-se com eles a partir de suas novas experiências; b) remodelam os costumes a partir da subversão de modelos anteriores de vida (da “planície” burguesa ou de certas práticas do sanatório⁹⁰, no caso de Hans, e da “inferneira” da guerra jagunça, no caso de Riobaldo); c) fundam novas práticas em seus universos de ação (“doideiras” da chefia de Riobaldo; prática de visita aos moribundos ou passeios arriscados de Hans, por exemplo); d) descobrem, na ação ética concreta, as potencialidades e limites de suas existências físicas e vontades subjetivas, e concebem-nas de forma mais conseqüente no *ethos* social vigente (nem sempre propício aos indivíduos).

Nessa dinâmica, os momentos descritivos do entorno e da presença física dos protagonistas em seu mundo configuram metáforas que agregam experiências vividas e conferem plasticidade a raciocínios abstratos, muitas vezes apenas sugeridos, e potencialmente à disposição de uma leitura de interesse ético.

Veja-se, por exemplo, o recurso de deslocamento da perspectiva subjetiva para outros pontos de vista na observação da paisagem, que tematiza a experiência de **descentração**. A movência do foco de observação subjetivo para outros centros imaginários (de onde o sujeito pode ver-se objetivamente) sinaliza um amadurecimento ético e existencial do protagonista. Pudemos demonstrá-lo

⁹⁰ Veja-se, por exemplo, a prática de Hans Castorp de visitar os moribundos e confrontar-se abertamente com a morte, contrariando o tabu que ela representava para os pensionistas ainda em condições de se divertir e recalcar a realidade da própria doença. Quando morre o aristocrata austríaco, cuja tosse horrível havia sido o primeiro contato de Hans com a doença na chegada ao sanatório, ele decide ir ver o defunto: “Fê-lo por antipatizar com o sistema estabelecido, que consistia em ocultar tais acontecimentos. Desprezava essa atitude egoísta dos outros e desejava contrariá-la ativamente” (MM, 353, cf. ZB, 410: “Er tat es aus Trotz gegen das herrschende System der Verheimlichung, weil er das egoistische Nichts-wissen-, Nichts-sehen-und-hören-Wollen der andern verachtete und ihm durch die Tat zu widersprechen wünschte”).

anteriormente com a referência à “visão de pássaro” sobre o sertão, no caso de Riobaldo.

Espacial por excelência, e vinculada à percepção em um primeiro momento, a experiência de descentração é igualmente constitutiva do pensamento ético. Robert Spaemann comenta:

Considerar a própria vida sob o ponto de vista de seu sucesso no todo é a peculiaridade de um ser cujo espaço de realidade é infinito, ou seja, de um ser que se distingue do animal por não estar mais centrado em torno de si mesmo. Quem navega sobre o oceano, dia após dia, está no centro do círculo de um enorme território marítimo que é capaz de vislumbrar. Porém, sobre o mapa de navegação é fixada a cada dia uma pequena bandeira que demarca a posição do navio com base em parâmetros neutros face a essa posição peculiar. Sensorialmente, sentimos nos no centro do mundo. Mas aquela vivência, que se chama saber, faz-nos entender que nos encontramos à margem do horizonte, se somos vistos de perspectivas diferentes, situadas em outros centros. Para o animal, o mundo é apenas o mundo que o rodeia. Nós, porém, sabemos - ou seja, isso é uma realidade para nós - que nós mesmos também integramos o mundo que rodeia outros seres e que é percebido por eles. Essa “posição excêntrica” (Helmuth Plessner) possibilita que o ser humano seja capaz de imaginar a própria vida como um todo (Spaemann, 1996. p. 103).

A citação de Spaemann fala por si mesma, e elucida a importância da experiência de descentração, ou conquista da “posição excêntrica”, do ponto de vista ético-filosófico. Além disso, no entanto, ela exemplifica também o recurso a concretizações imagéticas e espaciais para o esclarecimento de reflexões na própria filosofia. A imagem do navio no mar, apesar de sua função objetiva no texto argumentativo, introduz uma variação como que “pictórico-figural” no texto teórico do filósofo.

Também em Vaz encontramos algo semelhante. Ao comentar os movimentos do indivíduo no todo social, e as mediações que integram o indivíduo ao *ethos*, ele comenta: “Como é notório, do ponto de vista da estrutura social, o indivíduo não se apresenta como molécula livre, movendo-se desordenadamente num espaço sem direções privilegiadas e regido apenas pela lei da probabilidade do choque com outras moléculas - os outros indivíduos” (p. 23). A imagem, emprestada da ciência, é acessível à figuração visual do leitor e concretiza o raciocínio abstrato através de uma metáfora. Recursos textuais indiretos como

esse, “mostrativos” e não-proposicionais⁹¹, de uso esporádico na filosofia, são a regra em textos literários; eles constituem um caminho legítimo para o conhecimento, quando integrados à interlocução [Diskurs] de uma comunidade argumentativa concreta, como bem demonstra seu uso nos textos filosóficos mencionados acima. Em ambos os casos, a reflexão sobre ética propiciou o recurso a figurações espaciais, tal como prenunciava a etimologia do termo. Pensar sobre ética é pensar sobre o espaço concreto ocupado por indivíduos que agem.

Da mesma forma, reflexões estéticas relevantes sobre o espaço implicam a inclusão da perspectiva ética. Mikhail Bakhtin, em suas reflexões inacabadas sobre a “Forma espacial do herói” na criação verbal (1992), alude com frequência a aspectos éticos. O foco de sua abordagem é a percepção estética do corpo, próprio e alheio, pelo sujeito representado na figura do herói romanesco (ou épico). Sob os pressupostos de sua antropologia e filosofia da linguagem (“nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse”, p. 55), Bakhtin desenvolve aí uma acurada descrição da gênese da percepção do próprio corpo, pelo sujeito, a partir da visão do outro. Justamente ao comentar a descentração e a identificação do sujeito com o ponto de vista alheio (que vimos ser um aspecto igualmente decisivo para a percepção do espaço em geral e para a reflexão ética), Bakhtin aproxima os campos estético e ético. A partir de um exemplo caro à nossa reflexão sobre *Der Zauberberg* e *Grande sertão: veredas*, qual seja a identificação com a dor alheia, Bakhtin comenta:

a expressividade externa [da dor] abre-me o acesso ao interior do outro, permite-me fundir-me com ele por dentro. Mas será a fusão interna o objetivo principal da atividade estética para a qual a expressividade externa não seria mais que um meio, uma fonte de informação? De modo algum: para dizer a verdade, a atividade propriamente estética nem sequer começou. (...) Quando me identifico com o outro, vivencio *sua* dor precisamente na categoria do *outro*, e a reação que ela suscita em mim não é o grito de dor, e sim a palavra de reconforto e o ato de assistência. Relacionar o que se viveu ao outro é a condição necessária de uma identificação e de um conhecimento produtivo, **tanto ético quanto estético**. A atividade estética propriamente dita começa justamente quando estamos de volta a nós mesmos (p. 46, grifo nosso em negrito).

⁹¹ Sobre a utilização de recursos não-proposicionais (metafóricos, imagéticos) na filosofia, v. GABRIEL/SCHILDKNECHT, 1990, com ampla bibliogr. às p. 178-188; uma versão resumida em espanhol encontra-se em VIEJA, 1994, p. 21-40.

Essa atenção ao “estar de volta” após a identificação com o outro, ou seja, a idéia da contemplação como “ato ativo e produtivo” (p. 44) lembra-nos a definição de estética de M. Seel (1996) como “teoria da percepção” (cf. cap. I, acima): a práxis estética implica refletir sobre a coisa percebida e sobre o ato perceptivo (“o outro e a reação que ele suscita”) e intensificar a percepção, em comparação ao que se dá nos demais momentos (não-estéticos) da práxis da vida. E implica, ao mesmo tempo, um distanciamento intuitivo em relação à práxis vital, já que marca uma distinção clara entre si mesma e a práxis da vida quotidiana. Também para Bakhtin: “a forma artística do ato é vivenciada fora do tempo do acontecimento da minha vida, de um tempo marcado pela fatalidade” (p. 64).

Contudo, a percepção estética do espaço e do outro tem relevância ética, pois, se descerra um estado de liberdade positiva revelada como algo pontual e não-coincidente com o todo de uma vida bem-sucedida, também inaugura a possibilidade do ato. Propicia “com a volta do sujeito perceptivo a si mesmo” o “começo da atividade” - tanto estética como ética. Na confrontação entre estética e vida configura-se, já de saída, uma relação entre estética e ética. A práxis artística (receptiva ou produtiva) enseja ao indivíduo conhecer possibilidades fundamentais para a vida, e constitui ocasião (ainda que momentânea e parcial) para a preservação do espaço de liberdade de uma vida aberta ao êxito ético e existencial.

De forma mais específica, Bakhtin entende que o sujeito não encontra sua exterioridade como “objeto entre outros objetos”; ele se encontra, isso sim, “na fronteira” do mundo que vê, e no qual não está “aparentado com o nível plástico-pictural” (p. 48). A criação artística, ao contrário, representa “todas as personagens num mesmo plano plástico-pictural da visão”. “A principal tarefa do artista”, para Bakhtin, “é revestir de carne externa a personagem principal da vida”, ou seja, o sujeito perceptivo que se inscreve em seu entorno, onde se depara com os outros sujeitos, os costumes e a linguagem.

Ora vejamos alguns exemplos dessa concretização da corporeidade do sujeito no espaço, alcançadas pela percepção dos protagonistas em *Grande sertão: veredas* e *Der Zauberberg*. Teremos presente que a conformação verbal da percepção do espaço, nas obras, recorre a imagens e formulações imbuídas de sentidos da tradição ética. Bakhtin lembra, a propósito, que o material oferecido pela língua “não é suficientemente neutro no que tange à esfera ético-cognitiva onde é utilizado para a auto-expressão e para fins informativos” (p. 110). No entanto, é justamente essa ausência de neutralidade que contempla a dupla dimensão do sujeito, imerso como corpo no mundo, mas também enquanto existência cultural e moral, no universo dos signos e da linguagem.

5. O espaço do corpo: de não-eu a si-mesmo

No capítulo anterior, vimos que a percepção das mãos por Hans Castorp, a sua e a de Clawdia Chauchat, e a respectiva descrição e comentário dessa percepção pelo narrador, prestaram-se para significar na obra o contraste social e a atitude de vida diversa entre os dois personagens. Percebemos que cada um desses elementos opositivos desmembrou-se em nova ambivalência: a mão de Chauchat daria sinais de desleixo e de sensualidade; na mão de Castorp estariam lado a lado sinais de efemeridade e regramento burguês. Quando Castorp toma consciência desse complexo de ambivalências múltiplas (entre dois sujeitos, e no interior de cada um deles) concorre para sua visão de conjunto um outro fator: a percepção da linha que separa sua mão do entorno. Recorramos novamente à citação do texto, mas agora sob outro enfoque, voltado à descrição da forma plástica da mão:

Dann lag er und hob seine Hand gegen den Himmel, das Innere nach außen, so, wie er sie hinter den Leuchtschirm gehalten. Aber das Himmelslicht ließ ihre Lebensform unberührt, sogar noch dunkler und undurchsichtiger wurde ihr Stoff vor seiner Helle, und nur ihre äußersten Umrisse zeigten sich rötlich durchleuchtet. Es war die Lebenshand, die er zu sehen, zu säubern, zu benutzen gewohnt war – nicht jenes fremde Gerüst, das er im Schirme erblickt –, die analytische Grube, die er damals offen gesehen, hatte sich wieder geschlossen (ZB, 318).

Feito isso, permaneceu deitado e elevou a mão contra o céu, com a palma para fora, assim como fizera diante do anteparo luminoso. Mas a luz celeste deixou intacto o seu aspecto de vida.

Diante da sua clareza, a matéria da mão até se tornou mais opaca e mais escura, e somente os contornos afiguravam-se numa vaga iluminação vermelha. Era a mão viva, que Hans Castorp estava habituado a ver, a lavar, a usar, e não aquela armação estranha com que se defrontara através do anteparo. A cova analítica, que então vira aberta, voltara a se fechar (MM, 273).

Nessa visão da própria mão, Castorp contrasta as duas visões anteriores: mantém a lembrança do que havia visto através do aparelho radiológico (um olhar para dentro de si) e a visão de sua própria mão como objeto imbuído de significados sociais de asseio (um olhar externo sobre si). Ao observá-la contra o céu, no entanto, percebe intocada sua “forma vital” (“Lebensform”): desloca-se a atenção do leitor para a **forma** da superfície da mão, pela diminuição da luz que incide sobre ela (os olhos se aguçam) e pelo fato de ter se tornado “mais opaca”; além disso, ressalta-se o traçado de divisão entre ela e o fundo, o céu, pela atribuição de volume e cor a seu contorno, translucidado por tons de vermelho. O contorno e a superfície, ou seja, os limites de separação entre corpo e entorno, fixam o significado da presença concreta do protagonista no espaço, agora partilhado. Pois pela percepção de si mesmo Hans Castorp percebe também a presença de Mme. Chauchat. Ela já não é para ele um “não-eu”, uma figura estranha percebida apenas em sua exterioridade, mas começa a ser um “si-mesmo”, um outro com quem ele se torna capaz de identificar-se e partilhar sensações.

Em *Grande sertão: veredas* a consciência do protagonista quanto à linha imaginária que separa o corpo do espaço circundante também está representada plasticamente em metáforas que freqüentemente assumem sentido ético ou afetivo. Pouco antes de fazer valer sua vontade de “vida própria, por [seu] querer governada” e depor Zé Bebelo para assumir a chefia do bando, Riobaldo descreve-se a si com imagens que associam o corpo a noções espaciais: “Um homem é escuro, no meio do luar da lua – lasca de breu. Dentro de mim eu tenho um sonho, e mas fora de mim eu vejo um sonho – um sonho eu tive” (GR2, 277). A bela imagem da “lasca de breu” difusa em meio à luminosidade da lua, posiciona o observador à distância, para logo centrá-lo de novo sobre si mesmo, ciente do dentro e do fora: o sono do corpo, que havia acabado de despertar, e o sonho do espírito tocam-se na superfície que separa (ou une) Riobaldo e seu mundo.

Essa consciência de Riobaldo quanto a si mesmo no espaço, contudo, também estende-se ao outro. Os exemplos são muitos. Um deles é a referência de Riobaldo a Diadorim: “Ah, naquela hora eu gostava dele na alma nos olhos, gostava – da banda de fora de mim” (GR2, 119). A presença de Diadorim, que se concretiza mais e mais para Riobaldo, deixa de ser mera projeção de seu desejo para assumir existência própria, externa à sensação do observador. Outro exemplo é oferecido por uma das primeiras situações vividas por Riobaldo depois de ser reconhecido como o chefe Urutu Branco, que agora pode dispor da vida e morte de outras pessoas. Ele se depara com uma série de figuras indefesas, sendo a primeira delas “nhô” Constâncio Alves, um senhor assaltado pelo bando.

Riobaldo, que acabara de se declarar incapaz “de ser uma coisa só o tempo todo” (GR2, 299), terá essa sua inconstância posta à prova pela presença do homem indefeso. Durante a interpelação, surge em Riobaldo o desejo de matá-lo, impulso entendido pelo chefe jagunço como diabólico, “luz de Lúcifer”: “se esquentou em mim o doido afã de matar aquele homem, tresmatado” (GR2, 299). Riobaldo, porém, não aceita passivamente o “doido afã”:

Ah, mas, então, do sobredentro de minhas idéias (...) uma minha-voz, vozinha forte demais, suministrou um cochicho. (...) Ah, um recanto tem, miúdos remansos, aonde o demônio não consegue espaço de entrar, então, em meus grandes palácios. No coração da gente, é que eu estou figurando. Meu sertão, meu regozijo! (GR2, 300)

A voz da consciência, que por fim leva Riobaldo a poupar a vida de Constâncio Alves, abriga-se em seu próprio corpo, descrito com a metáfora herdada das *Confissões* de Santo Agostinho (cf. indic. de Nunes, ²1983, p. 200): o corpo como um “grande palácio”. Nele, mantém-se o recanto do “coração”, sede da memória, cômodo inacessível ao impulso instintivo de aniquilação do outro. O corpo afigura-se como espaço dividido entre a existência natural impulsiva e a existência cultural e moral.

Para Riobaldo, “aquilo de ruim-querer” em relação à vítima “carecia de dividimento – e não tinha: o demo então era eu mesmo?” (GR2, 300). A existência impulsiva, sentida claramente no corpo, equivale ao “demônio”, e Riobaldo precisa lutar consigo mesmo para manter audível a voz do “coração”: “Ru, eh,

masquei meus beijos, eu arreentasse. Vi que acabava tendo de matar, e era o que eu mesmo queria” (idem). O recurso encontrado pelo jagunço é o apelo a noções de justiça divina, conteúdo da memória de uma tradição ética milenar, que na realidade do sertão sobrevive na instância religiosa. Veja-se que a dimensão da memória e da tradição são explicitados, na citação abaixo, pela duração do “perfume do nome da Virgem” que “dá saldos para uma vida inteira”:

Ah, mas. E é preciso, por aí, o senhor ver: quem é que era e que foi aquele jagunço Riobaldo! Pois em instantâneo eu achei a doçura de Deus: eu clamei pela Virgem... Agarrei tudo em escuros – mas sabendo de minha Nossa Senhora! O perfume do nome da Virgem perdura muito; às vezes dá saldos para uma vida inteira... (idem)

Mediante essa lembrança, oferece-se a Riobaldo um recurso para escapar ao projeto “luciferino”: “por uma greta me saí, levando a salvo comigo o desgraçado nhô Constâncio Alves” (idem). De novo, apresentam-se as dimensões do corpo e de sua realidade externa. A palavra, antes presa no interior do chefe jagunço que “mascava os beijos”, possibilita a fuga do interior de si: Riobaldo propõe uma pergunta, como a Esfinge, nhô Constâncio responde a contento, e é então liberado para seguir seu caminho.

Na seqüência, em outro episódio, a integridade física do semelhante é posta em evidência com imagens mais extremas. O dentro e o fora do corpo alheio é mencionado em sua realidade física e orgânica, e aprofunda a seara ética. Um novo impulso de Riobaldo para matar, agora um leproso, é refreado pelo recurso especulativo e imaginário a Diadorim, que estava apenas por perto, “montado sempre, teso de consciência”, parecendo a Riobaldo “mais alto de ser”. Em vista do leproso e sob o olhar do companheiro jagunço, Riobaldo supõe neste último a atribuição do seguinte conselho sobre o que fazer com o “leprento” (que, ao ver de Riobaldo, deveria ser morto): “Riobaldo, tu mata o pobre, mas, ao menos, por não desprezar, mata com tua mão cravando faca – tu vê que, por trás do podre, o sangue do coração dele é são e quente...” (GR2, 314). Riobaldo, inflexível e arrogante, diante do conselho suposto, nega-se a acatá-lo: “Encostar nele a ponta de minha franqueira de cabo prateante? – Toma, tu cai no chão... Agalopando assim, joguei fora meu revólver” (idem). Sob a alegação de não querer sujar sua

faca para matar o “homem de chagas nojentas”, Riobaldo atira fora o revólver que segurava para dar cabo a sua intenção. Com isso, o leproso afasta-se de onde estava e escapa da morte. Riobaldo observa então Diadorim, que, a seu ver:

reluzia no rosto uma beleza ainda maior, fora de todo comum. Os olhos – vislumbre meu – que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto. (...) Sobre o que juro ao senhor: Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa... (GR2, 315).

Como antes, a imagem da santa, sagrada para Riobaldo, surge em um contexto em que ele deixa de matar alguém, pela indicação atribuída, desta vez, a Diadorim, mas que se deve, na verdade, à sua própria decisão ética de ver “por trás do podre” a latência da vida humana – decisão maldisfarçada, a propósito, sob o gesto falho de atirar longe o revólver. Pois Riobaldo mesmo havia se questionado, igualmente sob o artifício de atribuir a pergunta a Diadorim: “Que aquele homem leproso era meu irmão, igual, criatura de si? Eu desmentia” (GR2, 314). Na oposição entre a exterioridade repugnante do doente e a interioridade partilhada, de “coração são e quente”, Riobaldo acaba por preservar a integridade física do outro e sua integridade moral aos olhos de Diadorim.

Em um outro exemplo para alusões em que se associam o corpo e o espaço que ocupa, pela oposição entre dentro e fora e pela atenção à superfície que medeia sujeito e mundo circundante, há finalmente a morte de alguém pelas mãos de Riobaldo. Um de seus homens, Treciziano, sofre um desvario na travessia do Liso do Sussuarão, arremete-se contra Riobaldo com a faca, e é morto por ele em um ato reflexo de legítima defesa: “Um frio profundíssimo me tremeu. Sofri os pavores disso – da mão da gente ser capaz de ato sem o pensamento ter tempo” (GR2, 326). Riobaldo fica consternado pela morte, ao menos na narração, feita à distância, na velhice. Mesmo nesse momento sente a culpa pela morte, ainda que houvesse sido irrefletida.

Ao lembrar-se ter estado sujo de sangue, após o golpe que deixa Treciziano em estado horrível (“das beiras do corte – lá nele – a pele subia repuxada, a outra para baixo tinha descaído tamanhamente, quase nas maminhas até, deixavam

formado o buraco medonho horrendo, se aparecendo toda carnança”, GR2, 326), Riobaldo comenta:

Sangue... sangue é para restar sempre em entranhas escondida, a espécie para nunca se ver. Será por isso também que imensa mais é a oculta glória de grandeza da hóstia de Deus no ouro do sacrário – toda alvíssima – e que mais venero, com meus joelhos no duro chão (idem).

Novamente a exposição do interior do corpo e o anseio da manutenção de sua integridade associam-se a uma referência do imaginário e dogma religiosos, que representam no universo de Riobaldo a referência máxima⁹². Os diversos exemplos comprovam o amadurecimento de uma consciência de respeito e temor diante do corpo humano, por parte de Riobaldo⁹³.

Isso se nota sobretudo a partir do momento em que ele se torna chefe do bando e passa a dispor de força e poder para agir sobre o corpo alheio, podendo contar, por parte do bando, com a legitimação política para seus atos, até mesmo para matar. O momento extremo da revelação do corpo nu e morto de Diadorim encerra de forma trágica essa apropriação da corporeidade humana como valor ético e afetivo absoluto: “Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei os olhos” (GR2, 380).

Nos dois romances, a conformação do espaço está associada a vivências densas dos protagonistas. O meio em que se encontram abriga a condição cindida de Riobaldo e Hans Castorp, desafiando-os a uma **decisão** ética: a aceitação voluntária, conseqüente e respeitosa do outro como si-mesmo, dotado de

⁹² Lima Vaz (1993) afirma, sobre a questão: “O fato incontestável de que a religião se apresente, em todas as culturas conhecidas, como a portadora privilegiada do *ethos*, é uma ilustração eloqüente do necessário desdobramento do *ethos* em tradição ética. (...) A sacralização das normas éticas fundamentais ou a sua sanção transcendente visam assegurar a eficácia de sua transmissão que tem lugar, não no tempo contingente do simples acontecer, mas no tempo axiologicamente estruturado do dever-ser: no tempo propriamente histórico da tradição ética” (p. 18) Sobre a questão, v. KÜNG, 1991, caps. IV e V.

⁹³ Vaz (1993, p. 18, nota 30) lembra que o *aidōs* (*aidōs*, temor reverencial, pudor) é “atitude fundamental com a qual o indivíduo participa da tradição ética”. Uma cena em que se manifesta esse sentimento em *Der Zauberberg*, talvez da forma mais incisiva, apresenta-se quando Castorp, diante da invocação do espírito de Joachim, na sessão ocultista do capítulo “Fragwürdigstes”/“Coisas muito problemáticas”, acende a luz, interrompe o rito e se retira em sinal de protesto. Para KURZKE, ³1997, quanto a esse episódio “é o respeito conservador diante do intocável que leva Castorp a acionar o interruptor de luz” (cf. p. 208: “Es ist in erster Linie der konservative Respekt vor dem Unantastbaren, was Hans Castorp zum Lichtschalter greifen läßt). A cena é a última em que o protagonista age de maneira decisiva, antes do fim do romance, e de sua descida da montanha para lutar na guerra.

integridade e corporeidade no entorno partilhado, e não apenas como não-eu. Diante da existência ambivalente do outro, da materialidade física e valor cultural, moral e ético que o perfazem, o sujeito encontra sua própria postura mediadora, sua posição possível no mundo. O sertão e a montanha ocasionam nos protagonistas o devido estranhamento em relação a si mesmos, e situam-nos em um *ethos* – morada e espaço de relações humanas orientadas pelos hábitos e costumes socialmente partilhados, como na origem do termo. Castorp e Riobaldo revelam-se como indivíduos despertos diante de si mesmos, perguntam-se por seu *Dasein* – seu Onde – e o acabam descobrindo no próprio lugar que ocupam, mas que não é só seu.

Capítulo IV **Significado ético da paisagem natural** **e sua representação estética**

1. Paisagem: sujeito e natureza

Neste capítulo final, restringiremos nosso foco de interesse à representação da paisagem natural nos romances, sob sua dupla referência: primeiro, à própria natureza, como espaço de origem percebido, transformado e habitado pelo ser humano, e, segundo, à representação estética de um recorte do meio natural, a partir da visão de um sujeito, e com recursos provenientes sobretudo das artes plásticas.

Se no capítulo anterior estivemos preocupados em demonstrar a relação dos escritores com o universo reflexivo ético-filosófico, e em destacar na conformação do espaço e do corpo humano em seus romances a força declarativa ética aí presente, estaremos voltados agora ao diálogo de Mann e de Rosa com o universo das artes plásticas e à apropriação, por parte dos escritores, de recursos estéticos e de formas de ver a natureza e o corpo próprias à arte figurativa.

Descobriremos, por outro lado, que essa mudança de foco em nossa reflexão não nos afasta da força declarativa ética dos romances que analisamos, mas, ao contrário, aproxima-nos dela e torna-a para nós ainda mais evidente. A representação plástico-pictural do entorno paisagístico e da figura humana nas

obras sempre estará vinculada à visão e vivência dos protagonistas, à inserção de sua corporeidade no mundo que percebem e partilham, e às relações éticas que aí se inscrevem.

Quanto à **natureza**, convém lembrar, com Schäfer (1982), que o posicionamento dos homens diante dela é marcado ao longo da história pela ambivalência: ora busca-se orientação no meio natural, tomando-o por um “reino” em que imperam leis imutáveis, fonte de fundamento e segurança; ora busca-se distanciamento da natureza, enquanto domínio de elementos primitivos e ameaçadores, dos quais os seres humanos almejam distinguir-se⁹⁴. De origem pitagórico-platônica, um conceito *harmônico* da natureza, centrado sobre seus momentos estático-estruturais, influenciou durante vários séculos o parâmetro do que seria “belo, bom e verdadeiro” no mundo natural, inclusive no que diz respeito à sua representação estética (cf. Zimmermann, 1982). A distinção platônica entre *aisthesis* (percepção pelos sentidos) e *noesis* (apreensão pelo entendimento) e a opção por esta última como única forma de apropriação qualificada da realidade exerceram influência decisiva na discussão sobre a natureza no Ocidente. A consideração e representação de uma natureza ideal, situada além de sua aparência efetiva no mundo, acessível muito menos aos sentidos do que ao entendimento imbuído de referências metafísicas ou religiosas determina de modo geral o fazer científico e artístico até meados do século XIX.

Mesmo o conceito aristotélico, fundamentalmente diverso, rendeu-se a interpretações que o adequaram à visão harmonizadora de cunho platônico. Em Aristóteles, o olhar sobre a natureza volta-se muito mais a seus momentos dinâmicos e processuais, e o conceito daí decorrente é marcadamente *teleológico*: a natureza é entendida como matéria originalmente amorfa que, seguindo um impulso intrínseco, conforma-se e redimensiona-se de maneira constante. Diante disso, o conceito artístico de *mimesis* goza, em Aristóteles, de um *status* muito superior: *mimesis* não é mera imitação (*imitatio*, segundo a tradução platonizante do séc. XVI, que se fixou nas referências estéticas mesmo recentes); ou seja, não é

⁹⁴ Um estudo imprescindível sobre as relações entre homem e natureza, feito com base no contexto específico da Inglaterra dos sécs. XVI, XVII e XVIII, é o trabalho de THOMAS, 1996.

mera imagem (“Abbild”) de fenômenos perceptíveis (também eles meras imagens da Idéia), mas sim configuração (“Nachbildung”) do que existe como possibilidade na natureza (ou mesmo no mundo cultural), e que pode ganhar forma através da *poiesis* humana, da atividade criadora e inusitada dos homens⁹⁵.

De qualquer maneira, as bases metafísicas do mundo “ideal” a ser representado (no sentido da Idéia platônica) foram postas decisivamente em questão a partir da filosofia de Kant, e daí em diante um conceito metafísico da natureza deu lugar a outro, científico. Kant, como marco fundamental para as concepções modernas da natureza, delimitou o conhecimento sobre ela ao âmbito da experiência possível e definiu-a como “idéia”, em sentido próprio (e distinto do conceito platônico). Para Kant, a natureza contém “a totalidade” dos fenômenos naturais, mas jamais pode ser apreendida pela intuição “como objeto único e adequado” à razão (cf. Schäfer, 1992, p. 38). A noção da natureza como idéia (total, mas impassível de objetivação) desempenha, de acordo com o filósofo, um duplo papel: por um lado, ela impulsiona o uso do entendimento nas investigações empíricas, em direção a uma completude sempre maior do conhecimento; por outro lado, mantém o incondicionado sempre em vista, ou seja, sinaliza que o objeto da cognição não se pode tornar, em sua totalidade, objeto da experiência. A relação com a noção do espaço percebido, conforme o descrevemos no capítulo III, fica evidente: o sujeito é capaz de apreender o entorno imediato que tem diante de si, mas não o espaço em sua totalidade.

