

# RIOBALDO, HANS CASTORP, WILHELM MEISTER: “VIAJANTES EM FORMAÇÃO”

<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i35p96-123>

Para Alexander Honold, intérprete de calendários, ponteiros, “corpos de baile”  
e outros mensageiros do tempo na literatura.

## RESUMO

Este ensaio contempla, em perspectiva comparada, três grandes romances da Literatura Mundial: *Grande Sertão: Veredas* (1956), *A Montanha Mágica* (1924) e *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1795/6). Após breve consideração introdutória sobre o motivo astrológico, a argumentação crítica se concentra nos procedimentos mobilizados pelo eu-narrador rosiano, a fim de exprimir sua complexa vivência do decurso temporal. Sob esse enfoque, a análise se estende ao romance de Thomas Mann, paradigma da reflexão romanesca sobre o fenômeno “tempo”. Em seguida, se procede, também em visada comparativa, à investigação de outros tópicos, voltados à simbologia do número sete, ao motivo do pacto e, ainda, ao significado do dinheiro e da propriedade privada na economia romanesca. Deste último ponto desprende-se a necessidade de incorporar à discussão o romance goethiano, fundador do Bildungsroman. Uma breve consideração de cunho ecocrítico se constitui como fecho do ensaio.

## PALAVRAS-CHAVE:

*Grande Sertão;*  
*A Montanha Mágica;*  
*Wilhelm Meister;*  
Fenomenologia do Tempo;  
Ecocrítica

## ABSTRACT

This essay discusses, in a comparative perspective, three great novels of World Literature: *Grande Sertão: Veredas* (1956), *The Magic Mountain* (1924) and *Wilhelm Meister's Apprenticeship* (1795/6). After a brief introductory reflection about the astrological motif, the critical argumentation focuses on the procedures the Rosian narrator mobilizes to express his complex experience with time. Also using this approach, the analysis is extended to Thomas Mann's novel, which is a paradigm of novelistic reflection on the phenomenon of “time”. Then, also in a

## KEYWORDS

*Grande Sertão; The Magic Mountain; Wilhelm Meister; Phenomenology of Time; Ecocriticism.*

comparative view, we proceed to investigate other topics, focusing on the symbolism of the number seven, the motif of the pact, and the meaning of money and private property to the novelistic economy. From the latter emerged the need to incorporate into the discussion the Goethian novel, the founder of the *Bildungsroman*. A brief ecocritical consideration makes up the essay's conclusion.

Marcus V. Mazzari

## I – Introito astrológico

**A** hipótese de que as trajetórias dos astros pelos sete céus da antiga cosmologia ptolemaica pudessem influenciar as coisas humanas no centro do universo alcançou elaboração das mais sofisticadas entre o povo caldeu, nome que, por isso mesmo, se converteu em sinônimo para “astrólogo” e “vidente”. Mefistófeles, que há ‘milênios vem mastigando a vianda dura’ das coisas humanas (*Fausto*, v. 1.776), inaugura a ação dramática da Segunda Parte da tragédia encenando-se como *expert* na ciência caldeia. Tendo usurpado o papel de bobo da corte, ele penetra no Palatinado Imperial a fim de – manipulando Imperador, altos dignitários e o povo em geral – preparar o terreno para a introdução do artífice (justamente seu “doutíssimo” amo, v. 4.969) de um mirabolante plano econômico, destinado a tirar o país da crise em que se encontra engolfado: “O próprio Sol é de ouro verdadeiro” (v. 4.955), inicia o novo bufão um discurso astrológico que – após tecer loas à posição favorável de Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter e Saturno – coroa-se no final da estrofe com as bodas do Sol e da “argêntea Luna”, promessa de inaudita prosperidade.<sup>1</sup>

Mas se Goethe modula a entrada em cena de Mefistófeles, no *Fausto II*, em chave satírica, o recurso à astrologia na abertura de *Poesia e verdade* cumpre função diferente. O autobiógrafo não coloca os astros, tal como se configuravam no instante de seu nascimento, em conjunção com a esfera econômica, mas sim com os futuros desdobramentos de sua formação, até radicar-se em Weimar, aos 26 anos de idade: “A constelação era auspiciosa; o sol encontrava-se no signo de virgem e em seu ponto culminante para

---

1 Sobre esses versos de Mefisto ver as elucidativas explanações do economista Hans Christoph Binswanger no segmento “Mercúrio filosfal, o primeiro estágio do processo alquímico”, in *Dinheiro e Magia. Uma crítica da economia moderna à luz do Fausto de Goethe* (tradução de Maria Luiza Borges e Marcus Mazzari), Rio de Janeiro: Zahar, 2011, pp. 63–69.