Diante disso, o sujeito que se volta para a natureza cósmica, por exemplo, vê-se ameaçado em sua importância, enquanto criatura natural. A relação que se estabelece entre ele e o céu que o encobre coloca-o em face de uma grandeza incomensurável. O sujeito descobre-se em meio a “mundos sobre mundos e sistemas de sistemas”, lançado ao fluxo de “tempos ilimitados do movimento periódico” da natureza (cf. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, “Conclusão”, *apud* Schäfer, 1982, p. 39: “[der Zusammenhang, in dem ich stehe, erweitert sich

⁹⁵ Sobre a questão, v. *supra* nota 18, cap. I.

‘ins unabsehlich-Große mit Welten über Welten und Systemen von Systemen, überdem noch in grenzenlose Zeiten ihrer periodischen Bewegung’’).

Essa consciência da nulidade do ser humano diante do cosmos, para Kant, só pode ser estancada com o recurso à lei moral presente nos homens. Apesar das provas de poder, saber e produtividade na relação com a natureza, a condição de seres naturais revela a vida dos seres humanos como mero episódio na história natural, marcada muitas vezes pela insignificância e risibilidade. De acordo com Schäfer: “Apenas a possibilidade de moralidade, que se revela no agir responsável dos seres humanos, uns face aos outros, pode ser, para Kant, a instância de atribuição de sentido. Só em contraste com a natureza é que se pode encontrar e entender o sentido, e somente enquanto o agir sensato de seres livres” (cf. p. 40: “Einzig die in verantwortungsvollem Handeln der Menschen gegeneinander sich zeigende Möglichkeit der Moralität kann für Kant Instanz einer Sinngabe sein. Sinn läßt sich nur im Kontrast zu Natur als das sinnhafte Handeln freier Wesen antreffen und verstehen’’).

Abre-se com isso um horizonte de superação da condição cindida e ambivalente do sujeito. Do ponto de vista ético e antropológico, a bipartição que perfaz a existência do sujeito (natural e cultural) apresenta-se a cada indivíduo como desafio. A ambivalência na relação com a natureza, em que o ser humano precisa sobreviver a partir dos recursos que ela lhe proporciona, mas sem deixar de ser parte dela mesma, coloca-o diante da necessidade de situar-se responsabilmente no mundo, diante do entorno e dos demais seres humanos. A realidade concreta, em que o sujeito é, de fato, um corpo uno dotado de entendimento e capaz de sobrevivência, impõe-lhe o desafio de agir. A percepção do entorno natural, dos outros e de si mesmo em sua corporeidade, sobretudo a percepção estética desses elementos (em que o próprio **ato** perceptivo é evidenciado), situa o sujeito no mundo e põe-no diante de sua realidade última.

Um momento privilegiado para que isso ocorra é a defrontação com a **paisagem**, que constituiu objeto de criação e discussão artística sobretudo nas

artes plásticas do século XIX ⁹⁶. Com Eberle (1980), podemos definir a paisagem como determinada parte da área terrestre apreendida por um indivíduo. Na pintura paisagística, pretende-se dar forma à natureza visível por via estética em sua inteireza (enquanto “idéia”, em sentido kantiano). Para que isso possa ocorrer, são duas as condições: um sujeito histórico, e a necessidade de que ele transforme a parte da natureza que apreende em imagem da natureza como um todo. Assim, ao lado do momento perceptivo, a conformação da paisagem exige recursos apropriados de figuração: a paisagem surge quando se logra vincular a continuidade e totalidade de uma área delimitada no espaço, em sua manifestação efetiva, a formas de uma experiência individual e reflexiva da realidade” (cf. Eberle, 1980, p. 11: “Landschaft tritt erst dort in Erscheinung, wo es gelungen ist, die Raumkontinuität und Raumtotalität der erscheinenden Wirklichkeit mit den Formen einer individuellen, hochreflektierten Realitätserfahrung zu verbinden”). A definição de J. Böheim resume esse duplo caráter técnico-conformativo e subjetivo-perceptivo da paisagem artística: “o quadro paisagístico é a figuração do espaço a partir de um ponto que se firma” (Böheim, 1934, p. 31, *apud* Gruenter, 1975, p. 201: “das Landschaftsbild ist Raumgestaltung von einem ‘feststehenden’ Punkt aus”). Logo, o sujeito que dá forma à paisagem situa-se no mundo a partir do recorte espacial que faz – ao impor seu ponto de vista sobre a realidade –, e a partir das características que lhe atribui, segundo suas escolhas. Mas, ao mesmo tempo, firma nesse recorte sua própria limitação e incapacidade de abranger a totalidade do espaço e do mundo natural.

Mesmo sob um ponto de vista mais geográfico que estético, H. Lehmann (1950) descarta a neutralidade objetiva na definição de paisagem, e também a condiciona à apreensão pelo sujeito, sob uma forma delimitada, mas capaz de indicar a noção de totalidade: “Paisagem pressupõe delimitação, uma determinação e composição individuais, uma percepção consciente de um todo con-

⁹⁶ Sobre a paisagem na pintura alemã, v. p. ex. ESCHENBURG, 1987 (indicações bibliográficas às p. 235-237). LÜTZELER, 1950, oferece igualmente um panorama histórico sobre a paisagem; suas indicações bibliográficas (p. 231-232) reúnem trabalhos teóricos e históricos da primeira metade do século e complementam a bibliografia de Eschenburg. Para uma abordagem mais recente, v. SCHAMA, 1996 (1. ed. orig.: 1995), e seu “Guia bibliográfico” sobre o tema (princ. p. 611-612).

formativo” (cf. p. 183: “Landschaft setzt eine Abgrenzung, eine individuelle Bestimmtheit und Komposition, ein bewußtes Wahrnehmen eines gestalthaften Ganzen voraus”). Lützeler (1950), por sua vez, como historiador da arte, refere-se à pintura paisagística como “um ato do encontro do ser humano consigo mesmo e de sua autoconformação, junto à paisagem” (cf. p. 215: “Landschaftsmalerei ist ein Akt der Selbstfindung und Selbstformung des Menschen an der Landschaft”). Do ponto de vista antropológico, Lützeler vê como pré-condição da apreensão da paisagem um distanciamento do homem em relação à natureza, percebida por ele como seu outro, como algo diverso de si, e frente ao qual se posiciona: “Quem está *na* natureza não pinta paisagens” (cf. p. 217: “Wer *in der Natur steht*, malt keine Landschaften”). Assim, não se concebe pintura paisagística (ou a conformação da paisagem por outros meios) sem a remissão do homem a si mesmo: ela surge como “uma pergunta do ser humano por seu lugar existencial” (cf. p. 218: “als eine Frage des Menschen nach seinem existentiellen Ort”).

Nessa atitude reflexiva, fundem-se os olhares estético e ético-filosófico sobre a paisagem natural. Pois o artista moderno, ao voltar o olhar para a natureza, tem em mente as referências estabelecidas pelas obras de arte na tradição⁹⁷, tanto quanto noções filosóficas e histórico-culturais sobre a relação entre o ser humano e o mundo natural. Eduardo Subirats (1986), por exemplo, ao comentar a pintura de Caspar David Friedrich (1774-1840), valoriza nela não uma simbologia mística que normalmente se atribui a seus quadros, e que de fato está presente em muitos deles (cf. Eschenburg, 1987, p. 124), mas sim, como traço contemporâneo, o sentido “histórico e crítico” de telas em que uma figura humana contempla a paisagem, de costas para o observador do quadro. Para Subirats, a espiritualização, em Friedrich, significa “penetração íntima na natureza, ou seja, uma reflexão que assume o conjunto do sujeito individual (...), a incorporação do sujeito empírico na experiência da paisagem ou da natureza em geral”.

Sobre a origem etimológica e história do conceito de paisagem (consideradas várias línguas européias, inclusive italiano e francês), v. GRUENTER, 1975.

⁹⁷ Chris FITTER, 1995, refere-se a uma “matriz tecnóptica” (“technoptic matrice”, p. 15) da percepção da paisagem natural, que consiste na identificação, em meio à experiência visual do sujeito face à natureza, dos códigos de figuração aprendidos na arte. Ele oferece um interessante

Nas obras do pintor, por outro lado, “a composição isolada das figuras e a demarcação da paisagem a partir delas têm como efeito a separação entre o indivíduo e a paisagem, como duas realidades, se não opostas, pelo menos em confronto” (p. 59). Figuras como “O caminhante sobre o mar de névoa” (“Der Wanderer über dem Nebelmeer, aprox. 1815, Hamburgo, “Kunsthalle”) “nunca repousam na natureza” e “guardam perante ela a mesma atitude do espectador frente ao quadro exposto nos museus” (p. 60).

Logo, conclui-se que a experiência estética de imersão na paisagem revela, no sujeito, seu caráter duplo: “de um lado, sujeito burguês de dominação; por outro, sujeito estético da contemplação”. Esse caráter, “por um lado, mostra os estigmas do poder e da civilização; por outro, o novo sentido histórico do estético” (p. 60-61). O comentário de Subirats explicita a tematização conseqüente da presença do sujeito face à natureza, quando se trata de representá-la esteticamente, e atribui a essa presença uma valoração ética (dominação *versus* contemplação).

Zimmermann (1982) argumenta em direção semelhante. Aponta para uma trivialização das possibilidades de referência estética ao mundo natural, decorrente do esvaziamento dos fundamentos metafísicos e do discurso disponível para falar da natureza. Para ele, “a natureza como que perde sua linguagem, transforma-se no belo isento de intenções, que se mostra sem revelar um sentido definido – uma essência intrínseca” (cf. p. 118: “Die Natur verliert gleichsam ihre Sprache, wird zum intentionslosen Schönen, das sich zeigt, ohne einen bestimmten Sinn – ein inneres Wesen – zu offenbaren”). Ele lembra, porém, que essa situação é historicamente condicionada, e que há hoje boas razões para redefinir a experiência estética da natureza.

Schäfer (1982, p. 42) refere-se muito claramente a algumas dessas razões. A necessidade de preservação do meio ambiente em nossos dias, segundo ele, e a ameaça da destruição dos recursos naturais levam o ser humano a redescobrir-se como um ser natural, submetido a todas as condições da existência na natureza

exemplo ao comentar que os registros da paisagem norte-americana, no início do séc. XIX, ainda

(nascimento, doença, fragilidade e morte). Essa situação, por outro lado, suscita também a redescoberta do ser humano enquanto ser ético, potencialmente capaz de conviver com seus semelhantes e de reverter, com eles, uma situação de abuso em relação à natureza, instaurada na estrutura econômica das sociedades. A sedução do domínio da natureza, levada a extremos a partir da Era Moderna, exige uma reavaliação do posicionamento dos seres humanos diante do mundo e diante de si mesmos, haja vista a situação de degradação do meio ambiente e de miséria de grande parte da população do planeta.

A natureza, diante disso, preserva um significado não-conceitual, um valor e uma expressividade próprias, também em seu silêncio. Para Zimmermann, que nesse contexto se remete à *Ästhetische Theorie* (1975) de Theodor Adorno, a linguagem não-conceitual da arte é capaz de trazer à memória a linguagem silenciosa do mundo natural. Nessa linguagem, “a multiplicidade das manifestações [da natureza] anuncia-se como sendo algo mais do que ela [a natureza] pode ser, quando em conformidade com as categorias da objetivação científica e da dominação tecnológica (cf. p. 146: “die Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen [isto é: der Erscheinungen der Natur] [verheißt] mehr zu sein, als was sie nach Kategorien wissenschaftlicher Objektivierung und technischer Beherrschung sein kann”).

Se diante da natureza, afinal, apenas a atitude moral do sujeito pode firmar sentidos, como afirmava Kant, isso se revela de forma particular na arte. A práxis estética, como agir humano, encerra uma atitude diante da natureza (explicitada em obras como as de Friedrich), na qual a natureza e a percepção da natureza pelo sujeito não podem ser vistas em separado. Para Zimmermann, afinal, “uma *nova estética da natureza* só pode ser desenvolvida se vinculada a uma *nova ética da natureza*” (cf. p. 147: “eine *neue Ästhetik der Natur* kann daher letztlich nur in Verbindung mit einer *neuen Ethik der Natur* entwickelt werden”). Nesse sentido, ainda segundo Zimmermann, a tarefa do artista precisa definir-se de modo que se evidencie sua responsabilidade diante da natureza, enquanto objeto estético, como “fim em si

estavam condicionados pelos modelos pictóricos dos mestres italianos do séc. XV (cf. p. 23).

mesmo”, o que implica a possibilidade de que a arte volte a referir-se à natureza, por via mimética (em sentido aristotélico), de uma forma reflexiva e não-trivial.

As palavras de M. Seel (1996) sobre a experiência estética da paisagem atualizam e resumem essa discussão:

Es ist der ganze Sinn des Sich-Einlassens auf ästhetische Landschaften, daß wir in ihnen nach draußen gelangen: in ein zugleich reales und metaphorisches Draußen. (...) Zur aktuellen Landschaftserfahrung kommt es, wenn wir (...) die Bindung an die pragmatischen Orientierungen lockern, die unser normales Verhalten im Raum bestimmen: wenn wir uns nicht länger mit festgelegten Zielen in diesem Raum bewegen, sondern uns freihalten für die irreguläre Gegenwart des größeren Raumes selbst. Der Schritt in die Erfahrung von Landschaft (...) ist ein Sichöffnen für etwas, für ein Geschehen, das instrumentell und kognitiv nicht bewältigt werden kann (Seel, 1996, p. 64).

O sentido todo de se abandonar a paisagens estéticas consiste em alcançar nelas um espaço exterior: um espaço exterior ao mesmo tempo real e metafórico. (...) Para se atualizar uma experiência paisagística é preciso distender o vínculo com orientações pragmáticas que normalmente determinam nosso comportamento no espaço: isso ocorre quando não nos movemos por mais tempo nesse espaço de acordo com destinos demarcados, mas nos mantemos abertos à presença irregular do próprio espaço mais amplo. O passo que leva à experiência da paisagem é um abrir-se para algo, para um acontecimento que não se deixa submeter por via instrumental ou cognitiva.

O estado de liberdade positiva proporcionado pela paisagem oferece algo distinto das orientações pragmáticas, instrumentais e cognitivas firmadas de antemão no trato com a natureza. A abordagem estética do espaço que envolve o indivíduo enseja-lhe travar conhecimento com possibilidades fundamentais para a própria vida, em sua relação com o mundo, e revela-se um exemplo (ainda que momentâneo e parcial) de preservação do espaço de liberdade para sua ação efetiva, como existência concreta situada no mundo. Pelo tipo de apreensão não-instrumental e não-cognitiva, trata-se aí do aguçamento da “consciência dos sentidos” (cf. Seel, 1996, p. 15: “ein sinnliches Bewußtsein”) – uma expressão paradoxal, mas cuja ambivalência é tão inevitável quanto significativa, pois reflexo da condição humana. Se a consciência *sobre* os sentidos deixa de ser sensação, e se uma consciência articulada *pelos* sentidos não se expressa sob as formas fixas do pensamento, um caminho mediador parece poder ser trilhado pela estética. As obras pictórico-figurais (plásticas ou verbais) reconstroem concretamente a percepção do mundo circundante, com recursos técnicos

“espirituais” e desenvolvidos pela consciência, mas dão ao espectador a ilusão de uma sensação imediata.

Nas obras, o corpo e a paisagem estão presentes, acessíveis à percepção, mas a própria percepção já é fruto de uma leitura de convenções técnicas de cor, traçado, perspectiva (ou da utilização e realização verbal dessas noções), que se devem ao espírito e à tradição artística. Na recepção e conformação da obra de arte visual figurativa, e em especial naquelas em que o sujeito está imerso na paisagem, o corpo é capaz de “entender” o espírito, e o espírito, de “perceber” o corpo.

2. Thomas Mann, a natureza e a paisagem

No fim de 1913, Thomas Mann responde a uma enquete dirigida pelo editor Fritz Stahl a vários escritores: “A que pintor o senhor se sente vinculado em sua atividade criativa?” O romancista, na resposta, afirma uma especial afinidade com a escultura, por tratar quase exclusivamente do ser humano, e mais adiante, diz sentir-se atraído pelo retrato⁹⁸, já que consegue estabelecer vínculos com essa forma e aprender algo dela. Ele não deixa, contudo, de mencionar a paisagem, entre travessões, atribuindo a ela, ainda que “muito menos”, também as propriedades de atraí-lo, suscitar-lhe vínculos e ensinar-lhe algo. É curioso, no entanto, que a resposta termine com a referência ao quadro “Bosque sagrado” (“Heiliger Hain”, 1882, Basel, “Kunstmuseum”), de Arnold Böcklin (1827-1901): uma figuração sobretudo paisagística e carregada de sentidos míticos e relativos ao culto da natureza, em que sacerdotes de uma religião arcaica, cobertos com túnicas e capuzes, prestam culto em meio a uma pequena clareira circundada por árvores imponentes. Não um retrato, nem uma escultura, mas a representação de figuras humanas abrigadas pela natureza como espaço cultural é que oferecem

⁹⁸ Em *Der Zauberberg*, a propósito, Hans Castorp manifesta igualmente sua preferência pelo retrato, “porque tem por objeto imediato o homem” (MM, 315, cf. ZB, 366: “weil es unmittelbar den Menschen zum Gegenstand hat”); a isso, o Dr. Behrens lhe responde: “Nesse caso deveria interessar-se menos pela pintura do que pela escultura...” (MM, 315, cf. ZB, 367: “Dann müßten Sie sich aber eigentlich nicht für Malerei interessieren, als in erster Linie für Skulptur”). Anotações sobre a diferença entre pintura e escultura encontram-se na fl. 21 do “Caderno de Estudos para a Obra - Pintura” de Guimarães Rosa.

motivação ao escritor em suas atividades, inclusive as mais corriqueiras. Nas palavras de Mann:

Übrigens ist es das Porträt – viel weniger die Landschaft –, was mich anzieht, wozu ich Beziehungen habe, wovon ich lernen kann. Und neben meinem Schreibtisch hängt eine schöne große Reproduktion von Böcklins Heiligem Hain, und oft, auch wenn ich um niedrige bürgerliche Gegenstände bemüht zu sein hatte, hat ein Blick in seinen Opferfrieden mich zum Dienste gestärkt (E1, 180).

A propósito, o retrato – e, bem menos, a paisagem – é o que me atrai; com ele mantenho vínculos e dele posso aprender algo. E ao lado de minha escrivaninha há uma reprodução grande e bonita do Bosque Sagrado de Böcklin; e freqüentemente, quando obrigado a ocupar-me mesmo com as coisas corriqueiras da vida burguesa, foi o olhar lançado à sua paz de rito sacrificial que me fortaleceu para o serviço.

De forma semelhante, Hans Castorp manifesta preferência pelo retrato, em sua longa conversa sobre artes plásticas com o Dr. Behrens, no capítulo “Humaniora” em *Der Zauberberg*. Mas muito freqüentes, e tanto mais decisivos, são os momentos em que o cenário natural avança para o primeiro plano, pelo olhar do protagonista, sendo então descrito com uma linguagem própria à representação pictórica da paisagem. Já nas primeiras páginas, o romance trata de introduzir o leitor no universo paisagístico das montanhas, visto do trem pelo protagonista. A inserção de Castorp em um novo entorno natural é destacada passo a passo pela associação de registros visuais e da repercussão desses registros nos sentidos e na disposição afetiva do personagem. O trecho a seguir, demonstra-o bem:

Großartige Fernblicke in die heilig-phantasmagorisch sich türmende Gipfelwelt des Hochgebirges, in das man hinan- und hineinstrebte, eröffneten sich und gingen dem ehrfurchtigen Auge durch Pfadbiegungen wieder verloren. Hans Castorp bedachte, daß er die Zone der Laubbäume unter sich gelassen habe, auch die der Singvögel wohl, wenn ihm recht war, und dieser Gedanke des Aufhörens und der Verarmung bewirkte, daß er angewandelt von einem leichten Schwindel und Übelbefinden, für zwei Sekunden die Augen mit der Hand bedeckte. Das ging vorüber. Er sah, daß der Aufstieg ein Ende genommen hatte, die Paßhöhe überwunden war. Auf ebener Talsohle rollte der Zug bequemer dahin.

Es war gegen acht Uhr, noch hielt sich der Tag. Ein See erschien in landschaftlicher Ferne, seine Flut war grau, und schwarz stiegen Fichtenwälder neben seinen Ufern an den umgebenden Höhen hinan, wurden dünn weiter oben, verloren sich und ließen nebelig-kahles Gestein zurück (ZB, 11-12).

Abriam-se grandiosos panoramas do universo de cumes alpinos, um amontoado solene e fantasmagórico, que o trem procurava alcançar e galgar; e logo no próximo meandro da estrada voltavam a subtrair-se ao olhar reverente. Hans Castorp notou que deixara para trás a zona das árvores frondosas e, se não se enganava, também a dos pássaros canoros. Essa idéia de cessação e empobrecimento fez com que ele, acometido de um ligeiro acesso de vertigem e mal-estar, cobrisse

por dois segundos os olhos com a mão. Mas isso passou. Viu então que terminara a ascensão; estava vencido o ponto culminante do passo. O trem corria confortavelmente no fundo plano de um vale.

Eram aproximadamente oito horas. Ainda havia luz. Na paisagem longínqua apareceu um lago de águas cinzentas. Das suas margens subiam pinheirais negros pelas encostas das montanhas adjacentes, que se tornavam mais ralos a maior altura, acabando-se aos poucos e dando lugar à rocha calva envolta em brumas (MM, 9-10).

A menção de *vistas* panorâmicas (“Fernblicke”) e do *olhar* (“Auge”, na expressão idiomática metonímica alemã “sich dem Auge eröffnen”) associam-se a um conhecimento objetivo da natureza local⁹⁹ e à sensação física e psíquica de desconforto, expressa significativamente pelo gesto de cobrir os *olhos* com as mãos (de novo a palavra “Augen”). Depois da subida, a esses mesmos olhos se oferece a paisagem (“[die] landschaftlich[e] Ferne”), apresentada de modo conseqüente a partir do lago, na base do campo visual, em direção progressiva ao ponto de fuga, os cumes áridos e nebulosos das montanhas.

Esse primeiro encontro com a natureza e a paisagem dos Alpes prenuncia uma série de outros ao longo do romance. A defrontação com a paisagem alpina torna-se um dos temas freqüentes no texto, presente em momentos os mais decisivos, como durante a arriscada excursão pela montanha nevada no capítulo “Schnee”. Na ocasião, o narrador faz a seguinte observação:

Das Kind der Zivilisation, fern und fremd der wilden Natur von Hause aus, ist ihrer Größe viel zugänglicher als ihr rauher Sohn, der, von Kindesbeinen auf sie angewiesen, in nüchterner Vertraulichkeit mit ihr lebt. (...) Hans Castorp, in seiner langärmeligen Kamelhaarweste, seinen Wickelgamaschen und auf seinen Luxusski, kam sich im Grunde sehr keck vor im Belauschen der Urstille, der tödlich lautlosen Winterwildnis, und das Erleichterungsgefühl, das sich meldete, wenn auf dem Heimweg die ersten menschlichen Wohnstätten im Geschleier wieder auftauchten, machte ihm seinen vorherigen Zustand bewußt und lehrte ihn, daß stundenlang ein heimlich-heiliger Schrecken sein Gemüt beherrscht hatte (ZB, 665).

O rebento da civilização, que pela sua origem fica alheio e distante da natureza selvagem, é muito mais acessível à sua grandiosidade do que o seu filho rude, que depende dela desde a infância e mantém com ela relações de prosaica familiaridade. (...) Hans Castorp, com seu suéter de lã de camelo, de mangas compridas, com suas grevas e seus esquis de luxo, no fundo sentia-se audacioso ao contemplar a paz primeva, o ermo hibernal, com aquela funesta ausência de sons; e a sensação de alívio que se apresentava, quando, no caminho de volta, apontavam nas brumas as primeiras habitações humanas, tornava-o consciente do seu estado anterior e intruía-o sobre o terror secreto e sagrado que, durante horas, dominara o seu coração (MM 573-574).

⁹⁹ Como Riobaldo (cf. FERREIRA, p. 93), Castorp dispõe não apenas de um olhar atento mas de um senso objetivo, semi-científico em sua apreciação da paisagem.

Há nesse trecho a contraposição clara entre a natureza indomável e um “rebento da civilização” urbana, representado ironicamente. A menção de suas roupas sofisticadas, seu “esqui de luxo” e sua atitude “atrevida”¹⁰⁰ (“keck”) contrastam com a formulação sublime usada para designar a paisagem invernal e ameaçadora¹⁰¹; Castorp é acometido de “um terror secreto e sagrado”, mas só é capaz de aperceber-se dele, de forma inconseqüente e tardia, ao se reaproximar das moradias humanas e ver-se novamente em segurança. Esse sentimento é explicitado e discutido por Mann em um discurso feito em sua cidade natal, Lübeck, quando se refere justamente ao “passeio” de Castorp pela neve, em *Der Zauberberg*:

Meer und Hochgebirge sind nicht ländlich, sie sind elementar im Sinne letzter und wüster, außermenschlicher Großartigkeit, und es sieht fast aus, als ob der civile, der städtische, der urbane, der bürgerliche Künstler, wenn es Natur gilt, geneigt wäre, das Ländlich-Landschaftliche zu überspringen und direkt das Elementare zu suchen, weil diesem gegenüber sein Verhältnis zur Natur sich mit vollem menschlichen Recht als das bekennen und offenbaren kann, was es ist: als Furcht, als Fremdheit, als unzukömmliches und wildes Abenteuer. Sehen Sie den kleinen Hans Castorp an, wie er in seinen civilen Breeches und auf seinem Luxus-Ski hineinschlittert in die Urstille, das Hochbedrohliche und Nichtgeheuer, das nicht einmal Feindselige, sondern erhaben und verhältnislos Gleichgültige! (E3, 34).

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 reconhecê-lo e revelar-se, com toda a razão humana, como o que ela de fato é: como temor, como estranheza, como aventura inadequada e selvagem. Vejam o pequeno Hans Castorp, como ele desliza vestido com seu culote e em seu esqui de luxo, adentrando o silêncio primeiro, o elemento adverso e sobremaneira ameaçador, que não chega sequer a ser hostil, mas – do alto de sua sublimidade e distância – indiferente!

Também no ensaio, que traz referências literais ao texto do romance, a contraposição entre a natureza indomável e o indivíduo da civilização urbana é apreciada de maneira irônica e auto-irônica, já que Mann identifica, pouco antes,

¹⁰⁰ Embora se trate de um juízo de Castorp sobre si mesmo, o que já indicaria certa ironia do narrador, parece-nos que a tradução de “keck” por “audaciosa” elide em certa medida o tom irreverente do narrador diante do personagem, já que se pode falar de uma atitude audaciosa também quando se louva seriamente um feito heróico. “Keck” tem um uso mais restrito, e emprega-se quando alguém, de uma atitude superior, mas benévola ou ao menos compreensiva, refere-se ao feito de alguém mais novo ou mais fraco que, apesar de suas limitações, ousa arriscar-se e sai-se relativamente bem. O *Duden Deutsches Universal Wörterbuch* (1989) exemplifica “keck”, por exemplo, com as expressões “ein kecker Bursche”, “er trägt ein keckes Bärtchen, Hütchen”: “um rapazinho ousado/ atrevido”; “ele usa uma barbinha, um chapeuzinho ousada(o)/atrevida(o)”.

¹⁰¹ Sobre o sublime em *Der Zauberberg*, v. WESCHE, 1973.

personagem e autor. O posicionamento temeroso mas inconseqüente diante da natureza – já que o caráter aniquilador que ela encerra não parece ser tomado a sério – revela a frivolidade de Castorp no trato com as conseqüências últimas a que seu passeio pode levar. Por outro lado, a ironia mediadora do autor mantém-se consciente de que essa é, de fato, a condição do sujeito burguês moderno, imerso em suas vestimentas e bons modos, mas submetido à nulidade e insignificância diante do mundo natural. O problema de Castorp, dessa forma, não é a passividade diante dos elementos da natureza, face aos quais não se pode fazer nada, mas a indiferença que ele mantém em relação às coisas do espírito. Sua ingenuidade leva-o a não ponderar, no mundo ético, as ameaças que se anunciam no próprio homem. A seqüência imediata da citação acima afirma:

Er nimmt es auf damit, wie er es mit den Geistesproblemen naiv aufnimmt, zu denen sein Schicksal ihn emportreibt, aber was ist in seinem Herzen? Nicht “Naturesinn”, der irgendwie Zugehörigkeit bedeutete. Nein, Furcht, Ehrfurcht meinerwegen, religiöse Scheu, physisch-metaphysisches Grauen – und noch etwas mehr: Spott, wirkliche Ironie gegenüber dem überwältig Dummem, ein mokantes Achselzucken angesichts gigantischer Mächte, die ihn in ihrer Blindheit zwar physisch vernichten können, denen er aber noch im Tode menschlichen Trotz bieten würde (E3, 35).

Ele se defronta com isso, da mesma forma que, ingenuamente, se defronta com os problemas do espírito, aos quais seu destino o impele; mas o que há em seu coração? Não há “senso de natureza”, que signifique, de uma forma ou de outra, integração. Não. Há medo, temor (que seja!), acanhamento religioso, horror físico-metafísico – e ainda há uma coisa mais: escárnio, verdadeira ironia diante do que é incontrolavelmente fatal, um dar de ombros malicioso em face de poderes gigantesco, que em sua cegueira podem até mesmo destruí-lo fisicamente, mas aos quais, mesmo na morte, ele ainda assim ofereceria resistência humana.

A mesma ironia com que o narrador se refere ao “filho enfermiço da vida” no romance, pode ser percebida, na dicção do Thomas Mann ensaísta, ao tratar de seu personagem. Pois fato é, no romance, 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 cultiva face à grandiosidade da natureza. O “salto” sobre o que há de paisagístico e rústico na natureza – ou seja, o que pode ser apreendido e transformado pelo homem – resulta para Castorp, com a guerra, em um mergulho insciente em direção a forças incontroláveis e puramente naturais: a barbárie. A falta de “pertença” no “coração” (sede da memória) e a ingenuidade diante dos problemas do espírito inviabilizam o ato

eticamente relevante e a subjetividade mediada pela razão que se mantém desperta para o outro.

Como em “Lübeck als geistige Lebensform”, o termo “natureza” (“Natur”) na obra de Thomas Mann – segundo estudos criteriosos do germanista coreano Tschol-Za Kim (1970 e 1975)¹⁰² – significa a totalidade do que se opõe ao “espírito” (“Geist”) e freqüentemente equivale ao termo “vida” (“Leben”), quando este se opõe a “espírito”. Essa oposição fundamental, em Mann, revela a condição do sujeito. A corporeidade do ser humano está ligada à natureza, imersa na “fonte vital” que ela representa, no “poder inapreensível, cego, eternamente perene, embora isento de espírito, que o ser humano percebe – e não apenas quando em face de alguns objetos naturais gigantescos, tais como as montanhas, o mar revolto ou o deserto”¹⁰³, segundo a formulação de Kim (1975, p. 70: “Diese Lebensquelle ist die blinde, ewig dauernde, aber geistlose, und unfafßbare Macht, die der Mensch jedoch nicht allein von bestimmten gigantischen Naturgegenständen, beispielsweise vor dem Hochgebirge, dem tobenden Meer oder in der Wüste zu spüren bekommt”).

Quando menciona a natureza em “Lübeck als geistige Lebensform”, a propósito, Thomas Mann trata de tornar mais precisa sua referência: “Nada é mais característico para nossa forma de vida [ou seja, a forma de vida do herói Hans Castorp e do autor Thomas Mann] que nossa relação com a natureza, ou, melhor dizendo, com a natureza extra-humana, já que o ser humano também é natureza” (cf. E3, 34: “Nichts ist für unsere [des Helden Hans Castorp und des Verfassers Thomas Mann] Lebensform charakteristischer, als unser Verhältnis zur Natur,

¹⁰² Estudos pioneiros sobre a natureza na obra de Mann foram feitos por FREUNDENBERG, 1935, e SOBEL, 1936; a primeira publicação de que temos notícia é o artigo de GRÜTZMACHER, 1925.

¹⁰³ O mar ocupa papel central no imaginário de Thomas Mann, e é associado pelo autor, em várias declarações, a experiências autobiográficas no balneário de Travemünde (próximo a Lübeck) e na ilha de Sylt, onde a família Mann costumava passar férias. Em *Der Zauberberg* a paisagem marítima (descrita em detalhes no subcapítulo “Strandspaziergang”, ZB, 756-766) assemelha-se em muitos sentidos à paisagem alpina. No discurso “Lübeck als geistige Lebensform”, com o intuito destacar o sentido existencial profundo que o mar adquiria para ele, Mann aproxima-o da região nevada e chega a afirmar não tratar-se aí de uma paisagem, mas de uma vivência: “O mar não é uma paisagem, é sim a vivência da eternidade, do nada e da morte, um sonho metafísico; e assemelha-se muito às regiões das neves eternas, de ar rarefeito” (cf. E3, 34: “Das Meer ist keine Landschaft, es ist das Erlebnis der Ewigkeit, des Nichts und des Todes, ein metaphysischer Traum; und mit den luftverdünnten Regionen des ewigen Schnees steht es sehr ähnlich”). Sobre o mar na obra de Thomas Mann, v. KUHLMANN, 1974, e MATTHIAS, 1977.

genauer, da ja auch der Mensch Natur ist, zur außermenschlichen Natur“). O corpo – pode se deprender daí – partilha com a natureza um caráter incontrolável. Contém em si forças e elementos que o ser humano é capaz de perceber e identificar com forças externas à integridade de sua materialidade física e natural¹⁰⁴. O argumento é confirmado por John Elder (1974), em estudo específico sobre o corpo e a natureza em Mann. Ele destaca nessa relação seu valor cognitivo para o sujeito face ao mundo:

For [Thomas Mann], the body is both the most immediate manifestation of the physical world and a primary symbol for the entire natural order. It is also the vehicle of true knowledge of the world, as opposed to the mind's abstract understanding. Thus, for [him] bodily consciousness represents a goal: the assimilation into individual subjectivity of the body's direct awareness of the world (Elder, 1974; cf. DA, 7228A).

Para Thomas Mann, o corpo é, a um só tempo, a manifestação mais imediata do mundo físico e o símbolo primeiro de toda a ordem em sua inteireza. Portanto, ele é um veículo do conhecimento verdadeiro sobre o mundo, por oposição ao conhecimento abstrato da mente. Logo, Mann almeja a consciência corporal: a assimilação, pela subjetividade individual, da consciência do mundo proporcionada diretamente pelo corpo.

O homem diferencia-se da natureza e pode conhecê-la, no entanto, pelo espírito. E Thomas Mann, ainda segundo Kim, entende que o espírito não provém da natureza, mas pertence apenas ao homem, entre todos os seres vivos (p. 70). Evidencia-se assim a origem da bipartição do sujeito humano, sua condição ambivalente constituída a um só tempo pela existência física e natural e pela existência “espiritual”, simbólica, reflexiva e partilhada através da linguagem¹⁰⁵.

Para Thomas Mann, segundo Kim, a consciência dessa bipartição perfaz a “eleição” da pessoa sensível à arte e distingue-a das demais pessoas, do ponto de vista moral. A práxis estética da apreensão do entorno natural, podemos dizer em outros termos, aguça a atenção do homem para a bipartição de si: a percepção da obra de arte, ou de objetos naturais considerados esteticamente, evidencia a coexistência entre a dimensão intelectual (que apreende o objeto e reflete sobre o

¹⁰⁴ As palavras de Henry David Thoreau, em anotação de 30 de agosto de 1856, em seu *Diário* (apud SCHAMA, 1996, p. 7) conferem plasticidade a essa noção da natureza: “O que inspira o sonho [de uma rusticidade distante de nós] é o charco que há em nosso cérebro e em nossas entranhas, o vigor primitivo da Natureza existente em nós”.

¹⁰⁵ Para outras abordagens sobre a relação entre natureza e espírito em *Der Zauberberg* v. Frederik YOUNG, 1945, BRAVERMANN/NACHMANN, 1978.

ato da percepção), de um lado, e o corpo natural e físico, que enseja a percepção, de outro.

3. João Guimarães Rosa, a natureza e a paisagem

No “Caderno de Estudos para a Obra - Filosofia/Idéias” (fl. 18), do qual já falamos no capítulo anterior, encontra-se uma anotação de Guimarães Rosa sobre o escritor, crítico e artista plástico inglês John Ruskin (1819-1900)¹⁰⁶, qual seja sua caracterização por R. de Sizeranne (“na ‘Introduction’ do livro *Pages Choisiés*, de Ruskin, Paris 1911 Hachette”, conforme indicação de Rosa), como a seguir: “un des plus grands écrivains du XIX^e siècle et le plus éloquent interprète de ce sentiment moderne: l’amour de la Nature” (“um dos maiores escritores do séc. XIX e o mais eloquente intérprete desse sentimento moderno: o amor à natureza”, sublinhado por Rosa, no original).

Em seguida, provavelmente com base na leitura da introdução de Sizeranne, Rosa menciona o ensaio de Ruskin “Turner e os Antigos” (publicado em *Modern Painters*, 1843), em que o pintor inglês Joseph M. W. Turner (1775-1851) é considerado o “criador da paisagem contemporânea”¹⁰⁷. Consta ainda, na mesma folha, menção a um comentário da escritora Charlotte Brontë (1816-1855) sobre o livro de Ruskin: “C’est comme si l’on nous donnait de nouveaux yeux!” (“É como se nos dessem olhos novos!”).

Apesar do caráter fragmentário dessas anotações do escritor, e embora ultrapasse os limites deste trabalho contextualizá-las do ponto de vista da história da arte e da literatura, permitimo-nos fazer menção a elas como sinais do imbricamento entre natureza, paisagem e literatura no pensamento e nas

¹⁰⁶ Na biblioteca de Rosa, há um livro de J. Ruskin, *Mornings in Florence being Simple Studies of Christian Art for English Travelers* (publicado em New York, s/ed., s/d.). Trata-se de um guia para visitantes de obras de arte em Florença. As marcações de Rosa no exemplar comprovam seu interesse duradouro pelo escritor e crítico inglês. Os trechos destacados (p. 101-103) evidenciam o argumento de uma distinção do olhar do artista sobre as obras de arte alheias, desinteressado em detalhes técnicos de autenticidade ou comercialização, mas capaz de identificar-se, nelas, com a sensibilidade dos artistas que as criaram.

¹⁰⁷ A frase surge no contexto da polêmica instaurada por Ruskin ao defender Turner de críticos que julgavam negativamente sua produção paisagística, pautados por modelos neo-clássicos, cujos expoentes são pintores como Nicolas Poussin (1593/4-1665) e Claude Lorrain (1600-1682).

concepções estéticas de Guimarães Rosa. O destaque do amor à natureza como sentimento moderno, em Ruskin, a associação desse sentimento à pintura paisagística inovadora e expressiva, de Turner, e a descoberta de uma nova visualidade para a literatura a partir do olhar acurado sobre a pintura, em Brontë, assumem caráter epigramático para a discussão desse aspecto na obra de Guimarães Rosa.

No universo do escritor a natureza constitui elemento tão imediato, que sua abordagem perpassa vários dos trabalhos mais importantes dedicados a ele. Por outro lado, no entanto, faltam abordagens dedicadas especificamente a esse elemento, tomado como unidade teórica de sentido. Uma exceção constitui o trabalho de Fani Schiffer Durães (1996), que dedica seção específica ao problema. Ao comparar o papel que a natureza desempenha para Faust, na peça homônima de J. W. Goethe (*Faust I*, 1806-1810; *Faust II*, 1831), e para Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*, ela conclui haver nos protagonistas qualidades contraditórias que correspondem ao princípio de uma condição natural ambivalente (cf. p. 213: “Die innere Widersprüchlichkeit der Protagonisten entspricht dem Prinzip ambivalenter Naturhaftigkeit”). Declarações de Rosa como “Levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão” (GR1, 49) corroboram esse tipo de raciocínio em que a interioridade e a exterioridade do corpo partilham um mesmo princípio natural, a ser mediado pela atitude ética (tal como demonstramos no item 5 do cap. III, *supra*).

Distintamente de uma atitude em que o herói projeta para o meio natural sua subjetividade¹⁰⁸, predominante nos sécs. XVIII e XIX, a natureza é percebida por Riobaldo como realidade com a qual ele interage e se identifica, ou para a qual se volta pela intermediação de outrem. Ela pode ser, nesse sentido, espaço da corporeidade e das relações humanas em sua face mais violenta. Quando o bando atravessa o Liso do Suçuarão, sob o comando de Medeiro Vaz, a agrura do meio e das relações sociais primitivas delineiam relações de causalidade entre meio

¹⁰⁸ O sonhador de Rousseau, em *Le rêverie du promeneur solitaire* (1777), por exemplo, afirma diante de uma bela paisagem: “De rien d’extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence, tant que cet état dure on se suffit à soi-même comme Dieu” (cf. ed. org. p. H. Roddier, Paris : Garnier, 1960, p. 71, *apud* GROH, 1991, p. 138).

natural e atitude ética (ou a ausência desta). A ação da paisagem desértica adentra os corpos dos jagunços, e o meio natural como que se antropomorfiza, em sua ação sobre os homens:

Era uma terra diferente, louca, e lagoa de areia. (...) O sol vertia no chão, com sal, esfaiscava. De longe vez, capins mortos; e uns tufos de seca planta – feito cabeleira sem cabeça. As-exalatrava a distância, adiante, um amarelo vapor. E fogo começou a entrar, com o ar, nos pobres peitos da gente (GR2, 36).

Só sabia: o Liso do Suçuarão concebia silêncio, e produzia uma maldade – feito pessoa! (...) De certo nadas e nozes – [os companheiros] iam como o costume – sertanejos tão sofridos. Jagunço é homem já meio desistido por si... A calamidade de quente! E o esbraseado, o estufo, a dor do calor em todos os corpos que a gente tem (GR2, 38).

Subjugados pelas adversidades e condenados a “consertar um mundo sem lei” (cf. *Candido*, p. 84), os jagunços, reunidos em bandos, desenvolvem um código peculiar de comportamento, corporativo, que obriga apenas em relação à sobrevivência do grupo. Na travessia do Liso, compelidos pela fome, os jagunços abatem e devoram um homem, na escuridão da noite, “pensando” tratar-se de um macaco: “o corpudo não era bugio não, não achavam o rabo. Era homem humano, morador, um chamado José dos Alves. Mãe dele veio de aviso, chorando e explicando: era criaturo de Deus, que nu por falta de roupa...” (GR2: 40).

Por outro lado, a natureza pode fortalecer valores de amor e amizade, como em momentos idílicos partilhados com Diadorim. À margem do rio das Velhas, logo depois do primeiro reencontro entre Riobaldo e Diadorim após a travessia do rio de-Janeiro, na infância, surge a necessidade de se montar guarda. Riobaldo considerava-se então “vazio de um dever honesto”, “não pertencia a razão nenhuma, não guardava fé, nem fazia parte” (GR2, 95). Ao ver que Diadorim se dispõe a cumprir a tarefa, também se oferece para a guarda. Surge a ocasião para alguns momentos de convívio, novamente à beira de um rio. E, tal como já ocorrera no episódio da infância, 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 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 vôos e pousação. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: – “É formoso próprio...” – ele me ensinou. Do outro lado, tinha vargem e lagoas. P’ra e p’ra, os bandos de patos de cruzavam. – “Vigia como são esses...” Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. – “É aquele lá: lindo!” Era o manuelzinho-da-croa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas (...). Machozinho e fêmea – às vezes davam beijos de biquinim – a galinholagem deles (GR2, 95-96).

O olhar guiado por Reinaldo-Diadorim (“O Reinaldo mesmo chamou minha atenção”) rompe os condicionamentos da visão pragmática e instrumental da natureza (“aquilo era para se pegar espingarda e caçar”). Solange Ferreira (1990) confirma o argumento: “é Diadorim que possui um modo especial de levar Riobaldo a perceber, a sentir e valorizar os detalhes que compõem a paisagem do dia-a-dia, num reencontro com os prazeres da singeleza da sua terra” (p. 72). Abre-se aqui, para Riobaldo, a perspectiva estética do relacionamento com o mundo natural, evidenciada por expressões como “bonito e engraçadinho”, “parar apreciando”, “prazer de enfeite”, “lindo”, bem como pelas referências a cor e luminosidade. E tem início a amizade madura entre os dois amigos, e a paixão proibida de Riobaldo pelo “homem-d’armas, brabo bem jagunço”, que depois se revela, no corpo morto, como a moça Deodorina. Da paisagem – associado a essa experiência que funde a percepção estética do espaço natural e a descoberta da relação afetiva – provém ainda um símbolo recorrente no romance: o pássaro “manuelzinho-da-croa”, que significará para Riobaldo o amor terno.

A apreensão estética da paisagem, afinal, constituiu fator decisivo para a poética e produção de Guimarães Rosa, como não deixou de apontar o ensaio fundador de Antonio Candido: “[No universo de Guimarães Rosa], a paisagem, rude e bela, é de um encanto extraordinário” (Candido, 1994: 79)¹⁰⁹. De si mesmo, ao contrário de Mann, o escritor disse ser, em literatura, “um visual”: “só sei descrever aquilo que vi, efetivamente, e sonhei depois”. A profusão de referências a cor e forma do entorno natural em obras como “O recado do morro” (veja-se aí a

descrição da região e das grutas, cf. GR2, 618-619) e *Grande sertão: veredas* confirma essa sensibilidade, que apenas começa a ser explorada por pesquisadores.

Na biblioteca de Rosa, constata-se, por exemplo, a leitura atenta do *Traité du Paysage*, de André Lhote (Paris : Floury, 1948). O exemplar traz assinaturas de Rosa nas primeiras folhas, com a indicação “Paris, 1949”. Há várias anotações e trechos marcados ou sublinhados ao longo de todo o livro. Alguns são de caráter prático, outros exprimem concepções estéticas genéricas. Um deles, por exemplo, descarta o papel da inspiração na pintura, e valoriza, isso sim, o trabalho e a aplicação de conhecimentos técnicos: “L’inspiration est une bien pauvre chose, et bien vite éteinte, devant l’étendue de l’effort à accomplir pour se mettre en règle avec les exigences du métier pictural” (p. 25). Da mesma forma, na pasta E17 do Arquivo Guimarães Rosa (IEB/USP), intitulada apenas “Dante, Homero, La Fontaine”¹¹⁰, há treze folhas com anotações sobre quadros paisagísticos vistos em exposições, acompanhadas inclusive de desenhos e anotações técnicas bastante relevantes. Diante de uma das telas, “Paysage avec une ville”, de Aelbert Cuyp (1620-1691), vista por Rosa no Museu da Orangerie, “com Ara”, sua mulher, em “16.XII.50”, época em que ainda concebia *Grande sertão: veredas*, o escritor anota: “Sinto, colho o espaço”.

Segundo nos consta, o único trabalho específico sobre a apreensão da paisagem em *Grande sertão: veredas* é a dissertação de mestrado em Geografia escrita por Solange Ferreira (1990), à qual já nos referimos (v. *supra* cap. I). Atenta à dimensão estética da paisagem apreendida pelo protagonista do romance, Ferreira lembra também, segundo o interesse de sua área, que “Riobaldo demonstra ter um conhecimento empírico da geografia desta região muito minucioso” (p. 89).

Esse conhecimento objetivo da paisagem, apontado por Ferreira, pode ser explicado e atestado não só pelas viagens de Rosa e suas anotações em cadernetas, mas também através da pasta E12, do Instituto de Estudos Brasileiros, intitulada

¹⁰⁹ A importância e valor estético da paisagem percorrida por João Guimarães Rosa em suas viagens, e que depois lhe serviu de base para a criação ficcional de *Grande sertão: veredas*, também motivou trabalhos fotográficos e documentais como os de TOLEDO, 1982, e GRANATTO, 1996.

“Geografia - Ar e Terra”¹¹¹. Como ocorre nas demais pastas, também esta traz material sobre o tema anunciado e ainda várias listas de expressões e vocábulos selecionados, modificados ou cunhados por Rosa a partir de sua leitura, e que formam um estoque do qual ele se servia para a escrita de seus textos poéticos¹¹².

Uma das fontes para o estudo do sertão por Rosa, presente na pasta, é a *Geografia do Estado de Minas*, de Alvaro Astolpho da Silveira: o conjunto de folhas datilografadas menciona diversos lugares e acidentes descritos no romance; traz definições (como as de “chapadão” e “chapada”, entre muitas outras); explica a origem de nomes de lugares (tal como a da Serra do Espinhaço, assim batizada por Eschwege, mas conhecida no local como Serra Geral ou Serra de Minas); e ensina vocábulos inusitados, como a denominação indígena para “sumidouro”, “anhanhonhacanhuva”, destacada em vermelho pelo escritor. Rosa, provavelmente encantado com a palavra, utiliza a informação em “O recado do morro”:

Fim do campo, nas sarjetas entremontãs das bacias, um ribeirão de repente vem, desenrondilhando, ou o fiúme de um riachinho, e dá com o emparedamento, então cava um buraco e por ele se soverte, desaparecendo num emboque, que alguns ainda têm pelo nome gentio, de anhanhonhacanhuva (GR1, 619).

Há ainda, nessa pasta, dados técnicos sobre certos locais, tais como a altitude do pico do Itambé, mencionado em *Grande sertão: veredas* (p. ex. GR2, 261), com 2.044 metros de altitude, cujo acme, “visto do oeste: não é pontudo, mas largo, ‘alpinisticamente’ descalvado, rochoso”. São várias as partes assinaladas com grandes marcas em “x”, como: “Há povoações, como o Brejo das Almas, por exemplo, que só dispõem de águas salobras; não há ali água doce”. A pasta, por fim, traz conjuntos de folhas com estudos sobre meteorologia (onde se menciona o “*Traité élémentaire de Météorologie*”, de J.-C. Houzeau, de 1883), plumária indígena, escala de intensidade dos sons, nuvens, mobiliário e aviação. O material

¹¹⁰ Depois de nossa visita ao Instituto sugerimos acrescentar “Artes plásticas” ao título da pasta.

¹¹¹ Solange Ferreira infelizmente não fez uso de quaisquer anotações do escritor.

¹¹² Nesse contexto, a propósito pode-se entender melhor uma declaração de Rosa na entrevista a G. Lorenz, quando afirma: “Cada palavra é, segundo sua essência, um poema. Pense só em sua gênese. No dia em que completar cem anos, publicarei um livro, meu romance mais importante: um dicionário. (...) E este fará as vezes de minha biografia (GR1, 53)”. Do ponto de vista de sua biografia intelectual, as listas de palavras e expressões deixadas por Rosa em seu arquivo são um mapa minucioso de suas leituras e o melhor indício de seu processo de criação.

mereceria estudo específico, por exemplo na área de Geografia, a partir das valiosas conclusões a que chegou Solange Ferreira.

Na área de Letras, a pesquisadora M. Neuma Cavalcante (1996), do Instituto de Estudo Brasileiros, destaca a importância que Rosa confere à descrição da paisagem nas anotações que faz em suas cadernetas de viagem:

As descrições de Guimarães Rosa revelam sua observação plástica da natureza. Além de tentar reproduzir em desenhos as paisagens, animais, tipos humanos, arquitetura e obras de arte, a apreensão lexical da realidade realiza-se através da fixação de cores, cuja escala cromática parece ser insuficiente ao escritor que usa inúmeras nuances e cria outras (...) (Cavalcante, 1996, p. 246).

Confirma-o a opulência verbal de peças plásticas como “Ao pantanal” em *Ave, palavra*¹¹³, descrição de uma viagem por aquela região (uma “devassa de um Éden”, como a denominou Rosa, cf. GR2, 1079), ocorrida em um “11 de junho” de ano anterior a 1953 (em que se publicou o texto pela primeira vez). “Zarpa-se (...) contra um um cromo verde e céu, sensíveis”, e prossegue-se sem descuido da cor, que antes da viagem inexistia – “no princípio era sem cor”, são as palavras finais do texto. Um excerto ilustrativo:

Ilhas de flores, que bebem a lisa luminosidade do estagno. E cores: bluo, belazul, amarelim, carne-carne, roxonho, soberrubro, rei-verde, penetrados-violáceos, rosaroxo, um riso de róseo, seco branco, o alvor cruel do polvilho, aceso alaranjo, enverdes, ávidos perverdes, o amarelo mais agudo, felflavo, felflóreo, felflo, o esplâncnico azul das uvas, machas quentes de vísceras. Cores que granam, que geram coisas – goma, germes, palavras, tacto, títlo de pálpebras, permovimentos (GR2, 1081).

A importância da cor¹¹⁴ e da dimensão visual no texto rosiano determinam afinal a gênese de seu fazer poético: “no princípio era sem cor”. Ao responder sobre o que o teria levado a ser escritor, Rosa remete-se à infância, à sua origem sertaneja (“nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza”), e aí surge uma expressão lapidar: “Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos” (GR1, 33). Escutar as cores: tanto a noção da sinestesia é evocada com essa formulação, quanto a convicção de que há visualidade nas palavras. Os estudos de Rosa revelam sua predisposição a

¹¹³ Sou grato ao colega Maurício Cardozo (UFPR) por chamar-me a atenção para o texto

¹¹⁴ Ferreira (1990) refere-se brevemente ao cromatismo na percepção da paisagem em *Grande sertão: veredas* às p. 167-169.

aprimorar essa visualidade com esmero e técnica, que se podem aprender também com os pintores.

Mesmo assim, permanece pouco explorado o interesse de Guimarães Rosa pela representação verbal da paisagem natural, e tanto menos o papel das artes plásticas no desenvolvimento dos recursos utilizados para a conformação desse elemento em sua obra. A lacuna nos estudos rosianos não é casual. Ela encontra um par sintomático no desmerecimento do papel das artes plásticas na recepção da obra de Thomas Mann, como também constataremos em breve. Ulrich Weisstein (1992), na “Introdução” ao relativamente recente “manual” sobre “Literatura e artes plásticas” (com ampla bibliogr. às p. 320-343), afirma sobre o estado da questão dessa área interdisciplinar e comparatística: “até o momento não se logrou desenvolver uma teoria comparativa válida e obrigatória no âmbito do esclarecimento recíproco das artes, e [...] por isso, no que diz respeito à tarefa metodológica, só foi possível ficar a meio caminho (cf. p. 31: “es [ist] bis dato nicht gelungen, eine gültige und verbindliche Theorie des Vergleichens im Rahmen der wechselseitigen Erhellung der Künste zu entwickeln, und (...) infolgedessen [konnte] auch methodologisch nur halbe Arbeit geleistet werden”)¹¹⁵. A dificuldade metodológica sinaliza a pouca consideração que o objeto teve até hoje, o que se confirma no caso dos estudos sobre Rosa e Mann.

Em particular, também a conformação visual da paisagem natural em textos literários, sobretudo do século XX¹¹⁶, constitui um campo pouco avançado

¹¹⁵ Na “Introdução” ao relativamente recente “manual” sobre “Literatura e artes plásticas” (cf. WEISSTEIN, 1992, v. ampla bibliogr. às p. 320-343), seu organizador afirma, como conclusão sobre o estado da questão dessa área interdisciplinar e comparatística, “que até o momento não se logrou desenvolver uma teoria comparativa válida e obrigatória no âmbito do esclarecimento recíproco das artes, e que por isso, no que diz respeito à tarefa metodológica, só foi possível ficar a meio caminho (cf. p. 31: “daß es bis dato nicht gelungen ist, eine gültige und verbindliche Theorie des Vergleichens im Rahmen der Wechselseitigen Erhellung der Künste zu entwickeln, und daß infolgedessen auch methodologisch nur halbe Arbeit geleistet werden konnte”). Mais recentemente (no 2º semestre de 1996), em um seminário com o Prof. Claus Clüver, autor de um dos ensaios no referido manual, pudemos constatar que a afirmação de U. Weisstein ainda era válida, quanto aos desafios impostos por esse campo de estudos, mas que tanto maior era o entusiasmo e a produtividade dos trabalhos aí desenvolvidos, a começar pelas interessantes análises do próprio Prof. Clüver. (Seu seminário, a propósito, e o interesse que demonstrou por nosso projeto, na ocasião, foram de grande importância para os resultados que ora apresentamos.)

¹¹⁶ A bibliografia apresentada por RITTER, 1975, p. 465-476, menciona um único trabalho dedicado à representação da paisagem em um autor do século XX, qual seja Hermann Hesse (cf. HOYER, 1954).

nos estudos de literatura. Trabalhos bastante recentes ainda lamentam a inexistência de uma teoria ampla sobre a representação verbal da paisagem, tal como faz Chris Fitter em seu *Poetry, space, landscape* (1995): “o quanto eu saiba, não há outro estudo em língua inglesa sobre a paisagem em literatura dedicado a um panorama abrangente do desenvolvimento progressivo da paisagem estética, em especial, ou sobre os fundamentos da sensibilidade face à natureza e do manejo poético da paisagem, tanto menos em caráter interdisciplinar” (cf. p. 13: (...) there exists, to the best of my knowledge, no other English-language study of landscape in poetry of this scope [i. e.: an historical overview of the fundamentals of nature-feeling and poetic crafting of landscape, and above all of the progressive rise of landskip], let alone of an interdisciplinary character”).

De nossa parte, face à relevância do diálogo com a pintura (e em especial com a pintura paisagística) para a conformação do espaço em *Der Zauberberg* e *Grande sertão: veredas*, consideraremos agora a relação dos escritores com as artes visuais. Estaremos atentos à apropriação que cada um deles faz de recursos técnicos da pintura (mais evidentes no caso de Rosa) ou da descrição crítica de quadros (mais evidente em Mann) para a composição dos próprios textos. Do ponto de vista metodológico, recorreremos às referências dos dois autores às artes plásticas, seja em anotações feitas como estudos para a obra literária, seja pela tematização das artes nos próprios romances, de maneira direta ou através de conceitos e procedimentos composicionais próprios à pintura.

4. João Guimarães Rosa e as artes visuais

O interesse de Rosa pelas artes visuais, apesar da pouca atenção que se deu a isso, está amplamente documentado em seu “Caderno de estudos para a obra - Pintura”, em várias folhas de anotações sobre visitas a exposições de arte¹¹⁷. e em diversas observações e marcações à margem de livros em sua biblioteca.

¹¹⁷ Cf. acervo do Arquivo Guimarães Rosa do Inst. de Estudos Brasileiros da Univ. de São Paulo, *Caderno de Estudos para a Obra - Pintura*, P4 16 (inédito), 31 p. manuscritas; e, entre outras, *Pasta de Estudos para a Obra E 17* (Dante, Homero, La Fontaine, [Artes plásticas]), p. 63-75 (material igualmente inédito).