aquele dia; Júpiter e Vênus contemplavam-no ditosos, Mercúrio não se fazia desfavorável; Saturno e Marte lhe eram indiferentes: somente a Lua, no plenilúnio, exercia mais intensamente a força de sua contraluz, já que acabava de entrar em sua hora planetária. Opunha-se, portanto, ao meu nascimento, que não lograria acontecer senão depois de passada aquela hora.”<sup>2</sup>

Abrir a autobiografia com o próprio mapa astral não constitui, evidentemente, um procedimento original de Goethe: sabe-se que o poeta tomou o motivo astrológico à autobiografia *De vita propria*, do polímata italiano Geronimo Cardano (1501 - 1576), convertendo, assim, em pressuposto subjetivo para a história de sua formação uma “superstição” que, conforme escreveu a Schiller em 8 de dezembro de 1798, enquadra-se no “sentimento obscuro de um colossal todo cósmico”.<sup>3</sup> Muito mais do que crença astrológica, trata-se, portanto, do recurso a um *topos* literário, do mesmo modo como Günter Grass fará Oskar Matzerath, o eu-narrador do romance *O Tambor de Lata*, abrir a narração de sua vida parodiando o início de *Poesia e verdade*. Como Goethe, o tocador de tambor é virginiano (“o sol estava no signo de virgem”, formulação idêntica em ambos os textos), mas em vez dos alvissareiros sinos do meio-dia, que saudaram o nascimento do frankfurtiano, o menino que vem ao mundo na antiga cidade-livre de Danzig, com as faculdades intelectuais plena e fantasticamente desenvolvidas, capta em seus ouvidos os ribombos de uma tempestade de fins de verão, aos quais vem juntar-se o tamborilar agônico de uma mariposa contra a lâmpada do aposento pequeno-burguês<sup>4</sup>. O esvaecimento do inseto junto à luz leva o recém-nascido à melancólica premonição de que, em 60 ou 70 anos, um curto-circuito definitivo interromperia a corrente de todos os mananciais luminosos. Quase três décadas mais tarde, Günter Grass irá atualizar essa imagem astral de mau agouro à luz do cenário apocalíptico (catástrofes ecológicas, manipulações genéticas, falsificações políticas, ameaça nuclear) montado no romance *A ratazana*, em que presenciamos o retorno do liliputiano (sexagenário e agora produtor de vídeos) às terras cachúbias para filmar o 107º aniversário de sua avó materna Anna Koljaiczek, que com sua “ampla

---

2 *De minha vida. Poesia e verdade* (trad. de Mauricio Mendonça Cardozo). São Paulo: Editora Unesp, 2017, p. 25.

3 Com essa carta, Goethe responde ao pedido de Schiller, quatro dias antes, no sentido de dar sua opinião sobre o motivo astrológico na abertura da terceira parte do drama *Wallenstein*, que seria publicado em 1800.

4 Essa circunstância do nascimento de Oskar Matzerath, narrado no capítulo “Mariposa e lâmpada”, alude ao poema de Goethe, publicado em seu *Divã ocidental-oriental* (1819), *Selige Sehnsucht* (“Venturosa nostalgia”), inspirado, por sua vez, no poeta persa Hafiz.

saia” (título do 1º capítulo: *Der weite Rock*) abrisse a história que nos é narrada em *O Tambor*.<sup>5</sup>