O Caderno de Estudos sobre Pintura não possui qualquer indicação de data, mas trata-se de um caderno escolar cuja capa traz a figura de um busto do Duque de Caxias, e sob ela algumas cenas do exército brasileiro, em provável alusão à participação na Segunda Guerra Mundial. Supõe-se, assim, que o caderno seja de meados da década de 40 (v. *supra* nota 9 do cap. III).

Foi possível descobrir que várias das anotações foram feitas no caderno a partir da leitura de dois livros introdutórios de René-X. Prinet, *Initiation au dessin*, (Paris: E. Flammarion, 1940) e *Initiation a la peinture* (Paris: E. Flammarion, 1938), ambos presentes no acervo da biblioteca de Rosa depositada no Instituto de Estudos Brasileiros. O segundo livro, conforme anotação de Rosa na folha de rosto, foi adquirido em “Paris, 21.VI.939”, e infelizmente não consta em uma das principais fontes de informação sobre o acervo de sua biblioteca, o apêndice ao trabalho de Sperber (1976, cf. p. 191).

Embora não haja menção dos títulos dessas obras no caderno, uma série de trechos copiados ou traduzidos comprova sua utilização; também a ordem em que aparecem os assuntos estudados é a mesma em que eles surgem nos livros. Os volumes estão anotados, e muitos trechos destacados e sublinhados são transcritos ou resumidos no caderno. Rosa estuda passo a passo conceitos fundamentais do desenho e da pintura, intercalando às anotações vocábulos e expressões de cunho próprio, antecedidos com o já mencionado símbolo “m%” (v. *supra* nota 11, cap. III).

Na folha 7 do caderno, por exemplo, encontra-se a transcrição integral de um comentário de Prinet (cf. *Initiation a la peinture*, prancha III) à tela “Olympia” (Museu do Louvre), de Manet: “Tout, dans ce tableau, est sacrifié à l’áutorité de l’arabesque. Ce qui n’est qu’accidentel, comme les demis teintes et les reflets, est supprimé ou réduit a sa plus simple expression”.

Outro exemplo que comprova a utilização do livro como base para boa parte das anotações é oferecido pela definição de epiderme. Em Prinet (1938, p. 45): “L’epiderme d’un tableau est cette partie de la matière qui reste en contact direct avec l’air et la lumière du jour. Ainsi que pour tout objet précieux, elle doit

donner envie de la caresser”. E a tradução de Guimarães Rosa no caderno: “EPIDERME = A epiderme de um quadro é essa parte da matéria que fica em contato direto com o ar e a luz do dia. Assim como todo objeto precioso, ela deve dar vontade de se a acariciar” (fl. 11). Na seqüência, o escritor observa: “...assetinada como a pele de uma mulher ou uma criança” (fl. 18). Eis aí o indício de um dos aspectos centrais em seus estudos de pintura: ao longo do caderno podemos perceber que interessam a Rosa, de forma particular, a representação visual do corpo humano, e – note-se – a transposição da força expressiva própria ao corpo para outras realidades visuais, sobretudo paisagísticas.

Imediatamente abaixo da anotação sobre a epiderme do quadro, e da associação dessa epiderme com a pele feminina ou infantil, há outra anotação própria: “m%) Nada mais real que um corpo? interpretação válida: exasperar essa vida...” (p. 11). A seguir, na folha 12, uma transcrição do comentário de Prinnet sobre a tela “Antiope” (Museu do Louvre), de Antonio Correggio (1489-1534), registra essa produtiva ambigüidade do termo “epiderme”, por meio de uma transcrição. No quadro, a representação de três figuras nuas, Antiope ao centro: “(...) la blonde lumière de l’épiderme opère le miracle de s’irradier dans tous les sens, sans que la fermeté du modèle et des contours ait à en souffrir” (cf. Prinnet, 1938, coment. à planche VII: “a luz alva da epiderme opera o milagre de irradiar-se em todos os sentidos, sem que a inteireza do modelo e dos contornos se prejudique por isso”).

As notas de Rosa, a partir daí, sugerem sua disposição em achar analogias entre a pintura e a conformação literária da realidade visual. Às anotações sobre o corpo e a epiderme, seguem outras, breves, de cunho próprio (sempre antecedidas pelo sinal “m%”), dentre as quais: “literalmente / nenhum romantismo / não posso estilizar / técnica exata, verité d’attitude”. Ora, o escritor depreende do estudo da estética da pintura recursos e parâmetros para a própria produção literária.

Após o destaque por sublinhas da expressão “em visibilidade nenhuma futilidade” (fl. 17), por exemplo, um eco da “verité d’attitude” de algumas folhas

antes, encontramos a transcrição: “Forma. Essa delimitação particular no espaço, graças à qual cada objeto é rendu visible sob uma forma específica, é obtida pelo desenho”. E na folha seguinte: “m% = a instantaneidade do desenho / virtuosidade / o claro-escuro produz a modelagem / O claro e o escuro servem para exprimir o lado plástico da figura e a fazer sobressair os níveis ocupados pelos objetos, as distâncias que os separam; e a delimitar sua forma”.

Já no início do caderno, à folha 2, a utilização dos claro-escuros, dos valores em um quadro ou desenho, havia interessado Rosa. Aí lê-se a transcrição de uma fonte que não pudemos identificar: “La région était plate, cela était indéniable. Mais la profondeur de ses ombres et l’altitude de ses lumières créaient des abîmes et des sommets”. A reação de Rosa é efusiva: “!) (m%) equilíbrio entre claro-escuro e reflexos / m% - tirar os limites do representável”. Na seqüência, os comentários sobre o claro-escuro encerram-se com: “A combinação das massas claras e foncées autrement dit des “valeurs” s’inscrit nettement et lui donne une apparence de beauté vérité absolue” (fl. 3). Essas primeiras informações sobre as anotações de Rosa oferecem boa ocasião para ilustrar a relevância das artes plásticas em sua produção literária.

Com a descoberta dos claro-escuros e da noção de uma epiderme comum à imagem e ao corpo, Guimarães Rosa se depara com a possibilidade de representar, com “verdade absoluta”, a realidade física dos corpos humanos face a face, e ainda o espaço entre eles, como realidades visuais palpáveis e significativas quanto à relação humana aí envolvida. Na folha 18, após a anotação citada acima – segundo a qual o claro e o escuro exprimem o lado plástico da figura, fazem sobressair “as distâncias que os separam” e delimitam sua forma – Rosa ainda registra: “A maneira pela qual o artista utiliza a luz...”. E então ele mesmo, artista da palavra, cunha expressões próprias (antecedidas de m%): “à luz da manhã / espécie de céu luminoso / contra-luar / contra-clarão / contra-claridade / o agir do vermelho”. De que forma Guimarães Rosa fará uso desses recursos, bem demonstram vários momentos no romance.

Um primeiro exemplo de utilização conseqüente de claros e escuros é o episódio em que se dá a conhecer o ciúme de Diadorim, depois de Riobaldo ter conhecido Otacília. Durante a primeira conversa entre Riobaldo e a futura esposa surgem os primeiros sinais do ódio de Diadorim, que irá se manifestar ao anoitecer, quando os jagunços estão reunidos. A cena noturna é descrita como a seguir:

Daí, sendo a noite, aos pardos gatos. Outra nossa noite, na rebaixa do engenho, deitados em couros e esteiras – nem se tinha o espaço de lugar onde rede armar. Diadorim perto de mim. Eu não queria conversa, as idéias que já estavam se acontecendo eram maiores. Assim eu ouvindo o ciciri dos grilos. Na beira da rebaixa, a fogueira feita sarrava se acabando, Alaripe ainda esteve lá, mexendo em tição, pitou um cigarro (GR2, 128).

Note-se no texto a imersão dos personagens na escuridão, todos indistintos. O uso da expressão “pardos gatos” – variação do popular “no escuro todos os gatos são pardos” – alerta para a indistinção. A proximidade, já que não há “espaço de lugar”, insere a dimensão de fundo à cena, também pela alusão dupla à dimensão espacial. Isso, no entanto, ainda não apresenta os personagens como figuras de contornos distintos; ao contrário, embaralha-os, amontoa-os. Apenas Diadorim, antes de Alaripe aproximar-se da fogueira, é destacado sob a ótica de Riobaldo, com a expressão “perto de mim”. Dá-se a ele um primeiro contorno, ainda difuso, mas expressivo, dada a ressonância de seu nome na designação do ponto de vista que o delinea: “Diadorim perto de mim”. A indistinção persiste pelo silêncio e pelo preenchimento da atmosfera com o canto dos grilos. Um foco de luz, apenas muito tênue, oferece-se com a fogueira extinta, o tição e a brasa do cigarro.

Na seqüência, marcada por outra atmosfera, um dos jagunços faz alusão a Otacília. Riobaldo adverte o amigo de que “não toque no nome dessa moça”. Ninguém o retruca: “eles viam que era sério fatal, deviam estar agora desqueixelados, no escuro” (idem). O escuro persiste, mas as figuras tomam forma, agora em conjunto, sob a ótica de Riobaldo. E a luminosidade do quadro, ainda difusa, ganha outra intensidade pela presença da lua. Assim como o “ciciri” dos grilos dava contorno sonoro à escuridão, é agora o canto da mãe-da-lua, “foi, foi, foi”, que dá concretude sonora a essa fonte discreta de luz: “Por longe, a mãe-da-lua

suspirou o grito: – *Floriano, foi, foi, foi...* – que gemia nas almas. Então era o que em alguma parte a lua estava se saindo, a mãe-da-lua pousada num cupim fica mirando, apaixonada, abobada. Deitado quase encostado em mim, Diadorim formava um silêncio pesaroso” (idem).

O desenho de Diadorim reforça-se, assume forma. A ressonância entre “mim” e “Diadorim” ainda está presente, ao inverso, aproxima a figura de Diadorim a Riobaldo, e delinea seu corpo, envolvido pelo traçado do “silêncio pesaroso”. Dá-se um breve diálogo enciumado, em que fulge “o punhal na mão” de Diadorim, “meio ocultado”. Logo depois, os ânimos se acalmam e conclui-se a cena. O rosto de Diadorim ainda recebe um contorno final: “Diadorim encolheu o braço, com o punhal, se defastou e deitou de corpo, outra vez. Os olhos dele dançar produziam, de estar brilhando. E ele devia de estar mordendo o correíame de couro” (idem).

Riobaldo, que não adormece, sai de perto de seus colegas. A luminosidade então é outra: “a lua subia estada, abençoando redondo o friinho de maio. Era da borda-do-campo que a mãe-da-lua sofria seu cujo de canto, do vulto de árvores da mata cercã” (GR2, 129). Agora se pode ver o contorno das árvores, da casa da fazenda do pai de Otacília, em que os jagunços estavam acampados. E pela imaginação de Riobaldo, surge um quadro alvo, “Otacília deitada, rezada, feito uma gatazinha branca, no cavo dos lençóis lavados e soltos”. Aí ressoam, a propósito, notas feitas no caderno de pintura, a partir do nu feminino “O despertar” (Haia, coleção Mesdag), de Gustave Courbet (1819-1877): “m% = por entre envolvências de lençóis desfeitos, que como espumaradas se insinuem”.

Após esse lampejo, Riobaldo vê-se de novo imerso na claridade difusa do luar, e pressente alguém vindo atrás de si: “Diadorim, fosse? (...) Mas lá não estava pessoa nenhuma, entre claridade e sombras” (idem). Riobaldo volta ao local onde dormia, adormece e só acorda quando Diadorim, “no mexe leve”, se levanta: “levando a capanga, ia tomar seu banho em poço de córrego, das barras no clarear”. O banho ao amanhecer, visão de Diadorim na sensualidade que

jamais se revelará de todo, surge apenas como quadro possível, subtraído à parede da galeria de imagens que o romance oferece.

“Entre claridade e sombras”: aí se configuram situações as mais intensas no romance. A preservação do mistério imposto pela presença física do outro, através da imersão dos personagens na escuridão e de sua maior ou menor revelação pela luz, permite a Guimarães Rosa dar-lhes contornos sugestivos e figurar, de modo palpável, o espaço que os separa e aproxima.

Uma situação semelhante, do ponto de vista da figuração dos personagens e do entorno, apresenta-se quando Riobaldo está a serviço de Hermógenes, como um dos que o ladeiam no ataque ao exército de Zé Bebelo. Nesse contexto, o breu da noite domina a cena, enquanto os jagunços avançam pela mata sem nada ver:

E com as mãos apalpávamos uns aos outros. Dali em diante era junto a junto. O Hermógenes, puxando, enxergava por nós. Que olhos que esse, descascavam de dentro do escuro qualquer coisa, olhar assim, que nem o de suindara. Cada um com punhal a ponto, atravessamos o córrego, pulando pelas alpondras; mais para baixo, sabíamos de uma estiva, mas lá se temia que se tivessem botado sentinelas. Ali era o lugar pior: um estremecimento me desceu, senti o espaço da minha nuca. Do escurão, tudo é mesmo possível (GR2, 134).

Hermógenes, foco da visão possível na escuridão (que é antes fruto de uma relação tátil e imediata com a terra), é descrito pelo narrador Riobaldo através de alegorias animais. Ele enxerga à noite como a suindara (uma coruja branca da região), e mais adiante é associado por Riobaldo “em bró de fantasia”: “ele grosso misturado – dum cavalo e duma jibóia... Ou um cachorro grande” (GR2, 136). A concentração sobre a pessoa de Hermógenes dá-se pela ligação física a ele, que conduz o grupo. O “espaço do escurão” pesa sobre Riobaldo e mergulha-o em conjeturas morais:

Aquelas mortes, que eram para daí a pouco, já estavam na cabeça do Hermógenes. Eu não tinha nada com aquilo (...). Quantos não iam morrer por minha mão? Andante que perpassou um vento, entre ele o crico de grilos e tantos bichinhos divagados. Assaz, a noite com sombras vermelhas. O exemplar da morte, dessa, é que é num átimo, tão ligeira, tão direitinha (idem).

Novamente (quando se pensa na cena de ciúmes de Diadorim após o episódio com Otacília) a atmosfera da cena é preenchida pelo “crico de grilos” e pela dúvida moral de Riobaldo. Luminosidade quase não há, só a “noite com

sombras vermelhas”, perpassada pelo pensamento de morte. Mas no meio da escuridão, também como antes, um lampejo: “Pensei em Diadorim. O que eu tinha de querer era que nós dois saíssemos sobrados com vida, desses todos combates, acabasse a guerra (...) íamos embora, para os altos Gerais tão ditos (...). E eu ia, numa madrugada, a cavalo, por uma estrada de areia branca, no Buriti-do-Á, beira de vereda (...) – sonhos que pensava” (idem).

Dali a pouco a manhã se aproxima, a cena se altera com a chegada da luz, descrita criteriosamente, e a figura de Hermógenes ganha contornos aos olhos de Riobaldo. Mas persistem as associações com animais: ele é “tigre” e rasteja sobre o chão, como um réptil: “Como clareia: é aos golpes, no céu, a escuridão puxada aos movimentos. A gente estava de costas para as barras do dia. Me lembro do que me lembro: o Hermógenes cruzou, adiante, chato no chão, relando barriga em macio. Aquele homem era danado de tigre” (GR2, 137).

Iniciada a batalha, a visão e a dúvida moral de Riobaldo aguçam-se e confluem para um misto de ódio e identificação com o chefe, ânsia de destruição e dependência em relação a ele:

Então, eu estava ali era feito um escravo de morte, sem querer meu, no putu de homem, no danatório! E eu não podia virar só o corpo um pouco, abocar minha arma nele Hermógenes, desfechar? Podia não, logo senti. Tem um ponto de marca, que dele não se pode mais voltar para trás. Tudo tinha me torcido para um rumo só, minha coragem regulada somente para diante, somente para diante; e o Hermógenes estava deitado ali, em mim encostado – era feito fosse eu mesmo (GR2, 139).

Ecoa na última frase a formulação do episódio de ciúmes de Diadorim por causa de Otacília: “Deitado quase encostado em mim, Diadorim formava um silêncio pesaroso” (GR2, 128, cf. cit. acima). O desafio imposto nos dois episódios pela presença e proximidade física do outro (ora Diadorim, ora Hermógenes) e pela imersão da presença própria (de Riobaldo) em um contexto de incertezas (afetivas, em um caso; morais, no outro) é representado plasticamente por meio do jogo conseqüente de claros e escuros.

Durante a espera pela batalha, a aproximação a Hermógenes havia se intensificado a tal ponto, que entra em jogo a própria identidade de Riobaldo: “era feito fosse eu mesmo”. Em meio à batalha, já no dia claro, o chefe alimenta-o com

carne e farinha, dá-lhe ordens; e quando vem a retirada, Riobaldo fixa a atenção em Hermógenes. Ainda precisa de sua presença para orientar-se: “A lanço e lanço, fui, pulei, nos abertos entre árvores, acompanhei o Hermógenes. Aí, eu já estava para lá dele; mas virei e esperei. Porque, na desordem de mente do alvoroço, aquela hora era só no Hermógenes que eu via salvamento, para meu cão de corpo. Quem que diz que na vida tudo se escolhe? O que castiga, cumpre também” (GR2, 141).

Assim, a realidade concreta e visual de Hermógenes reflete a dimensão natural e física de Riobaldo, e o torna atento aos condicionamentos determinados por seu “cão de corpo” – o medo, a fome, a incapacidade de ver. O pejo por matar os homens de Zé Bebelo, a cujo bando Riobaldo havia pertencido, e o ódio por Hermógenes, em quem Riobaldo via a encarnação do mal e a quem queria aniquilar, dão lugar a um apego “canino”: revelado em sua limitação física, Riobaldo assemelha-se ao próprio Hermógenes, o “cão grande” de páginas atrás, a quem se submete. Hermógenes, que em um dos extremos do universo de referências do romance representa justamente a submissão ao “corpo”, à “natureza” como força aniquiladora e fonte de pulsões humanas selvagens, inscreve-se no espaço e na visualidade do romance a partir da estilização de uma das dimensões do sujeito Riobaldo, aquela em que ele abandona sua condição de sujeito e sente-se submetido ao espaço natural e às pulsões destrutivas da guerra, pela pessoa do Hermógenes.

Além dos claros e escuros, também a superfície luminosa e a cor são recursos produtivos na poética de Rosa, em especial para a figuração da paisagem que abriga o corpo como signo das relações humanas construtivas de um *ethos* positivo. Da mesma forma que a inefabilidade do corpo impressiona Guimarães Rosa, na pintura, e o leva a buscar na linguagem recursos visuais para adequar-se à sua verdade (“em visibilidade nenhuma futilidade”), também diante da paisagem ele tende a deixá-la falar por si mesma.

Antes de ilustrar esse argumento com um exemplo final, dediquemos algumas páginas ao papel das artes plásticas na obra de Thomas Mann, e à importância delas para a conformação do espaço e do *ethos* em *Der Zauberberg*.

5. Thomas Mann e as artes visuais

Alguns importantes estudos sobre o papel das artes plásticas na vida e obra de Thomas Mann parecem ter se rendido ao veredicto que o escritor lançou sobre si mesmo ao denominar-se “ein Ohrenmensch” (XI, 740), mas “kein Augenmensch” (cf. carta a Emil Preetorius, de 12/12/1947, apud Pütz, 1989, p. 279): “sou uma pessoa auditiva; visual, não”.

Um dos trabalhos recentes sobre o assunto, e que goza de certo *status* canônico por integrar o *Thomas-Mann-Handbuch* (Koopmann, 1995), caracteriza-se por um tom restritivo quanto às relações do escritor com as artes visuais. O autor, Hanno-Walter Kruft (1995), abre o ensaio atribuindo às artes plásticas, na vida e no pensamento do escritor, “um papel de ordem inferior” (cf. p. 343: “Bildende Kunst spielte im Leben und Denken Thomas Manns eine untergeordnete Rolle”). Elenca várias manifestações de Mann que demonstram o pejo do escritor quanto a pronunciar-se sobre as artes visuais, sobretudo modernas, sob a alegação de “falta de aptidão teórica” (cf. XI, 740: “theoretische Unbelehrbarkeit”). O romancista de fato não era um entusiasta da arte de vanguarda; sua identificação pessoal não vai além da que dedicava a obras do “Jugendstil, [do] Impressionismo e [de] um Expressionismo contido”, como sintetiza Kruft (p. 344).

Seu gosto pessoal revela preferência por escultores como Auguste Rodin (1840-1817) e Aristide Maillol (1861-1944), e por pintores figurativos como Hans Thoma (1839-1924) e Ludwig von Hofmann (1861-1945). É deste último, por exemplo, o quadro “A fonte” (“Die Quelle”, aprox. 1914), comprado por Mann e mantido consigo até o final da vida, sempre próximo à mesa de trabalho. O quadro, hoje exposto no cômodo que abriga a sala de trabalho do escritor, com os móveis e objetos originais doados pela família ao Arquivo Thomas Mann, em Zürich, mostra três rapazes nus em meio a um ambiente natural, junto a uma

fonte. Destaca-se aí o motivo da justaposição e imbricamento da corporalidade humana e do entorno natural, como vem sendo destacado em nossas reflexões.

Remetendo-se sobretudo a estudos de H. Wysling (1975), Kruft apresenta exemplos de quadros e esculturas utilizados na composição e montagem dos textos ficcionais de Thomas Mann, que estaria preocupado, em primeira linha, “com a exatidão da informação fornecida pela imagem como base para a descrição” (cf. Kruft, p. 350: “Dabei ging es Thomas Mann in erster Linie um die Genauigkeit der Bildinformation als Grundlage der Beschreibung”). Quanto a *Der Zauberberg*, são mencionados: de forma geral, os quadros de Ludwig von Hofmann como referência ao sonho de Castorp no capítulo “Schnee”; o conjunto da Pietà Röntgen (séc. XIII, Bonn, “Rheinisches Landesmuseum”), base para a descrição da escultura posta no quarto do jesuíta Naphta; e o retrato de C. Friedrich Petersen (1891, Hamburgo, “Kunsthalle”), prefeito de Hamburgo, pintado por Max Liebermann (1847-1935) e que serviu de referência para a descrição do retrato do avô de Hans Castorp, no segundo capítulo de *Der Zauberberg*.

Vejamos como se dá a descrição do avô no romance, denominado páginas antes “a figura mais característica, a personalidade pitoresca da família” (MM, 32, cf. ZB, 37: “die eigentliche Charakterfigur, die malerische Persönlichkeit in der Familie”), aos olhos do pequeno Castorp:

[Das lebensgroße Bildnis] zeigte Hans Lorenz Castorp in seiner Amtstracht als Ratherrn der Stadt (...). Senator Castorp stand in ganzer Figur, auf rötlich gepflastertem Boden, in einer Pfeiler- und Spitzbogen-Perspektive. Er stand, das Kinn gesenkt, den Mund nach unten gezogen, die blauen, sinnig blickenden Augen mit den Tränensäcken darunter ins Weite gerichtet, in dem schwarzen und mehr als knielangen, talarartigen Überrock, der, vorne offen, am Rande und Saume eine breite Pelsverbrämung zeigte. Aus weiten, hochgepufften und bordierten Oberärmeln kamen engere Unterärmel von schlichtem Tuch hervor, und Spitzenmanschetten bedeckten die Hände bis zu den Knöcheln. Die schlanken Greisenbeine staken in schwarzseidenen Strümpfen, die Füße in Schuhen mit silbernen Schnallen. Um den Hals aber lag ihm die breite, gestärkte und vielfach gefaltete Tellerkrause, vorn niedergedrückt und an den Seiten aufwärts geschwungen, unter welcher hervor zum Überfluß noch ein gefältetes Batistjabot auf die Weste hing. Unter dem Arme trug er den altertümlichen Hut mit breiter Krempe, dessen Kopf sich nach oben verjüngte.

Es war ein vortreffliches Bild, von namhafter Künstlerhand geschaffen, mit gutem Geschmack in dem altmeisterlichen Stile gehalten, den der Gegenstand nahelegte, und in dem Beschauer allerlei spanisch-niederländisch-spätmittelalterliche Vorstellungen weckend (ZB, 39-40).

O retrato mostrava Hans Lorenz Castorp vestido com os trajes oficiais de um vereador da cidade (...). Sobre um chão coberto de lages avermelhadas, diante de um fundo de pilares e arcos ogivais, o Senador Castorp aparecia de pé, com o queixo inclinado e as comissuras da boca apontando para baixo, cravando nas longuras a mirada contemplativa dos olhos azuis, empapuçados. A veste talar, aberta na frente, exibia nas orlas um largo debrum de peles. De umas meias mangas amplas, estufadas e adornadas de galões, saíam outras mangas, mais justas, de pano liso. Punhos de renda cobriam as mãos até a metade. As pernas finas do ancião estavam revestidas de meias de seda preta, e os pés, calçados de sapatos com fivelas de prata. Rodeava-lhe o pescoço uma golilha larga como um prato, engomada e disposta em numerosas pregas, que ao queixo aplanava na parte dianteira, e que se levantava de ambos os lados. Por baixo dela caía sobre o colete um folho pregueado de cambraia. Sob o braço levava o ancião o tradicional chapéu de aba larga, cuja copa terminava em ponta.

Era um excelente retrato, obra de um artista afamado, executada com ótimo gosto, no estilo dos mestres antigos, ao qual se prestava o tema. Trazia à lembrança de quem o contemplasse quadros espanhóis ou holandeses do fim da Idade Média (MM, 33-34).

A longa citação exemplifica em detalhes a acuidade descritiva de Mann em relação às obras de arte que lhe serviram de material de trabalho, e deixa clara a utilização conseqüente de descrições visuais mediadas pelas artes plásticas como indicadores de traços de caráter ou estados de espírito dos personagens. As designações “Charakterfigur” e “malerische Persönlichkeit” aplicadas pouco antes ao avô (cuja imagem firmada no quadro constitui uma referência recorrente para Castorp no futuro) são indícios sutis mas certos do amálgama entre visualidade e caracterização espiritual dos personagens.

Diante da precisão descritiva (também no tratamento conferido à paisagem, como vimos em exemplos anteriores) e dos sentidos que essa precisão assume no romance, é difícil concordar com afirmações do escritor quando se autodenomina alguém incapaz de ver, ou desinteressado pela realidade visual. A obviedade com que Kruft atribui “um papel de ordem inferior” às artes plásticas na obra e no pensamento de Thomas Mann, e com que parece querer confirmar a auto-avaliação do escritor como “kein Augenmensch” (alguém não-visual), parece-nos precipitada e simplista. Talvez essa postura se deva mais à decepção de Kruft com o gosto conservador do escritor em relação às artes de vanguarda: “Não se vai longe demais quando se qualifica de conservador o gosto artístico de Thomas Mann, e de altamente limitado e bastante casual o seu conhecimento de obras de arte” (cf. Kruft, 1995, p. 349: “Man geht kaum zu weit, wenn man Thomas Manns künstlerischen Geschmack als konservativ und seine Kenntnis von Kunstwerken als höchst begrenzt und ziemlich zufällig bezeichnet”).

Peter Pütz (1989), nesse sentido, diverge de Krufft em alguns pontos quanto à apreciação da relação de Thomas Mann com as artes. Em primeiro lugar, Pütz considera de maneira menos negativa o papel das artes plásticas no pensamento e produção estética do escritor, e encontra para o caráter secundário que elas têm em sua produção uma série de causas histórico-culturais e biográficas ao menos mais consistentes do que a mera imputação de conservadorismo ao escritor. Pütz menciona como fatores, nesse sentido: a) o devotamento do escritor sobretudo a suas aptidões poético-musicais, que considerava muito mais pronunciadas e promissoras que as aptidões visuais e figurativas; b) o papel predominante da música e da palavra na educação protestante de Mann, em sua primeira infância, em Lübeck; c) a afinidade com os pensamentos de Nietzsche e Schopenhauer, que valorizam mais a música que as artes visuais; d) uma adequação ao panorama cultural dominado pelo “fenômeno Wagner”, na Alemanha da virada do século, em que a literatura e a música gozariam de um prestígio maior do que o das artes não-sonoras.

Em segundo lugar, Pütz dedica grande parte do artigo a comentar a presença de pintores e escultores enquanto personagens na obra de ficção de Mann, aspecto que Krufft permitiu-se ignorar de todo. Pütz conclui que pintores e escultores, no universo das personagens mannianas, ficam “à sombra” de músicos e poetas, na maioria das vezes como personagens femininas e secundárias. Ainda assim estão presentes em narrativas como “Gefallen” (1894), “Der Wille zum Glück” (1896), “Gladius Dei” (1902), “Tonio Kröger” (1903), “Wälsungenblut” (1906), “Die Betrogene” (1953), e ainda no romance *Doktor Faustus* (1947). Para Pütz, os artistas plásticos caracterizam-se na obra de Mann por uma condição mais estável, menos ameaçada e dilacerada do que a de poetas e músicos: as atividades práticas dão-lhes integridade para desempenhar o ofício artístico de maneira ordenada e factível. No leque de condições sociais e existenciais do universo manniano, eles se situariam em uma posição intermediária entre músicos e poetas, de um lado, e burgueses ligados apenas à vida prática, de outro¹¹⁸.