## II - Figurações do Tempo. Numerologia. Pacto.

Três anos antes de Günter Grass provocar furor na literatura alemã com sua estreia na arte romanesca, João Guimarães Rosa publica *Grande Sertão: Veredas*, que à semelhança do *Tambor de Lata* está ambientado num espaço geográfico em que se fincam as raízes profundas do autor, que, por sua vez (tanto Rosa quanto Grass), delega esse enraizamento ao narrador ficcional. Sendo Riobaldo de “escuro nascimento” – órfão, portanto, “de conhecimento e de papéis legais” – ele não pode comunicar-nos as circunstâncias, para não falar da conjuntura astral, de seu nascimento. No entanto, muito mais do que Oskar Matzerath ou – para citar protagonistas de obras que se inserem na tradição do “romance de formação e desenvolvimento” (*Bildungs- und Entwicklungsroman*) – Wilhelm Meister, o verde Henrique e mesmo Hans Castorp, que em seus primeiros tempos no sanatório Berghof passa as noites estudando a ciência dos caldeus – o herói de *Grande Sertão* mostra-se como alguém ainda capaz de se orientar pelo brilho das estrelas, num céu contemplado como “mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados”.<sup>6</sup> Mas esse conhecimento dos ciclos da natureza e dos movimentos cósmicos, Riobaldo compartilha-o com tantas outras personagens de sua narrativa. Lembremos, nesse contexto, as duas tentativas de atravessar o Liso do Sussuarão, do qual se diz que “não concedia passagem a gente viva, era o raso pior havente, era um escampo dos infernos”. A almejada travessia faz parte de uma estratégia visando surpreender o bando inimigo dos “hermógenes”. A primeira tentativa se dá sob o comando de Medeiro Vaz, que antes de deslanchar a operação, na estiagem de abril e com “céu perfeito”, consulta a vidente Ana Duzuzá; o desastre, contudo, só não é maior porque o chefe e seus jagunços conseguem, *in extremis*, sair do extravio “por meio do regular das estrelas”. A segunda tentativa, agora sob a liderança do recém-pactário Riobaldo, leva os nove dias de conotação simbólica (múltiplo do número três, que estrutura toda a cena do pacto) e seu pleno êxito terá decorrido sobretudo,

---

5 Nessa camada narrativa, que se entrelaça com quatro outras linhas do enredo, a exibição de um vídeo *post-futurum*, durante a comemoração de aniversário, é interrompida pela deflagração da guerra nuclear (*der große Knall*, “o grande estampido”). Estendendo em escala planetária a premonição de “curto-circuito” que acomete Oskar no instante do nascimento, a ficção da *Ratazana* entrelaça alegoricamente o aniquilamento de sua vida com a extinção da espécie humana.

6 Na célebre formulação com que Georg Lukács, buscando caracterizar o antigo mundo da epopeia, abre sua *Teoria do romance*: “Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. *A teoria do romance* (tradução de José Marcos M. de Macedo). São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000, p. 25.

podemos supor, de condições meteorológicas mais propícias, com os cavalos viajando “como dentro dum mar”. Além disso, parece ter havido também a colaboração efetiva das estrelas que, durante a travessia, brilharam “muito quentes” ao novo chefe: “Sobrelégios?”, pergunta-se o eu-narrador em vista da travessia favorecida por todas as circunstâncias: “Tudo ajudou a gente, o caminho mesmo se economizava”.

Colocados pelo narrador no início e na parte final do enredo, os dois episódios localizados nesse deserto antropomorfizado – “concebia silêncio, e produzia uma maldade – *feito pessoa!*” (grifo meu: mesma expressão antropomorfizadora dispensada à imagem do bezerro que bruxuleia no início do monólogo) – estão separados por centenas de páginas, em flagrante desproporção com a real distância entre ambas as travessias na escala temporal, apartadas por uma fração relativamente exígua na totalidade do tempo narrado. A importância das duas cenas deriva, ainda, do fato de oferecerem um modelo tipológico do motivo do pacto demoníaco, isto é, dos efeitos de seu selamento. Nesse aspecto, o fracasso e, após o pacto, o sucesso na transposição do fatídico escampado, podem lembrar as duas etapas da tarefa sobre-humana imposta aos camponeses na novela *A aranha negra*, de Jeremias Gotthelf: primeiro, os esforços inteiramente baldados, sob o signo de uma “má estrela”; mas depois, logo após o pacto erótico de Cristina com o diabólico “Verde”, o reluzir da boa estrela que preside aos esforços de transplantar as cem faias, no prazo de um mês, de uma montanha a outra.<sup>7</sup>

Entre o fracasso e o êxito das empresas insere-se, tanto no romance de Rosa quanto na novela de Gotthelf, o fechamento de uma aliança com o diabo, sendo que em *Grande Sertão* tal acontecimento é narrado ao longo de várias páginas (ROSA, 2019, pp. 301 – 305), indiciando a posição-chave que ocupa no enredo romanescos. Também nessa cena, cujo momento decisivo ocorre de acordo com a tradição à meia-noite numa encruzilhada, oferece-se ao herói nova oportunidade de pôr à prova sua capacidade de orientar-se pelos astros. À aferição do momento mais propício contribui também a observação de que as constelações das três-marias e das plêiades já haviam