¹¹⁸ Face a essa sugestão de uma postura intermediária e ponderada dos artistas plásticos na obra de Thomas Mann, segundo Pütz, não se pode deixar de pensar na caracterização da poética do

Quanto a *Der Zauberberg*, Pütz limita-se a se referir a uma cena isolada em que uma mulher ruiva desenha outro personagem menor, o Sr. Rasmussen, e à atividade artística do Dr. Behrens, o médico-diretor do sanatório. Ele porém não parece atribuir grande importância a isso. Tampouco faz qualquer menção ao fato de o próprio Castorp ter demonstrado talento em sua prática com aquarelas, nem a outros episódios em que o protagonista se defronta com as artes visuais e se questiona sobre elas, como quando está diante do quadro de seu avô, ou no cinema¹¹⁹.

Embora seja evidente a seletividade de Thomas Mann no trato com as artes plásticas, e embora elas sem dúvida não desempenhem o papel principal em sua obra ficcional, não é adequado subestimar a importância que tiveram na formação do pensamento estético e na atividade criativa do escritor. Afinal, parece-nos honesta a atitude de Mann, que via em sua indisposição para se identificar com obras de arte de vanguarda uma limitação intelectual e teórica; mas igualmente honesta, e também muito conseqüente, é sua inquietação quanto à crise vivida pela arte burguesa tardia, que, face ao esgotamento dos recursos da tradição e à radicalização dos novos experimentos, resultou em um afastamento entre artistas (sobretudo suas obras) e o grande público. No caso das artes plásticas, Mann pôde constatar tal situação da perspectiva do público, e tomou posição diante disso.

O diálogo entre a protagonista da novela “Die Betrogene” (1953), Rosalie von Tümmler, e sua filha Anna, uma artista plástica inovativa e talentosa, encena a situação do autor. Um dos quadros de Anna, cuja pintura se caracteriza pela não-figuratividade, um simbolismo abstrato e um caráter muitas vezes matemático da composição, é o objeto dos comentários. A mãe fala sobre a tela com distanciamento e afirma que o professor da filha, com seus conhecimentos

escritor como fruto de um “pathos do meio-termo”, nem tampouco em sua atividade criativa como exercício burguesmente disciplinado, segundo ele mesmo a descreveu várias vezes. De fato, é preciso estar atento à presença discreta porém decisiva dos pintores e das artes plásticas na obra de Mann, também ele uma pessoa bem situada entre os devaneios da literatura ou da música e o regramento da vida burguesa.

¹¹⁹ O episódio é descrito em ZB, 444-446 (MM, 382-384). Sobre a questão, muito interessante, v. MENZ, 1990, p. 109-110.

especializados, poderá valorizá-lo. Pergunta então pelo título da obra. A filha diz-lhe que o quadro se chama “Árvores no vento noturno” (“Bäume im Abendwind”). Com a indicação, a mãe tenta entender as formas abstratas a partir de critérios figurativos. Por fim, no entanto, acaba traindo sua desaprovação quanto ao que vê, quanto ao que estariam fazendo com a “querida natureza” (“die liebe Natur”). E então manifesta as expectativas que guarda em relação à pintura: que a filha pintasse, ao menos uma vez, para “o coração” (“fürs Herz”) – “uma natureza morta com flores, um buquê de lilases frescas, tão verdadeiras que se tivesse a impressão de sentir sua fragrância encantadora, e junto ao vaso algumas graciosas estatuetas de porcelana de Meißen, um cavalheiro, com a mão estendida, dirigindo um beijo a uma dama” (cf. VIII, 880: “ein schönes Blumenstillleben, einen frischen Fliederstrauß, so anschaulich, daß man seinen entzückenden Duft zu spüren meinte, bei der Vase aber stünden ein paar zierliche Meißener Porzellanfiguren, ein Herr, der einer Dame eine Kußhand zuwirft”). A filha, a isso, reage com veemência, dizendo que não se pode mais pintar assim. A mãe não crê nessa incapacidade da filha, diante de todo o talento dela, e o diálogo encerra-se como a seguir:

“Du mißverstehst mich, Mama. Es handelt sich nicht darum, ob ich es könnte. Man kann es nicht. Der Stand von Zeit und Kunst läßt es nicht mehr zu.”

“Desto trauriger für Zeit und Kunst! Nein, verzeih, mein Kind, ich wollte das nicht so sagen. Wenn es das fortschreitende Leben ist, das es verhindert, so ist keine Trauer am Platze. Im Gegenteil wäre es traurig, hinter ihm zurückzubleiben. Ich verstehe das vollkommen. Und ich verstehe auch, daß Genie dazu gehört, sich eine so vielsagende Linie wie deine da auszudenken. Mir sagt sie nichts, aber ich sehe ihr deutlich an, daß sie vielsagend ist” (VIII, 880).

– *Você está me entendendo mal, mãe. Não está em questão se posso ou não. É que não se pode, simplesmente. A situação da época e da arte não permitem.*

– *Então que triste para a época e a arte! Não, não, desculpe, minha filha, eu não quis dizer isso. Se é a vida que o impede, em seu avanço, então não cabe aqui lamentar coisa alguma. Ao contrário, seria triste ficar para trás, deixar a vida passar. Eu entendo perfeitamente. E entendo também que se precise de genialidade para conceber uma linha tão expressiva como a sua. A mim, ela não diz nada, mas vejo com clareza que tem muito a dizer.*

Sobre o diálogo, Henner Menz (1990) entende tratar-se de um exemplo da típica “postura irônica do meio-termo”, por parte do autor. Há a ponderação de duas atitudes em relação à pintura: de um lado o intelectualismo da pintora, e de outro o gosto *kitsch* da mãe. A perspectiva autorial permanece entre ambas, e

entende as razões de cada uma delas. O posicionamento ambivalente, no entanto, não se omite diante da questão, mas desmascara os condicionamentos que as determinam. Para Menz, mãe e filha afastam-se de uma arte humanista, tal como Mann a desejaria, e cuja preocupação deveria ser “a elevação do sentimento vital” através do “belo” (cf. carta de Thomas Mann ao pintor W. E. Singer, apud Menz, p. 114: “[Der Kunst] geht es um [...] die Erhöhung des Lebensgefühls durch das, was man mit einem sehr vagen Wort das Schöne nennt”). Entre a identificação irrefletida da mãe e a frieza intelectualista da filha, uma arte humanista (que é necessariamente irônica, aos olhos de Mann) deveria aguçar a consciência dos sentidos face à condição humana ambivalente, feita de vida e espírito: integrar o observador com recursos de identificação ingênua, mas envolvê-lo, pela estrutura formal, em um processo de distanciamento reflexivo, e sobretudo auto-reflexivo.

O problema é central porque diz respeito à poética do escritor. A busca de inovação formal sem a perda dos canais de contato com o público leitor médio era questão relevante para o autor de *Der Zauberberg*. O romance, afinal, revela a um só tempo inovações formais que o aproximam da poética auto-reflexiva do século XX, mas também uma dicção e um universo de referências que o mantêm ligado ao século XIX. Como observa Herbert Lehnert (1995):

Thomas Mann lädt seinen Leser zwar ein, sich naiv-realistisch mit der erzählten Welt zu identifizieren, die Fiktion für natürlich zu nehmen, verlockt den intelligenten Leser jedoch, unter dieser realistischen Fiktion die eigentliche Struktur zu entdecken, in der Symbole sich zu dem eigentlichen Bedeutungssystem zusammenschließen. (...) Gerade dieser Zug in Thomas Manns Werk scheint uns Heutigen als der moderne [: daß der Autor bewußt mit dem intelligenten Leser spielt, ihn auf die symbolische Struktur hinweist, Signale setzt, das Fiktionale bewußt gemacht hat, also das Gemachte seines Werkes, den Unterschied seiner fiktiven Welt von der wirklichen des Lesers erkennen läßt.] (...) Was über die naive Identifikation hinaus Bedeutung kommuniziert, wird als künstlerisch erkennbar (p. 138-139).

Thomas Mann convida seu leitor a identificar-se ingenuamente com o mundo narrado, por via realista, e a aceitar a ficção como natural; mas, por outro lado, atrai o leitor inteligente para que descubra, sob essa ficção realista, a verdadeira estrutura, na qual os símbolos se conectam, formando o verdadeiro sistema de significações. (...) Justamente esse traço parece-nos moderno, nos dias de hoje: que o autor brinque conscientemente com o leitor inteligente, remeta-o à estrutura simbólica, crie sinais, que tenha tornado consciente o elemento ficcional, ou seja, que dê a conhecer a feitura de sua obra, a diferença entre seu mundo ficcional e o mundo real, do leitor. O que comunica significações para além da identificação ingênua – eis o que se reconhece como artístico.

Assim, a despeito de uma exigência de entusiasmo pelas artes plásticas de vanguarda, como muitos a impõem ao escritor que se pretenda moderno, cremos ser justificável o gosto mais “conservador” de Thomas Mann, a partir da lógica de sua poética. Que ele esperasse dos quadros um caráter figurativo pode explicar-se por sua própria estratégia de oferecer ao leitor recursos de identificação ingênua: se realistas, no caso do romance, por que não figurativo-imitativos, no caso da pintura? Contudo, Thomas Mann não tem dúvida de que a obra de arte não pode limitar-se a esses recursos. O desempenho do artista moderno consiste em trabalhar a partir deles, para então realizar a obra.

E nisso se entrecruzam alguns propósitos artísticos e éticos de extrema relevância: os recursos disponíveis na tradição constituem a base da arte moderna, mas são remodelados com vista a um aguçamento da “humanidade”, da percepção da condição ambivalente do homem no mundo e de uma atitude construtiva face a isso. O impulso de identificação do observador em relação à obra serve de ponto de partida para o envolvimento no processo de percepção, que o faz refletir sobre si mesmo, sobre a obra e sobre o fazer artístico. A tradição fixada pelo passado e o indivíduo receptor da obra são considerados em sua integridade e presença, e ainda se atribui a ambos um potencial de aprimoramento, diante da ocasião para a práxis estética.

Mesmo que as preferências de Mann não estivessem afinadas com grande parte da arte de vanguarda produzida em seu tempo, não se pode desprender daí que ele não estivesse atento às artes plásticas e, menos ainda, que não tenha refletido sobre elas, no âmbito de sua poética e de suas preocupações – inclusive éticas, de modo especial. Além de ensaios sobre os artistas plásticos M. Lieberman, Oskar Kokoschka (1886-1980) e Franz Masereel (1899-1961), escritos respectivamente em 1927, 1933 e 1948, há várias referências a obras de arte nos textos ficcionais, e inúmeras anotações em diários, cartas e discursos que abordam o assunto.

Um texto (inédito, quanto sabemos) depositado no Arquivo Thomas Mann de Zürich, sob o registro “Ms 226a gelb” e a palavra-chave “Schriftsteller”, por

exemplo, intitula-se “Betrachtung über das Künstlertum der bildenden Künstler und das Künstlertum der Dichter und Schriftsteller als Diskussionsbeitrag” (“Considerações sobre a atividade artística nas artes plásticas e da atividade artística dos poetas e escritores, como subsídio à discussão”). O tiposcrito não está datado, e o arquivo observa apenas que deve ter sido proferido como discurso, “possivelmente por ocasião de uma reunião do Comité Permanent des Lettres et des Arts” (cf. indicação na ficha de localização do documento). O texto é mais um exemplo do pudor de Mann em pronunciar-se sobre artes plásticas, do ponto de vista técnico. Mas sua saída retórica diante da questão (que lhe deve ter sido proposta para o discurso) é fazer observações com base na história da arte, principalmente sobre a ética do fazer literário e artístico. Um dos trechos de interesse para o contexto de nossa argumentação fala da situação desconfortável do artista no mundo moderno:

Die Künstler sind kranke Adler geworden durch den Verfeinerungsprozess, den die Kunst seither [o séc. XVIII] durchgemacht, und der das Künstlertum – im Durchschnitt – auf eine unglückselige Weise erhöht und melancholisiert, auch die Kunst selbst einsam, melancholisch, isoliert, unverstanden, zu einem “kranken Adler” gemacht hat [a expressão é de Hofmannsthal, conforme mencionado pouco antes] (p. 4-5).

Os artistas tornaram-se águias adoecidas pelo processo percorrido pela arte desde o séc. XVIII, que tratou de conferir-lhe um caráter celebrativo, e que, de modo geral, exaltou a condição artística de um modo lamentável, tornando-a melancólica; e que fez também da própria arte uma “águia adoecida”, solitária, melancólica, isolada e incompreendida.

Nota-se mais uma vez a preocupação pelo isolamento da arte, decorrente em muito de sua própria autolouvação e auto-estilização. A pretensão de uma condição magnânima e superior do artista leva-o à condição da “águia adoecida” – mais uma expressão ambivalente utilizada por Mann –, cujo caso extremo em sua obra é representado por Gustav von Aschenbach, em *Der Tod in Venedig*¹²⁰.

Em *Der Zauberberg*, talvez possamos fazer do episódio do pequeno Castorp face ao quadro de seu avô um emblema para a atitude do autor face às artes plásticas. À minuciosa descrição do quadro (citada acima), segue um comentário do narrador que evidencia a tela como fruto da práxis estética e os agentes aí

¹²⁰ V. sobre a questão a interessante análise de Reichel, 1989: 169-179, voltada em especial ao significado da percepção do espaço e da paisagem na narrativa.

envolvidos: são mencionados o pintor (através de “Künstlerhand”), o objeto (“der Gegenstand”) e o observador (“[der] Beschauer”). Mesmo após essa evidenciação de uma consciência estética e teórica do narrador, ele não deixa de reconhecer o entendimento ingênuo do menino Hans Castorp frente ao quadro como “mais abrangente e mais perspicaz” que o “entendimento artístico”:

Der kleine Hans Castorp hatte es [das Bild] oft betrachtet, nicht mit Kunstverstand natürlich, aber doch mit einem gewissen allgemeineren und sogar eindringlicheren Verstande; und obgleich er den Großvater so, wie die Leinwand ihn darstellte, in Person nur ein einziges Mal, bei einer feierlichen Auffahrt am Rathaus, und da auch nur flüchtig gesehen hatte, konnte er (...) nicht umhin, diese seine bildhafte Erscheinung als seine eigentliche und wirkliche zu empfinden und in dem Großvater des Alltags sozusagen einen Interims-Großvater (...) zu erblicken (ZB, 40).

O pequeno Hans Castorp olhava-o freqüentemente, não como um perito em arte, é claro, mas com certa compreensão geral e até com muita perspicácia. Embora não tivesse visto o avô em pessoa tal como representava a tela senão uma única vez - e assim mesmo durante um curto instante, por ocasião da chegada de um cortejo solene ao palácio da municipalidade -, não deixava de considerar, como já dissemos, a aparência do retrato como a verdadeira e genuína, e de ver no avô de todos os dias apenas a forma interina, um substituto imperfeitamente adaptado ao seu papel (MM, 34).

O despreparo intelectual do menino não atenua a intensidade de seu olhar sobre a tela, e possibilita o reconhecimento de que a figura do avô ali retratado difere do avô da vida real, mas é, por isso mesmo, mais “própria e efetiva”: uma apreciação muito positiva da consciência artística e ficcional (formada na mente infantil)¹²¹, e tanto mais do potencial mimético da obra de arte que, ao dar uma

¹²¹ Sobre o desenvolvimento da consciência ficcional na infância, v. PETERSEN, 1996, 60-69. Ao comentar a relação entre memória e ficção com base no emblemático episódio de *Campo Geral*, em que Miguilim reaprende a ver o mundo pelas lentes dos óculos do médico que percebe sua miopia, Cecília de LARA, 1996, p. 22 e segs., destaca o “caráter visual” da recordação da infância. Para ela, o episódio torna-se “metáfora do próprio processo de conhecimento, com a intensidade da experiência inaugural, quando as imagens se iluminam e as cores se avivam”. A relevância do universo infantil para a poética e produção ficcional de Mann e Rosa é contemplada de maneira relevante, embora ainda insuficiente, na fortuna crítica dos dois autores. Sobre o tema da infância em Guimarães Rosa v. p. ex. LISBOA, 1994; LARA, 1996: 22-28; em Thomas Mann, v. SÖNTGERATH, 1967; MÜLLER, J., 1971; ADOLPHS, 1987; CROWHURST-BOND, 1990. Há textos, nas obras dos dois escritores, em que personagens infantis assumem papel central (Hanno, em *Buddenbrooks*, e Miguilim, em *Campo Geral*, p. ex.), e textos em que a infância de protagonistas adultos merece boa atenção (tal como em *Grande sertão: veredas* e *Der Zauberberg*). Além disso, os dois autores pronunciam-se sobre a infância em textos não-ficcionais: o ensaio autobiográfico de Mann “Brincadeiras de infância” (“Kinderspiele”, 1904, cf. E6, 31-33; 318-319) aborda, conforme indicação do próprio autor, material integrado a obras de ficção. O tema constituiu também assunto de textos inéditos, tal como o manuscrito “Anotações sobre a infância e brincadeiras infantis” (“Bemerkungen über Kindheit und Kinderspiele – in vermutlicher Vorbereitung der Princeton-Lecture”, 1939, cf. acervo do Thomas-Mann-Archiv, Zürich, sob o registro “Mp X/237 grün”). Quanto a Guimarães Rosa, é na entrevista concedida em 1956 a A. Leite que o escritor se manifesta sobre a própria infância com maiores detalhes (cf. Lara, 1996) e na ocasião manifesta, inclusive, o

resposta que diverge das expectativas do senso comum, abre horizontes novos para a compreensão da realidade, mesmo para quem se depara ingenuamente com ela.

Além das referências ao quadro do avô do protagonista, há vários outros momentos em que as artes visuais são mencionadas no romance. Como já dissemos acima, o próprio Hans Castorp dedicou-se ocasionalmente ao desenho e à pintura. Ele volta a mencionar esse fato na longa conversa com o Dr. Behrens (cf. ZB, 359; MM, 309), em que digressões sobre a pintura misturam-se a outras, sobre fisiologia.

O médico também dedicava tempo vago às artes e, ao saber do interesse de Castorp por elas, convida os primos para ver sua produção. Castorp depara-se aí com muitas obras a óleo, “paisagens alpinas, montanhas cobertas de neve ou de abetos verdes, montanhas envoltas na bruma das alturas, e montanhas cujos contornos secos e nítidos penetravam, sob a influência de Segantini, um céu profundamente azul” (MM, 310, cf. ZB, 360: “gebirgige Landschaftsmotive, Berge im Schnee und im Tannengrün, Berge, von Höhenqualm umwogt, und Berge, deren trockene und scharfe Umrisse unter dem Einflusse Segantini’s einen tiefblauen Himmel schnitten”). E depara-se também com retratos, naturezas mortas, motivos florais e tipos humanos, “tudo pintado com certo diletantismo fácil, com tintas atrevidamente aplicadas em grossos tufo, que amiúde davam a impressão de terem sido comprimidos da bisnaga diretamente sobre a tela e deviam ter levado muito tempo para secar” (id., *ibid.*: “gemalt dies alles mit einem gewissen flotten Dilettantismus, in keck aufgekleckten Farben, die öfters aussahen, als seien sie unmittelbar aus der Tube auf die Leinwand gedrückt, und die lange gebraucht haben mußten, bis sie getrocknet waren”). A descrição técnica do uso da tinta, a atenção sobre essa “epiderme” tosca da tela em sua materialidade, antecipa as associações entre a arte visual e a fisiologia, que entrará em questão logo adiante, na conversa entre os personagens.

desejo de escrever um “pequeno tratado de brinquedos para meninos quietos”, que jamais levou a cabo.

Apesar do diletantismo do Dr. Behrens, Hans Castorp interessa-se com sinceridade por seus quadros, e em especial por um deles: o retrato de Clawdia Chauchat. Ele contempla de maneira particular o decote da modelo representada, que, “com toda a objetividade”, segundo o narrador, “era, de fato, o que havia de mais notável entre as pinturas da saleta” (MM, 313, cf. ZB, 364: “[es] ist doch sachlich festzustellen, daß Frau Chauchats Dekolleté das bei weitem bemerkenswerteste Stück Malerei in diesen Zimmern war”). Castorp pousa sobre o quadro um olhar voluptuoso e particularmente consciente dos procedimentos técnicos e figurativos da pintura a óleo:

Die matt schimmernde Weiße dieser zarten, aber nicht mageren Büste, die sich in der bläulichen Schleierdraperie verlor, hatte viel Natur (...) [Der Künstler] hatte sich des körnigen Charakters der Leinwand bedient, um ihn, namentlich in der Gegend der zart hervortretenden Schlüsselbeine, durch die Ölfarbe hindurch als natürliche Unebenheit der Hautoberfläche wirken zu lassen. (...) [M]an mochte sich einbilden, die Perspiration, den unsichtbaren Lebensdunst dieses Fleisches wahrzunehmen, so als würde man, wenn man etwa die Lippen daraufdrückte, nicht den Geruch von Farbe und Firnis, sondern den des menschlichen Körpers verspüren (ZB, 363-364).

O brilho baço da alvura desse busto delicado mas não magro, que se perdia no arranjo dos véus azulados, tinha muita naturalidade. [O artista] servira-se do grão da tela, sobretudo na região das clavículas suavemente ressaltadas, para obter, através da tinta a óleo, o efeito da aspereza natural da superfície da pele. (...) [P]odia-se chegar à idéia de perceber a transpiração, e emanação invisível e viva dessa carne, e quem colasse os lábios contra ela, talvez imaginasse sentir, não o cheiro de tinta e de verniz, senão o de um corpo humano (MM, 312-313).

As impressões do protagonista, que o narrador faz questão de destacar como tais (“limitamo-nos a reproduzir as impressões de Hans Castorp”, “wir geben mit alldem die Eindrücke Hans Castorps wieder”), revelam de forma bem-humorada o imbricamento, no romance, entre a corporalidade (sob a forma da sensualidade, nesse caso) e a representação visual das figuras. Como em Guimarães Rosa, segundo vimos acima, também aqui a epiderme do quadro remete à pele humana e exerce força de atração “erótica” (vital). Não há em todo o romance outra imagem mais carregada de erotismo do que a de Castorp com os lábios sobre o busto de Clawdia Chauchat, ainda que ela se apresente por meio de uma sugestão indireta.

O capítulo em que a cena se inscreve é intitulado “Humaniora”, o “conjunto das coisas mais humanas”, e aproxima arte e biologia. Nele, o médico (e

pintor) Behrens explica ao jovem Castorp, sob sua perspectiva, que a vida e a morte, a beleza do corpo e a doença, os processos vitais e as paixões, podem ser explicados e descritos pela ciência, à sua maneira. O diálogo que se desenvolve entre ambos (Joachim está presente, mas apenas ouve) encerra-se quando Castorp conclui que a decomposição e a vida dão-se, ambas, do ponto de vista biológico, por processos de oxidação:

“Tja, Leben ist Sterben, [sagte Behrens], da gibt es nicht viel zu beschönigen, – une destruction organique, wie irgendein Franzos es in seiner angeborenen Leichtfertigkeit mal genannt hat. Es riecht auch danach, das Leben. Wenn es uns anders vorkommt, so ist unser Urteil bestochen.”

“Und wenn man sich für das Leben interessiert”, sagte Hans Castorp, “so interessiert man sich namentlich für den Tod. Tut man das nicht?”

“Na, so eine Art von Unterschied bleibt da ja immerhin. Leben ist, daß im Wechsel der Materie die Form erhalten bleibt.”

“Wozu die Form erhalten”, sagte Hans Castorp.

“Wozu? Hören Sie mal, das ist aber kein bißchen humanistisch, was Sie da sagen.”

“Form ist ete-pe-tete” (ZB, 375)

– *Pois é [– disse Behrens –] viver é morrer, nesse ponto não adianta dissimular. Trata-se de uma destruction organique, como algum francesinho, na sua leviandade inata, qualificou a vida. Ela também cheira assim, e quando temos uma impressão contrária é que nosso juízo não é imparcial.*

– *E quem se interessa pela vida – prosseguiu Hans Castorp – interessa-se sobretudo pela morte. Não é verdade?*

– *Bem, há sempre uma certa diferença. Viver significa que, na transformação da matéria, se conserva a forma.*

– *Para que conservar a forma? – perguntou Hans Castorp.*

– *Para quê? Escute, o que acaba de dizer não tem nada de humanismo.*

– *A forma é bobagem.*

A última afirmação de Hans, considerada pouco humanista pelo médico, já que equivale, nesse contexto, a não conservar a própria vida humana, revela a consciência de uma nova decisão ética fundamental. Face à inevitabilidade da morte, a própria opção pela vida é um ato ético.

O interesse de Hans pelo quadro de Clawdia, páginas antes, e sua atração por ela, no todo do romance, indicam duas maneiras de dar forma a essa opção: a arte e o amor. A via é erótica nos dois casos, e evoca, no universo intelectual de Mann, a figura de Eros como mediador possível entre a existência natural efêmera e o espírito que, embora consciente da efemeridade, age em favor da vida. Com a percepção do entorno pelo olhar estético, Castorp vislumbra, na conformação

visual de determinados quadros que atravessam íntegros o romance, um *ethos* possível para o sujeito.

6. Visões do *ethos*: quadros do corpo e entorno

Havíamos deixado em suspenso, acima, o tratamento da cor e da luz na paisagem “pintada” por Guimarães Rosa. É hora de retomá-lo neste item conclusivo, para traçar paralelas, ainda uma vez, entre o escritor mineiro e Thomas Mann.

As experiências fundadoras do amor para os dois protagonistas dão-se em contextos semelhantes, mas fundamentalmente diversos. Nos dois casos, trata-se de encantamentos homoeróticos vividos na adolescência¹²², de importância central para o desenvolvimento afetivo de cada um dos personagens, e narrados em um cenário paisagístico.

Riobaldo vive essa ocasião ao conhecer o Menino na travessia do rio de Janeiro. Guarda-o na memória até a vida adulta, e volta a reconhecê-lo no jagunço Reinaldo, o amigo Diadorim, que é na verdade a moça Deodorina, “neblina” que se mantém na lembrança do narrador envelhecido, de forma ainda mais decisiva que o pacto com o demo.

À beira do rio, 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, verdes”; sua voz é “muito natural” (GR2, 70). Dá-se uma aproximação e rápida conversa entre os dois, em que se destacam as diferenças sociais entre eles, fato que reaparecerá muitas vezes durante o episódio: “e eu reparei, me acanhava, comparando como eram pobres as minhas roupas, junto das dele” (GR2, 73). O menino convida Riobaldo para um passeio de canoa, e ele aceita, estimulado pela atitude segura do garoto e pela mão que este lhe estende,

¹²²Sobre a questão da androginia em *Guimarães Rosa* v. OLIVIERI, 1996; VIGGIANO, 1987; UTÊZA, 1994, p. 331-367; sobre o homoerotismo v. VENTURELLI, 1992. Quanto à questão da

“uma mão bonita, macia e quente” (GR2, 71). Mas se a mão é descrita sob seu aspecto sedutor, causa também vergonha e perturbação em Riobaldo, sentimentos que se prolongam e associam-se ao medo da travessia: “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, 71). Os atributos do menino Reinaldo-Diadorim associam-no reiteradamente à natureza: está encostado na **árvore**, tem voz **natural**, **folhudas** pestanas e os olhos **verdes**; estes são mencionados mais de uma vez e associados, provavelmente, ao verdor luzidio da esmeralda (gr. *smáragdos*) e esmalte, pela sugestão fônica através de “esmerados esmarteres olhos”.

O tratamento da cor e da luz na descrição dos olhos remete-nos aos estudos sobre pintura de Guimarães Rosa, em que a luminosidade da pele de Antíope espriava-se pelo quadro, de Correggio (v. *supra*); também aqui a luz esverdeada dos olhos de Diadorim “opera o milagre de irradiar-se em todos os sentidos”, o que se evidencia na utilização do adjetivo “folhudas” para referir-se a suas “pestanas”: no vocábulo, superpõem-se os olhos do “modelo” Diadorim e o fundo da paisagem, as folhas. Na pasta E 17 (fl. 73, cf. *supra* nota 24 deste capítulo), a propósito, Rosa refere-se à tela “A virgem, o Menino Jesus e Santa Ana” (Museu do Louvre), de Leonardo da Vinci (1452-1519), com as seguintes anotações: “m%: seu [sic: talvez ‘céu’] esfumado ao fundo, como se uma esponjosa proliferação longínqua de gelos azuis-verdes (neves) / m%: olhos da cor desse fundo, mal definida”. Evidencia-se mais uma vez o aprendizado da precisão técnica da pintura e a transposição de recursos figurativos para o texto¹²³.

Pelos olhos de Diadorim, segundo já dissemos, a natureza revela-se para Riobaldo como realidade estética. No caso da travessia do de-Janeiro, revela-se para um Riobaldo temeroso, mas que guardará o aprendizado de forma perene na

androginia em *Thomas Mann* v. EXNER, 1979 e 1984; LUFT, 1994; WEDEKIND-SCHWERTNER, 1984; sobre o homoerotismo, v. BÖHM, 1986; HÄRLE, 1992.

¹²³ Os olhos de Diadorim vão se fundir outras vezes ao fundo natural, como p. ex. em: “Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados” (GR2, 186); “Os olhos [de Diadorim] – vislumbre meu – que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como de nenhum pasto” (GR2, 315).

memória. Ao descrever o rio para seu interlocutor, o narrador Riobaldo refere-se a ele da seguinte forma:

Saiba o senhor, o de-Janeiro é de águas claras. E 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 regua 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, 71)

A lembrança da natureza e de Diadorim amalgamam-se. Riobaldo nada esquece (animais, minerais, plantas, flores, pássaros), porque não é possível “deslembrar” o menino. O encontro com o outro, sua presença reveladora, possibilita a Riobaldo a experiência do olhar diverso, que se fixa em um quadro composto criteriosamente. Nele, os elementos aparecem “feito a régua regulado”, como o mato da beira do rio. As cores das flores e a presença do céu, providencialmente percorrido por bandos de periquitos que o dimensionam sobre a “tela” verbal, firmam a unidade visual emoldurada e disponível para a memória, tal como se refere a ela o próprio Riobaldo: “da volta não lhe dou **desenho** – tudo igual, igual” (GR2, 74, grifo nosso).

Diadorim e a paisagem natural são, nesse episódio, inseparáveis. O mesmo ocorrerá em muitos outros momentos da narrativa; em alguns deles, o sentido ético dessa aproximação é posto em evidência. Após o reencontro com o Reinaldo adulto, quando os dois montam guarda à beira do rio das-Velhas (em episódio a que já nos referimos antes), surge o seguinte comentário:

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, 99).

Os dois amigos vivem um momento idílico. Fruem esteticamente a natureza, encontram nela sustento e abrigo, e selam, nesse contexto, a amizade para

a vida e para a morte. Os olhares de ambos, tanto quanto as palavras, consomem o acordo, e revelam para Riobaldo “as cores do mundo”: o *ethos* que se constrói e firma pela decisão de amizade, perdura na memória e frutifica ao longo da vida. Em outro contexto, o narrador Riobaldo explica a seu ouvinte que a distinção entre os jagunços, de uma lado, e ele e Diadorim, de outro, deve-se à “amizade estreita”. E mesmo na velhice as lembranças permaneciam vivas “que se fosse hoje”, porque “Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza” (GR2, 24).

A figura do amigo-amada (andrógina e lunar) evoca a tragédia, pela imagem do corpo morto e revelado só então em sua sensualidade, no fim do romance: “Diadorim era mulher como o sol não acende a água do Urucuia, como eu soluçei meu desespero” (GR2, 380). Mas também se funde à natureza para inscrever no espaço o traçado de uma realização e parâmetro possível para a vida de Riobaldo. Diadorim, como “o próprio duplo na sua condição” (Candido, 1994, p. 81), é índice e valor, corpo e espírito, da ironia mediadora que torna possível ao sujeito, em sua ambivalência, decidir eticamente. Por sua presença e memória, firma para Riobaldo um *ethos* da identificação irônica – perplexa e benévola – diante da corporeidade e presença alheia. O encontro de Riobaldo com Zé Bebelo ao fim do romance, tal como o apresentamos em detalhes (v. *supra* cap. II), é exemplo da amizade possível com o diverso, com o *outro*, que como o *eu* nada tem a oferecer senão sua fraqueza e grandiosidade.

No caso de Hans Castorp, em *Der Zauberberg*, a narração do encontro com o objeto de seu encantamento, o colega Pribislav Hippe, também se situa em meio à natureza, mas se dá de maneira adversa. Castorp, há alguns dias no sanatório, empreende um passeio a pé para quebrar a monotonia.

Durante o passeio, o narrador descreve Hans 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, 144, cf. ZB, 166: “Das Steigen freute Hans Castorp, seine Brust weitete sich, er schob mit der Stockkrücke

den Hut aus der Stirn, und als er, aus einiger Höhe zurückblickend, in der Ferne den Spiegel des Sees gewahrte, an dem er auf der Herreise vorübergekommen war, begann er zu singen")¹²⁴. Ele canta "toda espécie de canções sentimentais e populares" ("allerlei volkstümlich empfindsame Lieder"), bem ao gosto da situação. Em breve, porém, 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:

[A]us dem Gehölz [eines hochstämmigen Nadelwaldes] hervortretend, stand er überrascht vor einer prächtigen Szenerie, die sich ihm öffnete, einer intim geschlossenen Landschaft von freilich-großartiger Bildmäßigkeit.

In flachem, steinigem Bett kam ein Bergwasser die rechtsseitige Höhe herab, ergoß sich schaumend über terrassenförmig gelagerte Blöcke und floß dann ruhiger gegen das Tal hin weiter, von einem Stege mit schlicht gezimmertem Geländer malerisch überbrückt. Der Grund war blau von den Glockenblüten einer staudenartigen Pflanze, die überall wucherte. Ernste Fichten, riesig und ebenmäßig von Wuchs, standen einzeln und in Gruppen auf dem Boden der Schlucht sowie die Höhen hinan, und eine davon, zur Seite des Wildbaches schräg im Gehänge wurzelnd, ragte schief und bizarr in das Bild hinein. Rauschende Abgeschiedenheit waltete über dem schönen, einsamen Ort. Jenseits des Baches bemerkte Hans Castorp eine Ruhebank. (ZB, 164-165)

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 desfilaceiro 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, 146).

O texto, como em outros momentos do romance, refere-se diretamente à descrição plástica do ambiente, com atenção aos detalhes de cor e forma, aliada a termos como "plasticidade" ("Bildmäßigkeit"), "quadro" ("Bild") e "pitoresco" ("malerisch").

¹²⁴ Outro aspecto que aproxima as obras é o entretimento de experiências dos protagonistas com a música (canções populares, em especial as canções de Siruiz e do bando, no romance brasileiro; e canções populares e eruditas, no romance alemão). O contexto em que as canções surgem está geralmente associado a um estado de atabalhoamento, como sinal de cisão da integridade individual, e à vivência de estados de devaneio e sonho. No romance de Guimarães Rosa, v. GR2, 38-39, 56 e 116. Sobre a questão em *Der Zauberberg*, v. SCHUMANN, 1986, e MÜLLER, 1994.

A percepção efetiva do outro por Castorp, no entanto, não está vinculada ao entorno natural. Nela inserido, ele apenas retoma uma experiência do passado – o contato com seu colega Hippe –, para incorporá-la às próprias referências afetivas, dali para diante. Isso ocorre sob condições adversas:

Er (...) setzte sich, um sich vom Anblick des Wassersturzes, des treibenden Schaums unterhalten zu lassen, dem idyllisch gesprächigen, einförmigen und doch innerlich abwechslungsreichen Geräusche zu lauschen; denn rauschendes Wasser liebte Hans Castorp ebenso sehr wie Musik, ja vielleicht noch mehr. Aber kaum hatte er sich's bequem gemacht, als ein Nasenbluten ihn so plötzlich befiel, daß er seinen Anzug nicht ganz vor Verunreinigungen schützen konnte (ZB, 165).

(...) 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, 146-147).

Em decorrência do sangramento no nariz, que perdura por meia hora, Castorp é acometido de um torpor. Permanece deitado sobre o banco, submetido à própria corporeidade. Em um devaneio, reconstitui em detalhes o contato com Hippe. Referindo-se a um sonho descrito páginas antes, com Clawdia 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” (MM, 147, cf. ZB, 169: “aber so stark, so restlos, so bis zur Aufhebung des Raumes und der Zeit”).

De acordo com o relato do devaneio, fica claro que o “relacionamento” com Hippe não havia passado na verdade de um encantamento unilateral e inconseqüente por parte de Hans. Embora ele tivesse tido muita estima pelo colega, este não lhe atribuía qualquer importância. O contato mais intenso entre ambos não passa do empréstimo de um lápis de Hippe a Hans. Mas Castorp, que aponta o lápis enquanto o tem consigo, guarda as lascinhas de madeira carinhosamente, até o presente da narrativa.

Da mesma forma que seu pretenso relacionamento humano, também o esforço de integração à natureza, por parte de Castorp, é associado a um universo de referências pictóricas grandiosas, o que vem contrastar com sua inabilidade ao percorrê-lo (cansaço e mal-estar durante a caminhada, sangramento no nariz). O

olhar do narrador desnuda a tal ponto o protagonista, que este se vê reconduzido à experiência mais fundamental de isolamento.

A lembrança de Hippe, mesmo assim, passa a constituir a base de referência para a paixão que Castorp cultiva por Mme. Chauchat. Ao despertar de seu devaneio na paisagem, 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, cf. ZB, 174-175: “Wie merkwürdig ähnlich er ihr sah – dieser hier oben! Darum also interessiere ich mich so für sie?”).

Os laços humanos que Hans Castorp estabelece no romance não atingem a densidade de um relacionamento como aquele entre Riobaldo e Diadorim. Se para estes dois o espaço natural convertia-se em *ethos* – pela percepção estética da natureza partilhada por eles, pela ação efetiva e conjunta que empreendiam e pelas explicitações verbais e gestuais da amizade –, o caso de Hans é bem outro. O contexto decadente e fútil do sanatório não convida a decisões relevantes, e mesmo os relacionamentos potencialmente mais significativos não frutificam. Diante do dilema pessoal de seu primo Joachim, por exemplo, companheiro verdadeiramente presente na vida de Castorp, este último tem pouco a dizer. Talvez isso explique a atitude severa de Hans, ao interromper a sessão ocultista em que se pretendia invocar o espírito do primo, para entretenimento de hóspedes coquetes e ansiosos por novas sensações; e também o perdido de perdão que Castorp balbucia para a alma de seu primo, nesse contexto.

A paisagem, entretanto, assim como em *Grande sertão: veredas*, encerra a possibilidade e forma de um *ethos*, que Hans vislumbra esteticamente. Como já demonstramos, o olhar perspicaz não lhe falta. No capítulo “Schnee”, por exemplo, a visão que o leva a formular a máxima em favor da bondade e de um controle ético sobre o poder da morte junto ao pensamento humano inicia-se com referenciais paisagísticos e estéticos. Ameaçado pela nevasca, ele entra (uma vez mais) em estado de torpor, e começa a perceber imaginariamente uma paisagem diversa:

Ein Regenbogen spannte sich seitwärts über die Landschaft, voll ausgebildet und stark, die reinste Herrlichkeit, feucht schimmernd mit allen seinen Farben, die satt

wie Öl ins dichte, blanke Grün herniederflossen. Das war ja wie Musik, wie lauter Harfenklang, mit Flöten untermischt und Geigen. Das Blau und Violett besonders strömten wunderbar. Alles ging zauberisch verschwimmend darin unter, verwandelte, entfaltetete sich neu und immer schöner (ZB, 684)

Um arco-íris curvava-se sobre um lado da paisagem, um arco completo e nítido, puro na sua magnificência, com o brilho úmido de todas as suas cores, que, untuosas como óleo, inundavam o verde espesso e reluzente. Mas isso parecia música, era como o som intenso de harpas, mesclado de flautas e violinos! O azul e a violeta, sobretudo, espalhavam-se maravilhosamente. Tudo se confundia com eles, como por um feitiço, transformando-se, evoluindo de modo sempre novo e cada vez mais belo (MM, 590-591).

A visão que Castorp tem a seguir, vai de cenas idílicas à beira de um lago até a descrição grotesca do esquartejamento e devoração de uma criança por duas mulheres grisalhas e seminuas¹²⁵. No contexto de nossa argumentação, queremos destacar algumas das cenas iniciais:

Jünglinge tummelten Pferde, liefen, die Hand am Halfter, neben ihrem wiehernden Trabe her, zerrten die Bockenden am langem Zügel oder trieben sie, sattellos reitend, mit bloßen Fersen die Flanken der Gäule schlagend, ins Meer hinein, wobei die Muskeln ihrer Rücken unter der goldbraunen Haut in der Sonne spielten (...). An einer wie ein Bergsee die Ufer spiegelnden Bucht, die weit ins Land trat, war Tanz von Mädchen. (...) Weiterhin übte sich Jungmannschaft im Bogenschießen. Es war glücklich und freundschaftlich zu sehen, wie Ältere noch Ungeschickte, Lockige im Spannen der Sehne, im Anlengen unterwiesen, mit ihnen zielten und die vom Rückschlag Taumelnden lachend stützten, wenn der Pfeil schwirrend hinausging. Andere angelten. (...) Paare ergingen sich das Ufer entlang, und am Ohr des Mädchens war dessen Mund, der sie vertraulich führte (ZB, 686-687).

Mancebos adestravam cavalos; corriam, com a mão no cabresto, ao lado dos animais que trotavam relinchando e sacudindo a cabeça; montavam-nos sem sela e forçavam-nos a entrar na água, batendo com os calcanhares desnudos os flancos da cavalgadura, enquanto os músculos das espáduas, sob a pele trigueira, jogavam ao sol. (...) À margem de uma enseada que penetrava profundamente na terra firme, e cujas ribanceiras se espelhavam como num lago alpino, havia moças dançando. (...) A maior distância, alguns jovens exercitavam-se no tiro de arco. Que aprazível e ameno quadro! Os mais velhos ensinavam a uns adolescentes de cabelos encaracolados como retesar o arco e apontá-lo ao alvo; rindo, amparavam os novatos cambaleantes sob o rechaço da corda, quando a seta se desprendia dela com um sussurro. (...). Alguns casais passeavam ao longo da praia, e perto da orelha da jovem encontrava-se a boca de quem a guiava carinhosamente (MM, 592-593).

Como atesta o próprio Thomas Mann (em carta a Adolf Thiersch, de 2/6/1954, cit. p. Wysling, 1975, p. 181), as cenas remetem ao tipo de figuração de Ludwig von Hofmann, autor do quadro “Die Quelle” (aprox. 1914), que sempre acompanhou Mann junto à sua mesa de trabalho (como já dissemos antes). Hans Wysling (1975, p. 178; tb. cf. Sandt, 1979, p. 12-13) identifica a cena com duas telas

¹²⁵ Sobre a intrigante cena de canibalismo v. FISCHER/KITTLER, 1979.

em especial: “Cavaleiros junto ao mar” (“Reiter am Meer”, s/d.) e “Dançarinos em paisagem” (“Tanzende in Landschaft”, 1902). O recurso intertextual aos quadros (atestado pelo próprio escritor, até certo ponto) corrobora nossa hipótese de que a configuração visual do espaço nos romances, também a partir do recurso às artes plásticas, firma sentidos éticos nas obras, em uma remissão inusitada ao significado original de *ethos* como espaço de morada e abrigo do homem.

Pois a menção às telas não se limita ao sonho no capítulo “Schnee”. No final do romance, após a descida impulsiva e mecânica de Hans, o leitor o acompanha em meio ao campo de batalha. O cenário de horror da guerra é descrito com um apelo sensorial sem igual no romance¹²⁶:

Dämmerung, Regen und Schmutz, Brandröte des trüben Himmels, der unaufhörlich von schwerem Donner brüllt, die nassen Lüfte erfüllt, zerrissen von scharfen Singen, wütend höllenhundhaft daherfahrendem Heulen, das seine Bahn mit Splittern, Spritzen, Krachen und Lohen beendet von Zinkgeschmetter, das bersten will, und Trommeltakt, der schleuniger, schleuniger treibt... (ZB, 1000-1001).

Crepúsculo, chuva e barro, rubros clarões de fogo no céu turvo que sem cessar estruge atroadoramente; os úmidos ares invadidos e dilacerados por silvos agudos, por uivos raiosos que avançam como o cão dos infernos e terminam a sua órbita, entre estilhaços, jatos de terra, detonações e labaredas por gemidos e por gritos, por clarinadas estridentes e pelo rufar de tambores, clamando depressa, cada vez mais depressa... (MM, 865)

É em meio a essa “tempestade de aço” que surgirá de novo a referência às cenas do sonho em “Schnee” (e por conseguinte às telas de Hofmann). Elas servem de contraponto ao cenário brusco e desnudo do campo de batalha:

Das junge Blut mit seinen Ranzen und Spießgewehren, seinen verschmutzten Mänteln und Stiefeln! Man könnte sich humanistisch-schönseliger Weise auch andere Bilder erträumen in seiner Betrachtung. Man könnte es sich denken: Rosse regend und schwemmend in einer Meeresbucht, mit der Geliebten am Strande wandelnd, die Lippen am Ohre der weichen Braut, auch wie es glücklich freundschaftlich einander im Bogenschuß unterweißt. Statt dessen liegt es, die Nase im Feuerdeck. Daß es das freudig tut, wenn auch in grenzenlosen Ängsten und unaussprechlichem Mutterheimweh, ist eine erhabene und beschämende Sache für sich, sollte jedoch kein Grund sein, es in die Lage zu bringen (ZB, 1003).

¹²⁶ O procedimento de dinamizar o ritmo da frase e recorrer a aliterações é semelhante ao que caracteriza a profusão verbal de descrições de batalhas em *Grande sertão: veredas*, p. ex. em: “A morte? A coisa que o que era xô e bala. Que qual, agora não se podia mais ter outros lados. Agora era só gritar ódio, caso quisesse, e o ar se estragou, trançado de assovios de ferro metal. O senhor ali não tem mãe, não vê que a vida é só brabeza. Revém ramo cortado de árvore, aí e o comum que caavam poeiras e terras” (GR2, 138).

Ab, toda essa juventude, com suas mochilas e baionetas, com as capas e as botas enlameadas! Sonhando de modo humanístico-estético, poderíamos imaginá-la num quadro diferente. Poderíamos ter a seguinte visão: esses jovens montando e banhando cavalos numa enseada do mar, caminhando pela praia em companhia da namorada, acbegando os lábios à orelha da meiga noiva, ou talvez ensinando uns aos outros, numa amizade feliz, o tiro de arco. Em lugar disso, jazem ali, com o nariz no barro bombardeado. Que façam isso com alegria, ainda que transidos de medo e cheios de saudades da mãe, é assunto à parte, que nos orgulha e envergonha, mas nunca nos deveria induzir a colocá-los nesta situação (MM, 868)

A possibilidade distante do idílio lampeja em meio às bombas, mas a realidade dos jovens é o “barro bombardeado”. Nada há de casual no fato de que Castorp, dali a pouco, pise sobre a mão de um companheiro que jaz na lama, justamente a mão, parte do corpo tão carregada de sentido ao longo do romance, como pudemos exemplificar acima; e menos casual ainda é ele receber, logo depois, um ferimento na perna, que não o impede de continuar andando, mas agora manco. A seu modo, Hans também selou um pacto com o “Coxo”, tal como se designa o demônio a certa altura em *Grande sertão: veredas*. O pacto do jovem alemão, porém, é muito mais real e unívoco que o incerto trato de Riobaldo com o demo, que no fim do romance “não há!” (GR2, 385).

A falta de laços, vivências e acordos, o isolamento individual e social no ambiente decadente do sanatório, não possibilitam a Hans encontrar em seu espaço um *ethos* duradouro. Após os vários anos de convívio com Settembrini, por exemplo, o único amigo que lhe resta no sanatório, Hans é incapaz de expressar qualquer afeto diante dele, ao partir para a planície. Essa metáfora para o clima de desolamento que se abateu sobre a Europa antes da Primeira Guerra Mundial¹²⁷, e que levou muitos jovens (mesmo artistas e intelectuais) a partir com entusiasmo para a guerra, vendo-a um fato agregador, amplia-se no romance, e pode ser lido hoje como significação abrangente da desagregação social ocasionada pela perda de vínculos éticos fundamentais.

No capítulo II, acima, fizemos alusão à condição edênica de Riobaldo, com base em declarações de Guimarães Rosa. E sugerimos que a consciência ética de que se apropria em suas andanças pelo sertão pode ser entendida como conquista da condição subjetiva, da possibilidade de decisão entre “o bem e o mal”. O

¹²⁷ Sobre a questão v. WÜRFFEL, 1995,

reconhecimento irônico da própria existência bipartida faz do sujeito alguém potencialmente tolerante e capaz de inscrever-se no espaço partilhado com outros, como *ethos*.

No caso de Hans Castorp, sua descida da “montanha dos pecados” (MM, 864, cf. ZB, 999: “Sündenberg”) representa um movimento inverso, de despersonalização, de perda da subjetividade. Ele regride a uma condição pré-edênica, volta ao barro do campo de batalha. No vazio do *ethos* ausente, repentinamente subtraído, pois privado do lastro das relações humanas, resta apenas espaço vago e mudo, a ser ocupado por quem não fala a língua do *ethos*: b̄arbarow.

Conclusão

Os resultados de nossa pesquisa e de nossas reflexões abrangem três eixos fundamentais.

O primeiro diz respeito à conformação do **espaço literário** nos romances analisados. Por se tratar, em *Der Zauberberg* e em *Grande sertão: veredas*, de textos marcados pela atenção à condição subjetiva dos protagonistas, o procedimento mais adequado para a análise desse aspecto nas obras é a abordagem do conjunto de referências discursivas sobre a percepção (efetiva ou imaginária) do entorno e da corporeidade (própria ou alheia). De particular interesse são as referências ao espaço percebido que revelam também o processo perceptivo como tal. Trata-se aí da percepção estética do espaço, associada à identificação de suas características formais, e de sua repercussão sobre os sentidos, afetividade e imaginação do sujeito. Pudemos constatar em particular o valor elucidativo da cor, luminosidade, contrastes entre claros e escuros, noções de proximidade e distância, exterioridade e interioridade dos corpos. Especialmente significativa é a defrontação do sujeito com a paisagem natural, tanto em um romance como em outro, apesar das diferenças culturais e da atitude face à natureza por parte de um protagonista e outro (Riobaldo, um homem do sertão, próximo ao entorno natural; Castorp um burguês, cidadão urbano e refinado, distante da natureza e inábil na interação física com o entorno imediato). Em nossos dias, marcados pela necessidade de reavaliação da atitude face ao meio ambiente, os sentidos da paisagem nos romances assumem dimensão própria, sob esse aspecto.

O segundo eixo fundamental remete-se ao **sentido ético** da conformação do espaço nos romances. Pudemos constatar que a percepção da própria corporeidade no espaço e do entorno (especialmente em sua dimensão paisagística) esteve associada pelos protagonistas ou narradores a questões fundamentais da ética (respeito à integridade física alheia, consciência da própria mortalidade, reconhecimento do olhar alheio sobre si mesmo e sobre o mundo, necessidade de descentração para uma compreensão adequada das relações humanas e do campo

de ação do sujeito, possibilidade de partilha hostil ou fraterna de espaços comuns).

Finalmente, o terceiro eixo diz respeito à consideração de recursos próprios às **artes plásticas** para a conformação do espaço literário, já que a visualidade desempenha papel central nesse processo. Concluímos que os dois escritores dedicaram atenção às artes, Rosa pela transposição conseqüente de técnicas e conceitos da pintura para seus textos, Mann pela utilização da metalinguagem própria à descrição e apreciação crítica de obras plásticas. Na exploração conseqüente do diálogo entre as artes, os textos ganham em diversidade formal e acentuam sua força declarativa ética, por firmar, em imagens, experiências e possibilidades de relacionamento humano e dos homens com o meio em que vivem.

Em síntese, concluímos que os dois romances fixam sentidos éticos a partir da conformação estética do espaço. A dicção literária aproxima-se assim de sentidos originais do termo *ethos*, segundo os quais o relacionamento entre as pessoas depende da construção de espaços de convívio e do respeito pela corporeidade do semelhante, em sua materialidade e presença no mundo. No caso de *Grande sertão: veredas*, Riobaldo vivencia profunda relação afetiva com Diadorim, e o espaço partilhado por ambos firma o modelo ético de uma identificação irônica com os semelhantes, como decisão ética adequada à condição subjetiva ambivalente, cindida entre a existência física e natural condicionada e a existência espiritual, que tende a desvincular-se das possibilidades e necessidades efetivas do sujeito. Na atitude de Riobaldo diante de Zé Bebelo pudemos constatar a realização positiva desse modelo relacional.

No caso de *Der Zauberberg*, a superficialidade e inconstância dos relacionamentos humanos do protagonista ocasiona a perda de sua condição subjetiva mediante a situação extrema da guerra. A fragilidade do relacionamento com Settembrini serviu de exemplo para a inseqüência ética da descoberta da subjetividade por Hans Castorp. Os modelos éticos esboçados e firmados na

representação do espaço, em especial da paisagem, não impedem o protagonista de render-se à barbárie, no fim do romance.

Bibliografia

1. Literatura ativa (edições utilizadas)

MANN, Thomas. *Der Zauberberg (Gesammelte Werke)*. Frankfurter Ausgabe, vol. III, org. p. Peter de Mendelssohn). 2. ed. Frankfurt/M. : Fischer, 1996.

_____. *Selbstkommentare: "Der Zauberberg"*. Org. p. H. Wysling. Frankfurt/M. : Fischer, 1995.

_____. *Essays*. 6 vols. org. p. H. Kurzke e S. Stachorski. Frankfurt/M. : Fischer, 1993-1997.

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. 2 vols. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994.

_____. *Grande sertão: veredas*. 10. ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 1976.

2. Traduções de obras de João Guimarães Rosa publicadas na Alemanha (primeiras edições, em ordem cronológica)

Grande Sertão. Roman. Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1964.

Die Reiher. In: *Literatur in Lateinamerika*. Número. espec. de *neyo. Zeitschrift für Dichtung und bildende Kunst*, München, n. 10/12 (1965).

Corps de Ballet. Romanzyklus. Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1966.

Das dritte Ufer des Flusses. Erzählungen. Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1968.

Nach langer Sehnsucht und langer Zeit. Roman. München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969. (Ed. a partir de: *Corps de Ballet*. Köln, 1966)

Migulims Kindheit. Roman. München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1970. dtv 671. (Ed. a partir de: *Corps de Ballet*. Köln, 1966)

Mein Onkel der Jaguar. Erzählung. Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1981.

Doralda, die weiße Lilie. Roman. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1982. (Ed. a partir de: *Corps de Ballet*. Köln, 1966)

Sagarana. Erzählungszyklus. Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1982.

Die Wohltäterin. In: *Frauen in Lateinamerika*. München, 1983, p. 93-102.

Rhein und Urucuia. Statt eines Gesprächs zwischen Autor und Verleger (zum 60. Geburtstag von J. C. Witsch). In: STRAUSFELD, Mechtild (org.). *Brasilianische Literatur*. Frankfurt : Suhrkamp, 1984, p. 383-384.

Ausweglos, *Lettre international*, Berlin, n. 11 (1990): 49.

Die Geschichte von Lélío und Lina. Roman. München : Piper, 1991. (Ed. a partir de: *Corps de Ballet*. Köln, 1966)

3. Traduções de obras de Thomas Mann publicadas no Brasil (em ordem cronológica)

Mário e o mágico. Recordação de uma viagem trágica. Rio de Janeiro : Machado & Ninitich, 1934.

A morte em Veneza. Trad. de Moysés Givocate. Rio de Janeiro : Guanabara, 1934.

Tonio Kröger. Trad. de Charlotte v. Orloff. Rio de Janeiro : Guanabara, 1934.

Os Buddenbrook. Decadência de uma família. Trad. de Herbert Caro. Porto Alegre : Globo, 1942.

A montanha mágica. Trad. de Otto Silveira. Rio de Janeiro : Panamericana, 1943.

A morte em Veneza. Trad. e pref. de Livio Xavier. São Paulo : Flama, 1944.

As cabeças trocadas. Uma lenda hindu. Trad. de Liliane de Oliveira et E. C. Guerra. Rio de Janeiro : Globo, 1945.

José e seus irmãos. Trad. de Agenor Soares de Moura. Porto Alegre : Globo, 1947.

O jovem José. Trad. de Agenor Soares de Moura. Rio de Janeiro : Globo, 1948.

José no Egito. Trad. de Agenor Soares de Moura. Rio de Janeiro : Globo, 1949.

José, o provedor. Trad. de Agenor Soares de Moura. Rio de Janeiro : Globo, 1951.

A montanha mágica. Trad. de Herbert Caro. Rio de Janeiro : Globo, 1952.

Sua alteza real. Romance. Trad. de Marina Guaspari. Rio de Janeiro : Pongetti, 1953.

Tonio Kroeger/Morte em Veneza. Trad. de Maria Delling. São Paulo : 1960.

As confissões de Felix Krull. Trad. de Domingos Monteiro. São Paulo : Boa Leitura, 1964.

Os famintos e outras histórias. Trad. de Lya Luft. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982.

Doutor Fausto. Trad. de Herbert Caro. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.

Carlota em Weimar. Trad. de Herbert Caro. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.

As cabeças trocadas. Trad. de Herbert Caro. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1987.

4. Estudos bibliográficos

4.1. Sobre Thomas Mann

JONAS, Klaus. *Die Thomas-Mann Literatur. Bibliographie der Kritik*. vols. 1 e 2. Berlin : Schmidt, 1972/1980.

JONAS, Klaus et KOOPMANN, Helmut. *Die Thomas-Mann Literatur. Bibliographie der Kritik*. vol. 3. Berlin : Schmidt, 1997.

POTEMPA, Georg. *Thomas Mann-Bibliographie. Das Werk*. Morsum/Sylt : Cicero, 1992.

THIMANN, Susanne. *Brasilien als Rezipient deutschsprachiger Prosa des 20. Jahrhunderts. Bestandsaufnahme und Darstellung am Beispiel der Rezeptionen Thomas Manns, Stefan Zweigs und Hermann Hesses*. Frankfurt/M. : P. Lang, 1989.

4.2. Sobre João Guimarães Rosa

COUTINHO, Eduardo F. Bibliografia ativa, Bibliografia passiva, Edições e Periódicos Especiais sobre João Guimarães Rosa. In: _____. *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira. 1991, p. 19-34.

COUTINHO, Eduardo F. Bibliografia. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. 2 v. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, vol. 1, p. 183-194.

COVIZZI, Lenira et VERLANGIERI, Iná V. R. Pequena bibliografia de Guimarães Rosa, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, vol. 41 (1996): 213-232.

KÜPPER, Klaus. *Bibliographie der brasilianischen Literatur. Prosa. Lyrik, Essay und Drama in deutscher Übersetzung*. Frankfurt/M. : Teo Ferrer de Mesquita, 1994.

5. Bibliografia passiva (seleção, obras relacionadas ao assunto deste trabalho)

5.1. Trabalhos comparativos

ANDRADE, Ana L. The Carnivalization of the 'Holly Sinner': An Intertextual Dialogue between Thomas Mann and João Guimarães Rosa, *Latin American Literary Review*, Pittsburg, Pa., ano 14, n. 27 (jan.-jun. 1986): 136-144.