---

7 A sinistra dimensão do pacto configurado por Gotthelf reforça-se com um detalhe que lembra o trabalho noturno supervisionado por Mefistófeles no quinto ato do *Fausto II*: o replantio das cem árvores é executado pelo diabo e seus ajudantes durante as madrugadas, numa operação estritamente interdita a olhos humanos. Mas assim como Baucis consegue enxergar o elemento demoníaco na empresa fáustica (“Carne humana ao luar sangrava, / de ais ecoava a dor mortal, / fluía ao mar um mar de lava, / de manhã era um canal”), na novela suíça é dado a um “rapazinho inocente” testemunhar o ominoso trabalho envolto – como no drama de Goethe – em imagens ígneas: as faias são puxadas por dois esquilos de fogo acompanhados por um bode negro cavalgado pelo “Verde”, com barba flâmea, fulgurante pena de galo sobre o chapéu e brandindo um chicote ardente (*A aranha negra*. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 64).

desaparecido, ao passo que o Cruzeiro do Sul ainda rebrilhava forte, configurando uma imagem especular das Veredas Mortas, isto é, a “conacruz dos caminhos” escolhida pelo pactário sertanejo: “Decidi o tempo – espiando para cima, para esse céu: nem o setestrela, nem as três-marias, – já tinham afundado; mas o cruzeiro ainda rebrilhava a dois palmos, até que descendo”.

A extensa e complexa cena, com as três invocações ao diabo enquanto a “meia-noite vai correndo...” se estende por toda a madrugada, chegando a termo quando o jagunço divisa o desaparecimento do planeta Vênus e o esboço nos céus das “barras quebrando”, na recorrente expressão de reminiscências homéricas. Tendo varado a noite na encruzilhada sob intensa pressão física e psicológica, Riobaldo sente-se como “se um morcego caiana me tivesse chupado”. Ao esvaecimento, porém, de suas energias corresponderá a conquista de novas, insuspeitadas forças, que afluirão para seu íntimo à semelhança do “mel sumoso” – detalhe em que talvez se possa enxergar um “correlato objetivo” para os efeitos do pacto recém-celebrado – que Riobaldo observa ainda, antes de retornar ao acampamento, escorrer “como uma mina d’água, pelo chão, no meio das folhas secas e verdes”. E fechando esse episódio, que constitui provavelmente o mais longo selamento de pacto na literatura mundial, assomam palavras de reminiscências bíblicas, com as quais o narrador parece sugerir a pertinência do momento escolhido para a consumação do portentoso ato: “o senhor não puxa o céu antes da hora! Ao que digo, não digo?”.

Semelhante afirmação sobre os ritmos de um cosmo criado com a “régua”, em que a aurora sempre agarra no momento certo – nem antes nem depois da hora – “as bordas da terra”, encontra-se, por exemplo, no discurso de Iahweh a Jó (*Jó*, 38, 4 – 7). No tocante à narração de Riobaldo, se por um lado a observação dos astros lhe garantiu a apreensão objetiva do decurso temporal nas Veredas Mortas, pelo outro lado essas horas de significado crucial em sua existência são vivenciadas também *subjetivamente*, sob o influxo de uma “aragem do sagrado” e de “absolutas estrelas”, como um “buracão de tempo”.

Mas de que maneira deve-se entender a expressão “buracão de tempo”? De forma mais imediata, a imagem pode ser relacionada ao desejo do jagunço de que a noite lhe formasse um “útero” – um “corpo de mãe” que pudesse dar à luz a almejada condição de pactário poderoso. Por outro lado, a imagem se alinha entre os momentos de *Grande Sertão* que participam de uma complexa apreensão do decurso temporal, momentos em que Riobaldo parece mergulhar “na mais profunda ignorância quanto

ao curso do tempo”, conforme observa o narrador da *Montanha Mágica* ao apontar para o fato de não termos “em nossas entranhas, em absoluto, um órgão para o tempo, o que nos torna incapazes de avaliar, nem sequer por aproximação, o decurso do tempo a partir de nós mesmos e sem basear-nos em indícios exteriores” (MANN, 2016, p. 625).