ANER, Margarida. O tema fáustico em Thomas Mann e Guimarães Rosa, *Correio do Povo*, Porto Alegre, 29 nov. 1969.

COUTINHO E CASTRO, José. *Thomas Mann. Ensaios*. Lisboa : Livros Horizonte, 1982, 96 p.

CURY, Maria Z. Ferreira. Intertextualidade. Uma prática contraditória, *Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura*, ano 8 (dez. 1983): 117-128.

HOFMANN-ORTEGA LLERAS, Gabriela. *Die Produktive Rezeption von Thomas Manns 'Doktor Faustus'. Einzeltextanalysen zu João Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Michel Tournier und Daniele Sallenave*. Heidelberg : Winter, 1995.

OLIVEIRA, Franklin de. Thomas Mann e Guimarães Rosa: dois grandes momentos do diabo no romance moderno, *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 nov. 1974, p. 2

SCHWARZ, Roberto. "'Grande sertão' e 'Dr. Faustus'". In: _____. *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1965a. p. 28-36.

5.2. Sobre Thomas Mann:

ADOLPHS, Dieter W. Das Glück der Kindheit im frühen Werk Thomas Manns, *Orbis Litterarum*, ano 42, n. 2 (1987): 141-167.

AZEVEDO, Carlos A. Brasiliens exotische Präsenz im Werk Thomas Manns, *Deutsch-Brasilianische Hefte*, ano 15, n. 6 (1976): 380, 382, 384, 386.

BAUMGART, Reinhard. *Selbstvergessenheit. Drei Wege zum Werk: Thomas Mann, Franz Kafka, Bertolt Brecht*. Frankfurt/M. : Fischer, 1993.

BEDDOW, Michael. Reconstructions: 'Der Zauberberg'. In: _____. *The Fiction of Humanity. Studies in the Bildungsroman from Wieland to Thomas Mann*. Cambridge : Cambridge University Press, 1982, p. 230-284, 312-315.

BEERS, Monique van. Clawdia Chauchat. Die Darstellung einer Frauengestalt im 'Zauberberg' von Thomas Mann, *Neophilologus*, ano 70, n. 4 (out. 1986): 576-591.

BIEMEL, Walter. *Zeitigung und Romanstruktur. Philosophische Analysen zur Deutung des modernen Romans*. Freiburg : Alber, 1985.

BLANKERTZ, Herwig. Der Erzieher des Zauberberg – Lodovico Settembrini. Eine Studie zum Verhältnis von Inhalt und Ethos humanistischer Pädagogik. In: MÜLLER, W., 1994, p. 65-78.

BLOOM, Harold (org.). *Thomas Manns 'The Magic Mountain'*. Nova York : Chelsea House Publishers, 1986, VII, 131 p.

- BÖHM, Karl Werner. Die Darstellung der Homosexualität in Thomas Manns "Zauberberg". In: MOLITOR, Dietrich (org.). *Homosexualität und Literatur*. Essen : Der Blaue Eule, 1986, p. 171-186.
- BOLLMANN, Stefan. *Selbsterlösung oder Selbsterhaltung. Thomas Manns Roman "Der Zauberberg" im Kontext*. Bensheim 1991.
- BRANDT, Helmut et KAUFMANN, Hans. *Werk und Wirkung Thomas Manns in unserer Epoche. Ein internationaler Dialog*. Berlin : Aufbau, 1978, 409 p.
- BRAVERMANN, Albert; NACHMANN, Larry. Nature and the moral order in "The Magic Mountain", *The Germanic Review*, Washington, v. 53, n. 1 (jan. 1978).
- BRENNAN, J. G. *Three philosophical novelists: James Joyce, Andre Gide, Thomas Mann*. New York : MacMillan, 1964.
- BRUFORD, W. H. 'Bildung in The Magic Mountain. In: BLOOM, Harold (org.). *Thomas Manns The Magic Mountain*. Nova York : Chelsea House Publishers, 1986. VII, 131 p.
- BRUNTRÄGER, Hubert. *Der Ironiker und der Ideologe. Die Beziehungen zwischen Thomas Mann und Alfred Baeumler*. Würzburg : Königshausen und Neumann, 1993.
- CAMARTIN, Iso. Die Augenlehre der Madame Chauchat: Thomas Mann. In: _____. *Die Bibliothek von Pila*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1994, p. 162-182.
- CARO, Herbert. A mãe brasileira de Thomas Mann, *Humboldt*, München, n. 57 (1975).
- CHACON, Vamireh. *Thomas Mann e o Brasil*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1975.
- _____. O ético e o estético em Thomas Mann, *Tempo Brasileiro. Revista de cultura*, n. 45-46 (1976): 33-47.
- CROWHURST-BOND, Griseldis. Kindheitserinnerungen im Zeitkontext des frühmodernen Romans am Beispiel von Thomas Manns 'Zauberberg', *Acta Germanica*, ano 20 (1990): 106-128.
- DAVID, Claude. Naphta, des Teufels Anwalt. In: WOLFF, 1988, p. 23-38.
- DIERKS, Manfred. *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum Tod in Venedig, zum Zauberberg und zur Josephs-Tetralogie*. München, 1971.
- _____. Doktor Krokowski und die Seinen. Psychoanalyse und Parapsychologie in Thomans Manns 'Zauberberg'. In: SPRECHER, 1995, p. 174-195.
- DIERSEN, Inge. 'Vorgefühl einer neuen Humanität' – 'Der Zauberberg'. In: _____. *Thomas Mann. Episches Werk, Weltanschauung, Leben*. Berlin: Aufbau, 2. ed., 1979, p. 141-194.
- DORNBUSCH, Claudia. *Aspectos interculturais da recepção de Thomas Mann no Brasil*. Diss. de mestrado – Universidade de São Paulo, 1992, 114 p.
- ELDER, John C. *Towards a New Objectivity: Essays on the Body and Nature in Faulkner, Lawrence and Mann*. Ph. D. Dissertation – Yale University, 1973. - Resumo in: *Dissertation Abstracts International* 34 (1974): 7228A.
- EXNER, Richard. Die Heldin als Held und der Held als Heldin. Androgynie als Umgehung oder Lösung eines Konfliktes. In: PAULSEN, Wolfgang (org.). *Die Frau als Heldin und Autorin*. Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur. Bern : A. Francke, 1979, p. 17-54.
- _____. Das berückend Menschliche oder Androgynie in der Literatur. Im Hauptbeispiel Thomas Mann, *Neue Deutsche Hefte*, ano 31, Heft 2, n. 182 (1984): 254-276.

- FISCHER, Gottfried et KITTNER, Friedrich. Zur Zergliederungsphantasie im Schneekapitel des 'Zauberberg', *Analecta Cartusiana* (1979): 23-41.
- FREITAG, Barbara et ROUANET, Sérgio Paulo. 'Á Montanha Mágica' e a dialética de inversão, *Tempo Brasileiro*, n. 41 (1976): 33-38.
- FREUDENBERG, A. *The Treatment of Nature in Thomas Manns 'Novellen'*. M. A., University of Colorado, 1936.
- FRIZEN, Werner. Zeitenwende. Über theo-politische Grundmotive in Thomas Manns 'Zauberberg?'. In: HEFTRICH, 1987, p. 229-245.
- _____. Thomas Mann und das Christentum. In: KOOPMANN, H. 1995.
- GAUGER, Hans Martin. "Der Zauberberg" - ein linguistischer Roman. In: _____. *Der Autor und sein Stil*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1988. p. 170- 214.
- GOCKEL, Heinz (org.). *Wagner – Nietzsche – Thomas Mann. Festschrift für Eckhard Heftrich*. Frankfurt/M. : Klostermann, 1993.
- GRÜTZMACHER, Richard H. Die Natur in Thomas Manns Werken, *Der Tag*, n. 134 (5 jun. 1925), Unterhalt.-Beilage.
- HAMM, Karin. Thomas Manns 'Der Zauberberg': Initiation in eine Lebensphilosophie oder Betrachtungen eines Politischen?, *New German Review*, ano 2 (1986): 14-29.
- HANSEN, Volkmar. *Thomas Mann*. Stuttgart, 1984.
- _____. Die Kritik der Modernität bei Thomas Mann. In: HEFTRICH, 1991, p. 145-160.
- _____. Thomas Mann: 'Der Zauberberg' – Hans Castorps Weg ins Freie oder 'Der Zauberberg' als Zeitroman. In: *Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts. Bd. 1*. Stuttgart : Reclam, 1993, p. 55-100.
- HÄRLE, Gerhard (org.). 'Heimsuchung und süßes Gift'. *Erotik und Poetik bei Thomas Mann*. Frankfurt/M. : S. Fischer, 1992.
- HARPPRECHT, Klaus. *Thomas Mann. Eine Biographie*. Rowohlt, 1995.
- HEFTRICH, Eckhard. Faust im Zauberberg. *Études Germaniques*, Paris, v. 30, n. 118, 1975, p. 167-178.
- _____. et WYSLING, Hans (orgs.). *Internationales Thomas- Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck*. Bern : A. Francke, 1987, 400 p.
- _____. (org.). *Thomas Mann Jahrbuch*, Frankfurt/M., v. 4, 1991.
- _____. Die Welt 'hier oben': Davos als mythischer Ort. In: SPRECHER, 1995, p. 225-247.
- HILGERS, Hans. *Serenus Zeitblom. Der Erzähler als Romanfigur in Thomas Manns 'Doktor Faustus'*. Frankfurt/M. : Lang, 1994.
- HILSCHER, Eberhard. Thomas Manns Beziehungen zur Philosophie und Naturwissenschaft, *Neue Deutsche Hefte*, ano 23, fasc. 1, n. 149 (mar. 1976): 40-58.
- HOHOFF, Curt. Thomas Mann, der religiöse Grundzug seines Wesens, *Communio*, ano 21, n. 4 (1992): 360-373.
- HÖRISCH, Jochen. *Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1983, 281 p.
- JACOBS, Jürgen. Thomas Mann, 'Der Zauberberg?'. In: _____. *Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. zum 20. Jahrhundert*. München : C. H. Beck, 1989, p. 207-222.

- JENDREIEK, Helmut. *Thomas Mann. Der demokratische Roman*. Düsseldorf : Bagel, 1977.
- JENS, Walter. Auf ein christliches Krankenhaus. In: _____. *Ort der Handlung ist Deutschland. Reden in erinnerungsfeindlicher Zeit*. München : Kindler, 1981, p. 89-106.
- JOSEPH, Erkm. *Nietzsche im "Zauberberg"*. Frankfurt/M. : Klostermann, 1996.
- KANN, Irene. *Schuld und Zeit: literarische Handlung in theologischer Sicht; Thomas Mann – Robert Musil – Peter Handke*. Paderborn : Schöningh, 1992.
- KARTHAUS, Ulrich. 'Il est plus moral de se perdre...' Überlegungen zum 'Zauberberg'. In: GOCKEL, 1993, p. 203-215.
- KENOSIAN, David M. *The Labyrinth. A Spatial Paradigm in Kafka's 'Prozeß', Hesse's 'Steppenwolf' and Mann's 'Zauberberg'*. Dissertation, University of Pennsylvania, 1991, 298 p. - Resumo in: *Dissertation Abstracts Internationa*, vol. 52, n. 3 (1991): 932A.
- KIM, Tschol-Za. *Die Funktion der Natur im Frühwerk Thomas Manns*. Dissertation, Universität Bonn, 1969. 230 Bl. Maschinenschrift.
- _____. Natur und Geist bei Thomas Mann, *Colloquia Germanica* I/2 (1975): 69-90.
- KING, John S. *Space in Thomas Manns 'Buddenbrooks', 'Der Zauberberg' and 'Doktor Faustus'*. Tese de doutoramento - Brown University, 1976. - Resumo in: *Dissertation Abstracts International*, vol 38 (1977): 296A.
- KOLENDA, Konstantin. Vision Blurred: Mann's 'The Magic Mountain'. In: _____. *Philosophy in Literature. Metaphysical Darkness and Ethical Light*. Barnes : Totowa, N.Jersey, 1982, p. 89-119.
- KOOPMANN, Helmut. Thomas Mann: Theorie und Praxis der epischen Ironie. In: GRIMM, Reinhold. *Deutsche Romantheorien: Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland*. Frankfurt/M. : Athenäum, 1968. p. 274-97.
- _____. *Die Entwicklung des "intellektuellen Romans" bei Thomas Mann. Untersuchungen zur Struktur von Buddenbrooks, "Königliche Hoheit" und "Der Zauberberg"*. Bonn, 1980.
- _____. *Der klassisch-moderne Roman in Deutschland: Thomas Mann, Alfred Döblin, Hermann Broch*. Sprache und Literatur 113. Stuttgart : Kohlhammer, 1983.
- _____. Philosophischer Roman oder romanhafte Philosophie. Zu Thomas Manns lebensphilosophischer Orientierung in den zwanziger Jahren. In: WOLFF, 1988, p. 61-88.
- _____. Warnung vor Wirklichem: Zum Realismus bei Thomas Mann. In: _____. (org.). *Wegbereiter der Moderne*. Tübingen : Niemeyer, 1990, p. 68-87.
- _____. Ethik als Politik der Mitte. Zu Positionen von Romanautoren in der Weimarer Zeit und in der BRD. In: KESSLER, Michael et alii (orgs.). *Fides quaerens intellectum. Beiträge zur Fundamentaltbeologie*. Tübingen : A. Francke. 1992, p. 310-318.
- _____. Der Schluß des Romans 'Berlin Alexanderplatz' – eine Antwort auf Thomas Manns 'Zauberberg'? In: STAUFFACHER, Werner (org.). *Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien. Münster 1989 - Marbach a. N. 1991*. Bern : P. Lang, 1993, p. 179-191.
- _____. (org.). *Thomas-Mann-Handbuch*. 2 ed. Stuttgart : A. Kröner, 1995, XVII, 1006 p.
- _____. Die Lehren des 'Zauberbergs'. In: SPRECHER, 1995b, p. 59-80.
- _____. Der 'Zauberberg' und die Kulturphilosophie der Zeit. In: SPRECHER, 1997, p. 273-297.

- KRISTIANSEN, Borge. *Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik*. Bonn : Bouvier, 1986.
- KRUFT, Hanno-Walter. Thomas Mann und die bildende Kunst. In: KOOPMANN, H., 1995, p. 343-357.
- KUDSZUS, Winfried. *Understanding Media. Zur Kritik dualistischer Humanität im 'Zauberberg'*. In: SAUERESSIG, H. (org.). *Besichtigung des Zauberbergs*. Biberach/R. : Wege und Gestalten, 1974, p. 55-80.
- KUHLMANN, Ursula. *Das Meer in Thomas Manns Leben und Werk*. Ph. D. Dissertation, University of Pennsylvania, 1974. - Resumo in: *Dissertation Abstracts International*, vol. 34 (1974): 7760A-7761A.
- KÜNG, Hans; JENS, Walter. *Anwälte der Humanität : Thomas Mann, Hermann Hesse, Heinrich Böll*. München : Kindler, 1989.
- KURZKE, Hermann. Ästhetizistisches Wirkungsbewußtsein und narrative Ethik bei Thomas Mann. In: *Orbis Litterarum*, ano 35 (1980): 163-184.
- _____. Die Erotik des 'Zauberbergs', *Hefte der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft*, n. 6/7 (1987): 55-69.
- _____. *Thomas Mann. Epoche, Werk, Wirkung*. 3. ed. rev. e ampl. München : Beck, 1997.
- KUSCHEL, Karl-Josef. *Im Spiegel der Dichter. Mensch, Gott und Jesus in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Düsseldorf : Patmos, 1997, p. 146-166.
- _____. Weltethos und die Erfahrungen der Dichter. Thomas Manns Suche nach einem "Grundgesetz des Menschenanstandes". In: KÜNG, Hans et KUSCHEL, Karl-Josef (orgs.). *Wissenschaft und Weltethos*. München : Piper, 1998, p. 455-492.
- LINDENBERG, Ken. *Thomas Mann und Davos: Rund um den Zauberberg*. Chur : Calanda, 1989, 40 p.
- LOUZADA FILHO, O. C. O Brasil na obra de Thomas Mann, *Folha de São Paulo*, 11 jan. 1980.
- LUBICH, Frederik Alfred. *Die Dialektik von Logos und Eros im Werk von Thomas Mann*. Heidelberg : Carl Winter, 1986.
- _____. Thomas Manns 'Der Zauberberg'. Spukschloß der Magna Mater oder die Männerdämmerung des Abendlandes, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, ano 67, n. 4 (1993): 729-763.
- LUFT, Klaus P. *Erscheinungsformen des Androgynen bei Thomas Mann*. Dissertation, Waterloo, Ontario: University of Waterloo, 1994.
- MAAR, Michael. *Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg*. München : Carl Hanser, 1995.
- MADL, Antal. *Thomas Manns Humanismus und Menschenbild. Werden und Wandlungen einer Welt- und Menschenauffassung*. Dissertation, Leipzig, 1977, 394 Bl.
- _____. Haltung, Humanismus und Weltanschauung bei Thomas Mann. In: BRANDT, 1978.
- MARCUS-TAR, Judit. *Thomas Mann und Georg Lukács. Beziehung, Einfluß und "repräsentative Gegensätzlichkeit"*. Colônia ; Viena : Böhlau, 1982.
- MARX, Friedhelm. Mynheer Peeperkorns mythologisches Rollenspiel: Zur Integration des Mythos in Thomas Manns 'Zauberberg', *Wirrendes Wort*, ano 42, n. 1 (abr. 1992): 67-75.

- MÄRZHÄUSER, Herbert. Ein kommunistischer Jesuit. Die Figur Naphtas im 'Zauberberg' und Thomas Manns Stellung zum christlichen Mönchtum. In: _____. *Die Darstellung von Mönchtum und Klosterleben im deutschen Roman des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/M. : Lang, 1977, p. 43-68.
- MATTHIAS, Klaus. Das Meer als Urerlebnis Thomas Manns, *Nordelbingen*, Bd. 46 (1977): 187-211.
- MAYER, Gerhart. Thomas Mann: 'Der Zauberberg'. In: _____. *Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Stuttgart : J. B. Metzler, 1992.
- MAYER, Hans. *Thomas Mann*. Frankfurt/M., 1980.
- MENZ, Henner. Thomas Mann und sein Verhältnis zur bildenden Kunst, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 1989/1990*, p. 107-116.
- MIETH, Dietmar. *Epik und Ethik. Eine theologisch-ethisch Interpretation der Josephsromane Thomas Manns*. Tübingen 1976.
- MÜLLER, Joachin. Die Gestalt des Jugendlichen in der deutschen Literatur von Goethe bis Thomas Mann, *Sitzungsberichte der Sächsischen Akad. d. Wiss. zu Leipzig*, Berlin, vol. 116, fasc. 1 (1971).
- MÜLLER, Karl-Josef. 'Die Leidenschaft als zweifelhafte Liebe': Schuberts 'Winterreise' in Thomas Manns 'Zauberberg', *Germanisch-Romanische Monatschrift*, ano 44, n. 2 (1994): 191-204.
- MÜLLER, Walter et BLANKERTZ, Herwig. *Zauberberg erneut bestiegen*. Wetzlar : Büchse der Pandora, 2. ed., 1994.
- LEHNERT, Herbert. Thomas Mann und die deutsche Literatur seiner Zeit. In: KOOPMANN, p. 137-163.
- NOBLE, Cecil A. M. *Dichter und Religion: Thomas Mann, Kafka, T. S. Eliot*. Bern : P. Lang, 1987.
- NÜNDEL, Ernst. *Die Kunsttheorie Thomas Manns*. Bonn, 1972.
- OHL, Hubert. *Ethos und Spiel. Thomas Manns Frühwerk und die Wiener Moderne*. Freiburg/B. : Rombach, 1995.
- ORLOWSKI, Hubert. *Prädestination des Dämonischen. Zur Frage des bürgerlichen Realismus in Thomas Manns 'Doktor Faustus'*. Poznan, 1969.
- _____. Die größere Kontroverse. Zur deutschen "nichtakademischen" Rezeption des "Doktor Faustus" von Thomas Mann (1947-1950). In: KLOEPFER, R. (org.). *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert*. Stuttgart, 1981, p. 245-255.
- PACHTER, Henry. Walther Rathenau. Musils 'Arnheim' oder Manns 'Naphta'? In: _____. *Weimar études*. Nova York : Columbia University Press, 1982, p. 171-188.
- PASCAL, Roy. 'The Magic Mountain' and Adorno's Critique of the Traditional Novel. In: BULLIVANT, Keith (org.). *Culture and Society in the Weimar Republic*. Manchester : Manchester University Press, 1977, p. 1-23.
- POHLAND, Vera. *Das Sanatorium als literarischer Ort: Medizinische Institution und Krankheit als Medien der Gesellschaftskritik und Existenzanalyse*. Frankfurt/M. : Peter Lang, 1984..
- PRUSOK, Rudi. Science in Thomas Manns 'Zauberberg': The Concept of Space, *Publications of the Modern Language Association of America*, New York, vol. 88, n. 1 (jan. 1973): 52-61.

- PÜTZ, Peter. Der Ausbruch der Negativität. Das Ethos im "Tod in Venedig", in: HEFTRICH, Ekhard et WYSLING, Hans (orgs.), *Thomas-Mann-Jahrbuch*, vol. 1. Frankfurt/M., 1988, p. 1-11.
- _____. Ein Ohren-, doch kein Augenmensch. Die bildende Kunst bei Thomas Mann. In: MOOG-GRÜNEWALD, Maria et RODIEK, Christoph (org.). *Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen*. Frankfurt : P. Lang, 1989, p. 279-290.
- _____. Krankheit als Stimulans des Lebens. Nietzsche auf dem Zauberberg. In: SPRECHER, 1995, p. 249-264.
- REED, Terence James. "... daß alles verstehen alles verzeihen heiße ...". Zur Dialektik zwischen Literatur und Gesellschaft bei Thomas Mann. In: HEFTRICH, 1987, p. 159-173.
- _____. Von den drei Vereinfachungen: ethische Ansätze beim Nietzscheaner Thomas Mann. In: GOCKEL, 1993, p.
- _____. Thomas Mann und die literarische Tradition. In: KOOPMANN, 1995, p. 95-136.
- _____. Von Deutschland nach Europa. Der 'Zauberberg' im europäischen Kontext. In: SPRECHER, 1997, p. 299-318.
- REIDEL-SCHREWE, Ursula. *Die Raumstruktur des narrativen Textes: Thomas Manns 'Der Zauberberg'*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 1992, 202 p.
- REINHARDT, Hartmut. Vom 'guten Willen' zur Konstruktion des 'Ethos'. Hermann Brochs 'Schlafwander'-Trilogie: eine Antwort auf Thomas Manns 'Zauberberg'?. In: KESSLER, Michael (org.). *Hermann Broch. Das dichterische Werk. Neue Interpretationen*. Tübingen : Stauffenberg, 1987, p. 239-252.
- REY, William H. Von des Himmels Höhen... Gedanken zu Valentins Gebet in Thomas Manns 'Der Zauberberg'. In: GILLESPIE, Gerald (org.). *Herkommen und Erneuerung. Essays für Oskar Seidlin*. Tübingen : M. Niemeyer, 1976, p. 377-386.
- RIDLEY, Hugh. *The Problematic Bourgeois: Twentieth-Century Criticism on Thomas Manns Buddenbrooks and The Magic Mountain*. Columbia, SC : Camden House, 1994, 193 p.
- RIECKMANN, Jens. *'Der Zauberberg'. Eine geistige Biographie Thomas Manns*. Stuttgart : Akamischer Verlag, 1977, 127 p.
- ROCHOZ, Hans. Thomas Manns 'Dr. Faustus' und das Ethos, *Deutsche Beiträge*, vol. 2 (1949): 182-187.
- ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. São Paulo : Perspectiva, 1994.
- RUDLOFF, Holger. Mme. Clawdia Chauchat, die warme Katze. Zum Roman 'Der Zauberberg'. In: _____. *Pelzdamen. Weiblichkeit bei Thomas Mann und Leopold Sacher-Masoch*. Frankfurt/M. : Fischer, 1994. p. 75-124.
- SANDT, Lotti. *Mythos und Symbolik im Zauberberg von Thomas Mann*. Bern : Haupt, 1979, 365 p.
- SCHARFSCHWERDT, Jürgen. *Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart : Kohlhammer, 1967.
- SCHOLDT, Günther et WALTER, Dirk. Sterben für die Republik? Zur Deutung von Thomas Manns 'Zauberberg', *Wirkendes Wort*, ano 30, n. 2 (fev. 1980): 108-122.
- SCHULTZ, H. Stephan. Thomas Mann und Goethe. In: PÜTZ, Peter. *Thomas Mann und die Tradition*. Frankfurt/M. : Athenäum, 1971, p. 151-179.

- SCHUMANN, Willy. 'Deutschland, Deutschland über alles' und 'Der Lindenbaum'. Betrachtungen zur Schlußszene von Thomas Manns 'Der Zauberberg', *German Studies Review*, ano 9, n. 1 (fev. 1986): 29-44.
- SCHÜTZ, Erhard. 'Wohin verschlug uns der Traum?' Thomas Mann: 'Der Zauberberg'. In: _____. *Romane der Weimarer Republik*. München : W. Fink, 1986, p. 52-69, 243-244.
- SERA, Manfred. *Utopie und Parodie bei Musil, Broch und Thomas Mann*. Bonn, 1969, p. 139-191.
- SICKER, Philip. Babel Revisited: Mann's Myth of Language in 'The Magic Mountain', *Mosaic*, ano 19, n. 2 (Frühjahr 1986): 1-20.
- SIEFKEN, Hinrich. *Thomas Mann. Goethe – "Ideal der Deutschheit". Wiederholte Spiegelungen 1893-1949*. München : W. Fink, 1981.
- _____. Thomas Mann und Theodor Haecker. In: HEFTRICH, 1987, p. 246-270.
- SOBEL, Eli. *The Treatment of Nature in the Works of Thomas Mann*. M. A., University of Alabama, 1935.
- SÖNTGERATH, Alfred. *Pädagogik und Dichtung. Das Kind in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart : Kohlhammer, 1967.
- SOMMER, Andreas Urs. Der Bankrott "protestantischer Ethik": Thomas Manns "Buddenbrooks". Prolegomena einer religionsphilosophischen Romaninterpretation. *Wirrendes Wort*, ano 44, 1994, p. 88-110.
- SONNER, Franz Maria. *Ethik und Körperbeherrschung: die Verflechtung von Thomas Manns Novelle "Der Tod in Venedig" mit der zeitgenössischen intellektuellen Kräftefeld*. Opladen : Westdeutscher Verlag, 1984.
- SORG, Klaus-Dieter. Thomas Mann: 'Der Zauberberg'. In: _____. *Gebrochene Teleologie. Studien zum Bildungsroman von Goethe bis Thomas Mann*. Heidelberg : C. Winter, 1983, p. 171-204.
- SPRECHER, Thomas. Davos in der Weltliteratur. Zur Entstehung des 'Zauberbergs'. In: _____. *Das 'Zauberberg'-Symposium 1994 in Davos*. Frankfurt/M. : Klostermann, 1995, p. 9-42.
- _____. *Davos im 'Zauberberg'. Thomas Manns Roman und sein Schauplatz*. München : Wilhelm Fink, 1996.
- _____. (org.). *Auf dem Weg zum 'Zauberberg'. Die Davoser Literaturtage 1996*. Frankfurt/M. : Klostermann, 1997.
- STAMMEN, Theo. Thomas Mann und die politische Welt. In: KOOPMANN, 1995. p. 18-53.
- STERN, Joseph P. Relativity in and around 'The Magic Mountain'. In: _____. *The Novelist as Philosopher: Modern Fiction and the History of Ideas*. Oxford : All Souls College, 1983, p. 54-68.
- THEWS, Michael. *Figuren und Modelle: Rechts- und staatsrechtliche Aspekte in Thomas Manns Roman 'Der Zauberberg'*. Frankfurt/M. : P. Lang, 1990, XXVI, 204 p.
- THIMANN, Susanne. *Brasilien als Rezipient deutschsprachiger Prosa des 20. Jahrhunderts. Bestandsaufnahme und Darstellung am Beispiel der Rezeptionen Thomas Manns, Stefan Zweigs und Hermann Hesses*. Frankfurt/M. : P. Lang, 1989, 361 p.
- TRUMMER, Beatrice. *Thomas Manns Selbstkommentare zum 'Zauberberg'*. Konstanz : Hartung-Gorre, 1992, 132 p.

- WEDEKIND-SCHWERTNER, Barbara. *‘Daß ich eins und doppelt bin’*. *Studien zur Idee der Androgynie unter besonderer Berücksichtigung Thomas Manns*. Frankfurt/M. : Peter Lang, 1984, 504 p.
- WESCHE, Ulrich. Beyond ‘Bourgeois Realism’: The Grotesque and the Sublime in Thomas Manns ‘Magic Mountain’, *Denver Quarterly*, ano 13 (1978): 81-91.
- WESSEL, Eva M. ‘Der Zauberberg’ als Chronik der Dekadenz. In: HANSEN, Volkmar. *Thomas Manns Romane und Erzählungen (Interpretationen)*. Stuttgart : P. Reclam, 1993, 360 p.
- WIMMER, Ruprecht. Zur Philosophie der Zeit im *Zauberberg*. In: SPRECHER, 1997, p. 251-272.
- WISSKIRCHEN, Hans. *Zeitgeschichte im Roman. Zu Thomas Manns “Zauberberg” und “Doktor Faustus”*. Bern : Francke, 1986.
- _____. ‘Gegensätze mögen sich reimen’. Quellenkritische und entstehungsgeschichtliche Untersuchungen zu Thomas Manns Naphta-Figur, *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, Bd. 29 (1985): 426-454.
- _____. ‘Ich glaube an den Fortschritt, gewiß.’ Quellenkritische Untersuchungen zu Thomas Manns Settembrini-Figur. In: SPRECHER, 1995, p. 81-116.
- WOLFF, Katja. “Dem Tod keine Herrschaft einräumen”. Peeperkorn als Humanist. In: WOLFF, R., 1988, p. 91-113.
- WOLFF, Rudolf. *Thomas Manns Erzählungen und Novellen*. Bonn : Bouvier, 1984, 160 p.
- _____. *Thomas Mann – Aufsätze zum Zauberberg*. Bonn : Bouvier, 1988, 137 p.
- WÜRFEL, Stefan B. Zeitkrankheit – Zeitdiagnose aus der Sicht des ‘Zauberbergs’. Die Vorgeschichte des Ersten Weltkrieges – in Davos erlebt. In: SPRECHER, 1995, 197-223.
- WYSLING, Hans (org.). *Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation*. Bern ; München, 1975.
- _____. Probleme der “Zauberberg”-Interpretation. In: *Thomas Mann Jahrbuch*, Frankfurt/M., v. 1, 1988.
- _____. ‘Der Zauberberg’ – als Zauberberg. In: SPRECHER, 1995, p. 43-57.
- _____. et SCHMIDLIN, Yvonne (org.). *Thomas Mann. Ein Leben in Bildern*. Frankfurt/M. : Fischer, 1997.
- YOUNG, Frederik H. The Conflict of Nature and Spirit, Illustrated Especially in Thomas Manns ‘Magic Mountain’, *Christendom*, 13 (Winter 1945): 59-68.
- ZIEGFELD, Richard E. *A Methodology for the Study of Philosophy in Literature: Philosophy as Symbol in Selected Works of William Faulkner and Thomas Mann*. Dissertation, University of Texas at Austin, 1976. (Resumo em *Dissertation Abstracts International*, ano 37, n. 8 (1977): 5105A)
- ZMEGAC, Viktor. Zu einem Thema Goethes und Thomas Manns. Wege der Erotik in der modernen Gesellschaft. In: _____. *Tradition und Innovation. Studien zur deutschsprachigen Literatur seit der Jahrhundertwende*. Wien : Böhlau, 1993, p. 183-198.
- 5.3. Sobre Guimarães Rosa:
- ALMEIDA, Ana Maria de. *A demanda da santa escritura*. Tese de doutoramento – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1991.

- ANDRADE, Álvaro Martins. *Universo, processo e ética em 'Grande sertão: veredas': uma análise do pensamento de Guimarães Rosa*. Tese de doutoramento – Universidade do Estado de São Paulo, Assis, 1973.
- ANDRADE, Sônia Maria Viegas. *A vereda trágica do "Grande Sertão : Veredas"*. São Paulo: Loyola, 1985.
- ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. Um eclipse totalitário. Algumas observações sobre o tema de Narciso em João Guimarães Rosa, *Letras de Hoje*, Porto Alegre, vol. 17, n. 55 (1984): 61-73.
- _____. *O roteiro de Deus. Dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo : Mandarim, 1996.
- _____. *O espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo : Mandarim, 1998. 260 p.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. vol. 3 (Vanguarda e Modernidade), 1993, p. 448-477.
- ARROJO, Rosemary. *Jorge Luis Borges's 'Labyrinths' and João Guimarães Rosa's 'Sertão'. Images of reality as text*. Baltimore, Md., 1984.
- ARROYO, Leonardo. Riobaldo e Fausto, *Folha da Tarde*, São Paulo, 27 dez. 1964.
- _____. *A cultura popular em "Grande Sertão: Veredas"*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1984.
- BARBOSA, Fábio L. C. *A imagem do sertão na tradução alemã de 'Grande sertão: veredas'*. Diss. de Mestrado – Universidade de São Paulo, 1999.
- BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula. Teste de uma gramática narrativa aplicada aos contos de Guimarães Rosa*. São Paulo : Perspectiva, 1973.
- _____. Grande sertão: cidades, *Revista USP*, São Paulo, n. 24 (dez. 1994-fev. 1995): 80-93.
- _____. O pacto no 'Grande sertão' – esoterismo ou lei fundadora?, *Revista USP*, São Paulo, n. 36 (dez. 1997-fev. 1998): 27-45.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Memória – sertão. Cenários, cenas, pessoas e gestos nos sertões de João Guimarães Rosa e Manuelzão*. São Paulo : Cone Sul; UniUbe, 1998.
- BRUYAS, Jean-Paul. Técnicas, estruturas e visão em 'Grande sertão: veredas'. In: COUTINHO, 21991, p. 458-477. Publ. orig. em: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 18 (1976).
- CAMPOS, Augusto de. Um lance de "dês" do Grande sertão. In: COUTINHO, 21991, p. 321-349.
- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, vol. 1, p. 133-141. Publ. pela primeira vez em livro in: CANDIDO, A. *Tese e antítese*. São Paulo : Companhia Editora Nacional, 1964, p. 119-140.
- _____. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo : Duas Cidades, 1977. p. 135-160.
- CASTRO, Manuel Antonio de. *O homem provisório no Grande ser-tão. Um estudo de 'Grande sertão: veredas'*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976. 82 p.
- CAVALCANTE, Maria Neuma Barreto. Cardernetas de viagem: os caminhos da poesia, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, vol. 41 (1996): 235-247.
- COSTA, Ana Luiza Martins. Rosa, leitor de Homero, *Revista USP*, São Paulo, n. 36 (dez. 1997-fev. 1998): 46-73.

- COSTA, Marta Morais da. (A) Claráguas ou a simbologia do elemento aquático em ‘Grande sertão : veredas’, *Estudos Brasileiros*, v. 3, n. 4 (1977): 231-258.
- COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1991.
- _____. Sertão: um conceito múltiplo em ‘Grande sertão: veredas’. In: _____. *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o ‘Grande sertão: veredas’*. Salvador : Casa de Jorge Amado, 1993, p. 15-30.
- _____. *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o ‘Grande sertão: veredas’*. Salvador : Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges. Crise da mimese - mimese da crise*. São Paulo : Ática, 1978. 156 p.
- DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1968.
- DANTAS, Paulo. *Através dos sertões: Euclides da Cunha e Guimarães Rosa. Os livros, os autores*. São Paulo : Ohno, 1996. 112 p.
- DURÃES, Fani Schiffer. *Riobaldo und Faust. Untersuchung zum Faust-Mythos bei João Guimarães Rosa*. Bonn : Romanistischer Verlag, 1996.
- FERREIRA, Hygia T. Calmon. *A sagrada “escritura” de João Guimarães Rosa*. São José do Rio Preto : UNESP, 1983.
- FERREIRA, Solange T. de Lima. *A percepção geográfica da paisagem nos Gerais do ‘Grande sertão: veredas’*. Diss. de mestrado – Universidade do Estado de São Paulo, Rio Claro, 1990.
- FONSECA SANTOS, Julia Conceição. *Nomes de personagens em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro : Instituto Nacional do Livro, 1971. 244 p.
- FRANZBACH, Martin. João Guimarães Rosa. In: EITEL, Wolfgang. *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart*. Stuttgart : Kröner, 1978, p. 156-169.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso. Um estudo sobre a ambigüidade no ‘Grande Sertão: Veredas’*, São Paulo : Perspectiva, 1972.
- _____. *Mitológica rosiana*. São Paulo : Ática, 1978.
- _____. Metáforas náuticas, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, vol. 41 (1996): 123-130.
- GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo : Ática, 1972.
- GRANATTO, Fernando et FIRMO, Walter. *Nas trilhas do Rosa. Uma viagem pelos caminhos de ‘Grande Sertão: Veredas’*. São Paulo : Scritta, 1996. 106 p. [IAI-Berlin 96/5154]
- HENAO RESTREPO, Darío. Grande Sertão: Veredas – os dilemas fáusticos do progresso no interior do sertão. In: _____. *O fáustico na nova narrativa latino-americana*. Rio de Janeiro : Leviatã, 1992.
- _____. ‘Gran Sertón: Veredas’: los dilemas fáusticos en el interior del Brasil. In: _____. *La unidad diversa: ensayos sobre modernidad y literatura en América Latina*. Cali (Colômbia) 1997.
- JOÃO GUIMARÃES ROSA, *Revista de Cultura Brasileira*, Madrid, tomo 6 (1967), n. 21, p. 97-208 [IAI-Berlin 8° Bra bi 785]
- JOÃO GUIMARÃES ROSA. *Confluências: trilhas de vida e criação*. Catálogo. Rio de Janeiro : Fundação Casa Rui Barbosa, 1984. 40 p.
- KRUEGER, Robert Royal. *Ideology and esthetics in ‘Grande Sertão: Veredas’ by João Guimarães Rosa*. – Tese de doutoramento, Minn., 1978. 375 p.

- LAGES, Susana Kampff. As asas da interpretação. Notas sobre Walter Benjamin e Guimarães Rosa, *forum deutsch. Revista brasileira de estudos germânicos*, n. 1 (1996): 39-50.
- LARA, Cecília de. Rosa por Rosa: memória e criação, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, vol. 41 (1996): 17-34.
- LIMA, Luiz Costa. Mito e provérbio em Guimarães Rosa. In: _____. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro : Eldorado, 1974, p. 49-66.
- _____. O sertão e o mundo. Termos da vida. In: _____. *Por que literatura?* Petrópolis : Vozes, 1969.
- LIND, Georg Rudolf. Regionalismus und Universalismus im Werk João Guimarães Rosas, *Germanisch-Romanische Monatschrift*. Heidelberg, Bd. 21 (52), 1971, fasc. 3, p. 327-343.
- LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, vol. 1, p. 133-141. (Publ. orig. in: LISBOA, Henriqueta et alii. *Guimarães Rosa*. Belo Horizonte : UFMG, Centro de Estudos Mineiros, 1966, p. 17-30.)
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro : Imago, 1976.
- MEGALE, Heitor. 'Grande sertão: veredas': uma narrativa que retoma traços de 'A demanda do Santo Graal', *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, Bd. 41 (1996): 37-49.
- MELO E SOUZA, Ronaldo de. *Ficção e verdade. Diálogo e catarse em 'Grande sertão: veredas'*. Brasília : Clube de Poesia, 1978.
- MENDES, Lauro B. Imagens visuais em 'Grande sertão: veredas'. In: _____ et OLIVEIRA, Luiz C. *A astúcia das palavras. Ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte : Ed. da UFMG, 1998, p. 51-80.
- MEYER-CLASON, Curt. João Guimarães Rosa e a língua alemã. In: _____ et alii. *Guimarães Rosa*. Lisboa : Inst. Luso-Brasileiro, 1969, p. 43-59.
- _____. Der Sertão des João Guimarães Rosa. In: STRAUSFELD, M. (org.). *Brasilianische Literatur*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1984. p. 249-272.
- _____. João Guimarães Rosa und der Sertão. In: _____. *Die Menschen sterben nicht, sie werden verzaubert*. München : Piper, 1990, p. 63-85.
- MUENSCHSCHWANDER, Martin. 'Grande Sertão: Veredas'. *Form und Figur*. Köln, Diss. Univ., Phil. Fakultät, 1972.
- NASCIMENTO, Edna Maria F. S. et COVIZZI, Lenira Marques. *João Guimarães Rosa: homem plural, escritor singular*. São Paulo: Atual, 1988.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo : Perspectiva, 1975.
- _____. Literatura e Filosofia. ('Grande sertão: veredas'). In: LIMA, L. C., 1983, p. 188-207.
- _____. 'Grande Sertão: Veredas', uma abordagem filosófica. A figura da narração ou as ciladas do tempo no romance de Guimarães Rosa, *Bulletin des études portugaises et brésiliennes*, Paris, T. 44/45 (1983/84), 1985, p. 389-403.
- OLIVIERI, Rita. Reelaboração do mito da androginia em 'Grande Sertão: Veredas', *Lusorama*, Frankfurt/M., n. 29 (1996), 42-47.
- OVIEDO, Ollie Olympo. *The reception of the Faust motive in Latin American literature: archetypal transformation in works by Estandislaio del Campo, João Guimarães Rosa, Carlos Fuentes*. Nova York, Univ. Diss., 1987.

- PACHECO, Carlos. *La comarca oral: la ficionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas : Ed. La Casa de Bello, 1992. 191 p. (Juan Rulfo, Guimarães Rosa, Roa Bastos).
- PEREIRA DA COSTA, Dalila L. *Duas epopéias das Américas. 'Moby Dick' e 'Grande Sertão: Veredas' ou O problema do mal*. Porto : Lello e Irmãos, 1974. 147 p.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Trilhas no 'Grande sertão'*. Rio de Janeiro : Serv. de Documentação do MEC, 1958.
- ROCHA, Luiz Otávio S. *João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro : José Olympio; INL, 1972.
- RÖSSNER, Michael. "Literatura fantástica" in Brasilien? Die phantastische Kurzzerzählung bei João Guimarães Rosa, *Canticum Ibericum*, Frankfurt/M., 1991, p. 244-256.
- ROSENFELD, Werner. Guimarães Rosa und die deutsche Kultur, *Staden-Jahrbuch*, São Paulo, vol. 21/22 (1973/74): 21-33.
- ROSENFELD, Kathrin H. *'Grande Sertão: Veredas'*. *Roteiro de leitura*. São Paulo : Ática, 1992.
- _____. *Os descaminhos do Demo. Tradição e ruptura em 'Grande Sertão: Veredas'*. São Paulo : Imago; EdUSP, 1993.
- SANTOS, Paulo de Tarso. *O diálogo no 'Grande Sertão: Veredas'*. *Guimarães Rosa e Riobaldo*. São Paulo : Hucitec, 1978.
- SCHWADERER, Richard. Tradition und Innovation in João Guimarães Rosas Roman 'Grande Sertão: Veredas', *Iberomania*, Tübingen, n. 12 (1980): 155-174.
- SCHWARZ, Roberto. Grande sertão: a fala. In: _____. *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965b. p. 23-27.
- SERRA, Tânia R. C. A "viagem" de Riobaldo Tatarana, *Lusorama*, Frankfurt/M., n. 29 (1996), 48-53.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e Cosmos. Leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo : Duas Cidades, 1976.
- _____. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo : Ática, 1982. 151 p.
- STARLING, Heloisa. *Lembranças do Brasil. Teoria, política, história e ficção em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro : Revan, 1999. 192 p.
- TOLEDO, Marcelo de Almeida. *'Grande sertão: veredas'*. *As trilhas de amor e guerra de Riobaldo Tatarana*. São Paulo : Massao Ohno, 1982.
- UTÉZA, Francis. *JGR. Metafísica do Grande Sertão*. São Paulo : EdUSP, 1994.
- VALADARES, Napoleão. *Os personagens de Grande sertão: veredas*. Brasília : André Quicé, 1982.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. The magic of words: João Guimarães Rosa and the Backlands, *Portuguese Studies*, Leeds, vol. 12 (1996): 158-170.
- VENTURELLI, Paulo. Os machos também amam: Riobaldo e Diadorim, *Fragmenta*, Curitiba, n. 9 (1992): 129-150.
- VIEGAS, Ana Cristina C. *Primeiras veredas no 'Grande sertão': a crítica dos anos 50*. Diss. de mestrado - Pont. Univ. Católica, Rio de Janeiro, 1982, 136 p.
- VIGGIANO, Alan. *Diadorim-Deodorina: Hermes versus Afrodite em 'Grande sertão: veredas'*. Brasília : André Quicé, 1987.

- _____. *O itinerário de Riobaldo. Espaço geográfico e toponímia em 'Grande sertão: veredas'*. 3. ed. rev. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1993.
- VINCENT, Jon S. *João Guimarães Rosa*. Nova York : Twayne, 1978. 182 p.
6. Textos de fundamentação teórica
- APEL, Karl-Otto. *Transformation der Philosophie*. 2 vols. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1991.
- ASSERT, Bodo. *Der Raum in der Erzählkunst. Wandlungen der Raumdarstellung in der Dichtung des 20. Jahrhunderts*. Tese de doutoramento – Universidade Tübingen, 1973, 300 p.
- ATTRIDGE, Derek. Innovation, Literature, Ethics: Relating to the Other, *Publications of the Modern Language Association of America*, New York, vol. 114, n. 1 (jan. 1999): 20-31.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern ; München : Francke, 1977.
- BAKHTIN, Mikhail. Zeit und Raum im Roman, *Sowjetwissenschaft. Zeitschrift zur Verbreitung sowjetischer Erfahrungen*, ano 22, fasc. 11 (1974).
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo : Hucitec; Editora UnB, 1987.
- _____. A forma espacial do herói. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo : Martins Fontes, 1992, p. 43-113.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia. Tradução ecumênica*. São Paulo : Loyola, 1994.
- BIEMEL, Walter. *Zeitigung und Romanstruktur. Philosophische Analysen zur Deutung des modernen Romans*, Freiburg I. Br. : München, 1985.
- BÖHEIM, Julius. *Das Landschaftsgefühl des ausgehenden Mittelalters* (Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance). Leipzig ; Berlin, 1934
- BOHNEN, Klaus. *Literatur und Philosophie* (Text und Kontext Sonderreihe, vol. 16). Kopenhagen, 1983.
- BOLLNOW, O. *Mensch und Raum*. Stuttgart ; Berlin ; Colônia ; Mainz, 1976.
- BOOTH, Wayne. *The Company we Keep. An Ethics of Fiction*. Chicago, 1988.
- BRYNHILDSVOLL, Knut. *Der literarische Raum: Konzeptionen und Entwürfe*. Frankfurt/M. : Peter Lang, 1993.
- BUELL, Lawrence. Introduction: In Pursuit of Ethics, *Publications of the Modern Language Association of America*, New York, vol. 114, n. 1 (jan. 1999): 7-19.
- CASSIRER, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen*. 3 vol. Darmstadt, 1982.
- CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. Paris, 1968. p. 327; 407-408.
- DERRIDA, Jacques. “Adieu”, *Critical Inquiry* 23 (1996): 1-10.
- EDMUNDSON, Mark. *Literature against Philosophy. Plato to Derrida. A Defense of Poetry*. Cambridge Univ. Pr., 1995.
- EBERLE, Mathias. *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*. Gießen : Anabas, 1980.
- ESCHENBURG, Barbara. *Landschaft in der deutschen Malerei*. München : Beck, 1987.

- FITTER, Chris. *Poetry, space, landscape: toward a new theory*. Cambridge Univ. Pr., 1995.
- GABRIEL, G. et SCHILDKNECHT, Christiane (orgs.). *Literarische Formen der Philosophie*. Stuttgart, 1990.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado. Relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo : EdUSP, 1994.
- GROH, Ruth et GROH, Dieter. Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen. Zur Entstehung ästhetischer Naturerfahrung. In: _____. *Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1991.
- GRUENTER, Rainer. Landschaft. Bemerkungen zur Wort- und Bedeutungsgeschichte. In: RITTER, 1975, p. 192-207.
- GUTH, Rupert. *Das Prinzip Phantasie. Ein Gespräch zwischen theologischer Ethik und Literaturwissenschaft*. Tese de doutoramento – Universidade de Salzburg, 1987.
- HAKER, Hille. *Moralische Identität. Literarische Lebensgeschichten als Medium ethischer Reflexion*. Tese de doutoramento - Universidade de Tübingen, 1997.
- HANEY, David P. Aesthetics and Ethics in Gadamer, Levinas, and Romanticism: Problems of Phronesis and Techne, *Publications of the Modern Language Association of America*, New York, vol. 114, n. 1 (jan. 1999): 32-45.
- HARPHAM, Geoffrey G. *Getting It Right. Language, Literature, and Ethics*. Univ. of Chicago Pr., 1992.
- HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit* (Gesamtausgabe, Bd. 2). Frankfurt/M. : Klostermann, 1977.
- HEISE, Eloá et ARON, Irene. Auslandsgermanistik am Beispiel der Universität São Paulo, *Projekt*, São Paulo, n. 14 (jun. 1994): 10-14.
- HILLEBRAND, Bruno. *Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane. Mit einem einführenden Essay zur europäischen Literatur*. München, 1971.
- HOBSBAWM, Eric J. *Sozialrebelln. Archaische Sozialbewegungen im 19. und 20. Jahrhundert*. Neuwied : Luchterhand, 1971.
- HÖFFE, Ottfried. *Lexikon der Ethik*. 4. ed. rev. München : Beck, 1992.
- HÜGLI, Anton et LÜBCKE, Poul (orgs.). *Philosophielexikon*. Reinbek : Rowohlt, 1991.
- ISER, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt : Suhrkamp, 1991.
- JOHNSON, Charles Wayne. *Philosophy in Literature*. 2 vols. San Francisco : Mellen Research Univ. Pr., 1992.
- KEGLEY, Jacquelyn. The End of the Road: The Death of Individualism. In: GRIFFITHS, A. Phillips. *Philosophy and Literature*. London : Cambridge Univ. Pr., 1984, p. 115-134.
- KORTLÄNDER, Bernd. Die Landschaft in der Literatur des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts. In: WALLTHOR, A. H. v. (org.). *Landschaft als interdisziplinäres Forschungsproblem*. Münster, 1977, p. 36-44.
- KÜNG, Hans. *Projekt Weltethos*. 3. ed. München : Piper, 1991.
- KUSCHEL, Karl-Josef. Ästhetik ohne Ethik? Analysen zur Gegenwartsliteratur. In: WOLBERT, Werner. *Moral in einer Kultur der Massenmedien*. Freiburg/B. ; Viena : Herder, 1994.

- LACHMANN, Renate (org.). *Dialógica*. München : Wilhelm Fink, 1982.
- _____. Ebenen des Intertextualitätsbegriffs. In: STIERLE, K. et WARNING, R. (orgs.). *Das Gespräch*. München, 1984. p. 133-138.
- LAMARQUE, Peter et OLSEN, Stein Hagoum. *Truth, Fiction and Literature. A Philosophical Perspective*. Oxford : Clarendon, 1994.
- LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*. 3. ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1997.
- LEHMANN, Herbert. Die Physiognomie der Landschaft, *Studium Generale*, ano 3, fasc.4/5 (abr. 1950): 182-195.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*.
_____. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad, introd. e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo : Iluminuras, 1998.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro : Guanabara, 1986.
- _____. *O fingidor e o censor. No ancién régime, no iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1988.
- _____. *O controle do imaginário. Razão e imaginação nos tempos modernos*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1989.
- _____. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1995.
- LOPES, Silvana Rodrigues. *A legitimação em literatura*. Lisboa : Cosmos, 1994.
- LÜTZELER, Heinrich. Vom Wesen der Landschaftsmalerei, *Studium Generale*, ano 3, fasc.4/5 (abr. 1950): 196-201.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. de Carlos Moura. São Paulo : Martins Fontes, 1996.
- MARKIEWICZ, Henrik. Ut pictura poesis: A history of the topos and the problem, *New Literary History*, n. 18 (1987): 535-558.
- MELBERG, Arne. *Theories of Mimesis*. Cambridge Univ. Pr., 1995.
- MEYER, Herman. Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst. In: _____. *Zarte Empirie*. Stuttgart 1963.
- MOREIRA, Eidorfe. *Sertão - a palavra e a imagem*. Belém, 1959.
- MURACHCO, Henrique G. Algumas considerações sobre a Ética de Aristóteles: o homem na pólis e as relações individuais, *Hypnos* (fasc. espec. dedicado ao tema “Ethos. Ética”), Pont. Univ. Católica, São Paulo, n. 3 (1997): 30-37.
- NICOLSON, Marjorie H. *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*. New York : Norton, 1963.
- NIETZSCHE, Friedrich. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. In: _____. *Gesammelte Werke*. vol. 3. München : Musarion, 1920, p. 21-168.
- OLSEN, Stein Haugom. Thematic Concepts: Where Philosophy Meets Literature. In: GRIFFITHS, A. Phillips. *Philosophy and Literature*. London : Cambridge Univ. Pr., 1984, p. 75-93.
- PARKER, David. *Ethics, Theory and the Novel*. Cambridge Univ. Pr., 1994.

- PEREIRA, Isidoro. *Dicionário grego-português e português-grego*. 6. ed. Porto : Apostolado da Imprensa, 1984.
- REICHEL, Norbert. *Der erzählte Raum. Zur Verflechtung von sozialem und poetischem Raum in erzählender Literatur*. Darmstadt, 1987.
- RIFFATERRE, Michael. *Fictional Truth*. Baltimore : John Hopkins Univ. Pr., 1990.
- RITTER, Alexander (org.). *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt, 1975.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.
- SCHLAFFER, Heinz. *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philosophischen Erkenntnis*. Frankfurt/M., 1990.
- SOETHE, P. O 'controle do imaginário' segundo Luiz Costa Lima e a crítica de Manfred Durzak à obra de Heinrich Böll - aproximações polêmicas, *Actas del VIII Congreso Latinoamericano de Estudios Germanísticos*, Cidade do México, UNAM, 1996.
- _____. "Heinrich Böll e a legitimação teológica do discurso literário", *Belo Horizonte, Perspectiva teológica* 78 (maio-ago. 1997): 205-223.
- _____. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60, *Fragmentos*, Florianópolis, v. 7, n. 2 (jan.-jun. 1998): 7-27.
- SEEL, Martin. *Ethisch-ästhetische Studien*. Frankfurt : Suhrkamp, 1996.
- SPAEMANN, Robert. *Felicidade e benevolência*. São Paulo : Loyola, 1996.
- SUBIRATS, Eduardo. Paisagens da solidão. In: _____. *Paisagens da solidão. Ensaios sobre Filosofia e Cultura*. São Paulo : Duas Cidades, 1986, p.47-67.
- PETERSEN, Jürgen. *Fiktionalität und Ästhetik. Eine Philosophie der Dichtung*. Berlim : Erich Schmidt, 1996.
- PFISTER, Manfred. Konzepte der Intertextualität. In: _____. (org.). *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen : Niemeyer, 1985, p. 1-30.
- THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural. Mudanças de atitudes em às plantas e aos animais (1500-1800)*. 3. reimpr. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.
- THÜRNUAU, Donatus. *Gedichtete Versionen der Welt. Nelson Goodmanns Semantik fiktionaler Literatur*. Paderborn : Schöningh, 1994.
- VAZ, Henrique Cláudio de Lima. *Escritos de filosofia II. Ética e cultura*. 2. ed. São Paulo : Loyola, 1993.
- VIETOR, Karl. Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur. In: _____. *Geist und Form. Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte*. Bern : Francke, 1952, p. 234-266.
- VIEJA, Maria Teresa Lopez de la (org.). *Figuras del logos. Entre la Filosofía y la Literatura*. México : Fondo de Cultura Económica, 1994.
- VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas. A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo : EdUNESP, 1999.
- WEISSTEIN, Ulrich. *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin : Erich Schmidt, 1992.
- WOZNIAKOWSKI, Jacek. *Die Wildnis. Zur Deutungsgeschichte des Berges in der europäischen Neuzeit*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1987.
- ZIMMERMANN, Jörg. *Das Naturbild des Menschen*. München : Wilhelm Fink, 1982.

3.7. Outros trabalhos sobre o espaço em literatura (seleção)

- BAKHTIN, Mikhail. O romance de educação na história do realismo. O espaço e o tempo. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo : Martins Fontes, 1992., p.243-276.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris, 1955.
- BRONFEN, Elisabeth. *Der literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus 'Pilgrimage'*. Tübingen : Niemeyer, 1986.
- BUTOR, Michel. L'espace du roman. In: _____. *Repertoire*. Paris, 1965.
- CANIDO, Antonio. Degradação do espaço. Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes das coisas e do comportamento em 'L'assomoir', *Revista de Letras*, Assis, v. 14 (1972): 7-36.
- CERTEAU, Michel de. Récits d'espaces. In: _____. *L'invention du quotidien I. Arts de faire*. Paris : Inédit, 1980, p. 201-227.
- CHAFFEE, Diane. Visual arte in literature. The role of time and space in ekphrastic creation, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, n. 8 (1984): 311-320.
- CROUZET, M. (org.). *Espaces romanesques*. Paris, 1982.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo : Ática,
- FRANK, Joseph. *The Idea of Spatial Form*. London : Rutgers Univ. Pr., 1991.
- GROSSKLAUS, G. (org.). *Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*. Frankfurt/M., 1995 (= stw 1184).
- HOFFMANN, Gerhard. *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*. Stuttgart, 1978.
- ISAACHAROFF, Michael. *L'espace et la nouvelle*. Paris : José Corti, 1976.
- KAPNER, Gerhardt. *Architektur als Psychotherapie. Über die Rezeption von Stadtbildern in Romanen des 20. Jhs*. Wien; Köln; Graz : Böhlau, 1984. (sobre Proust, Doderer, Joyce, H. Miller)
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romancesco*. São Paulo : Ática, 1976.
- LOTMAN, Jurji. Das Problem des künstlerischen Raums in Gogols Prosa, in: _____. *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. Kronberg, 1974.
- PANKOW, Gisela. *O homem e seu espaço vivido*. Campinas : Papyrus, 1988.
- POMET, Georges. La structure de l'espace dans 'L'Étranger', *Études françaises*, vol. 7, n. 1 (1971): 359-372.
- STAROSTE, Wolfgang. *Raum und Realität in dichterischer Gestaltung*. Heidelberg : L. Stiehm, 1971.