Momentos que ilustrariam essa observação não são raros no romance brasileiro. Ao reconstituir o cerco à Fazenda dos Tucanos, a intensidade das vivências faz o eu-narrador, reconstituindo o macabro episódio, perder novamente a noção do tempo transcorrido durante o bloqueio. Na impossibilidade de indicar a quantidade correta de dias (foram quatro, seis ou mais?), acaba-se tão somente por assinalar: “Só foi um tempo. Só que alargou demora de anos”. Em seguida, contudo, esse tempo vivido sob máxima tensão psicológica é paradoxalmente condensado pela memória “no zúo de um minuto mito: briga de beija-flor”. Em outras passagens da narrativa a intensidade dos instantes (mais raros) de felicidade faz o tempo vivido converter-se naquele *nunc stans* – um “agora permanente”, um “presente eterno” – sobre o qual reflete o mesmo narrador da *Montanha Mágica* no subcapítulo “Passeio na praia”. No segundo encontro com Diadorim, por exemplo, o velho Riobaldo relata nos seguintes termos o sentimento que o invadiu ao apertar a macia mão do jovem: “E ele como sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo”.

Sob o prisma de passagens como as citadas, *Grande Sertão* pode ser visto parcialmente como um romance sobre o tempo – um *Zeitroman*, no sentido, elucidado pelo narrador da *Montanha Mágica* no mesmo segmento “Passeio na praia”, de tematizar o fenômeno “tempo”, torná-lo *objeto* de reflexões ensaísticas.<sup>8</sup> Pois como observou Antonio Candido na abertura de seu ensaio “O homem dos avessos”, na “extraordinária obra-prima” de Guimarães Rosa o leitor atento pode encontrar de tudo – o elemento fáustico, o formativo, o iniciatório, um painel histórico-sociológico do Brasil, a dimensão aventureira ou ainda uma arrebatadora história de amor – “e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado”.<sup>9</sup> Se, dessa perspectiva, revela-se plenamente legítimo aproximar *Grande Sertão* ao *Doutor Fausto* de Thomas Mann, também o seria fazê-lo dialogar, sob determinados aspectos, com o romance que este autor publicara 23 anos antes. Pois a exemplo do “singelo herói” Hans Castorp, também Riobaldo faz um pacto com o mistério, com a noite, com o *other world* referidos pelo

8 O outro sentido de *Zeitroman* é o de “romance de época”, narrativa “sobre o tempo que constitui uma época”: no caso da *Montanha Mágica*, o período histórico europeu que desembocou na Primeira Guerra Mundial.

9 In *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

romancista alemão na conferência sobre *A Montanha Mágica* que fez a estudantes da Universidade de Princeton em 1939. E Riobaldo também experimenta ao longo de sua trajetória pelo sertão e, sobretudo, no portentoso ritual a que se submeteu nas Veredas Mortas, um processo de depuração e intensificação de forças mais afim à “transformação alquímica” que tem lugar no sanatório de Davos do que à “ruptura” alcançada por Adrian Leverkühn mediante um “atroz contrato de compra e venda”.<sup>10</sup>

Consistindo, porém, num ininterrupto monólogo de um sertanejo rústico, ao longo de centenas de páginas e sem qualquer divisão exterior, *Grande Sertão* distancia-se consideravelmente da sofisticada estruturação que Thomas Mann conferiu à *Montanha Mágica*: sete capítulos que se dividem em duas grandes partes simétricas, a primeira (capítulos I – V), abarcando os sete primeiros meses da estada de Hans Castorp no Berghof e a segunda (capítulos VI e VII), complementando os sete anos em que transcorre toda a história. Portanto, uma intensa exploração narrativa das potencialidades simbólicas do número sete, o que leva o crítico Alexander Honold a traçar um paralelo com o sistema planetário, também regido pelo número sete, de Johannes Kepler, a fim de tornar compreensível, à luz das dimensões do planeta Júpiter (que ultrapassa em cerca de dez por cento o tamanho de Saturno) a irregularidade do penúltimo capítulo da *Montanha Mágica* no sistema estrutural do romance:

Se, de acordo com as leis orbitais de Kepler, com o aumento dos raios e das órbitas dos planetas, aumentam drasticamente as quantidades de tempo requeridas para se percorrerem esses espaços, então as extensões e os períodos temporais narrados nos sete capítulos da *Montanha Mágica* perfazem o mesmo movimento. Dos dois planetas no sistema clássico que, por larga margem, possuem as maiores massas e circunferências, Júpiter tem precedência sobre Saturno, que se move na posição mais extrema; na sequência de capítulos do romance, por seu turno, apenas o penúltimo, em posição homóloga à do Júpiter astronômico, subtrai-se à lei sequencial das extensões cada vez maiores, na medida em que ultrapassa o subsequente sétimo capítulo em cerca de dez por cento.<sup>11</sup>

É verdade que a simbologia do “sete” (à qual dicionários de símbolos costumam dedicar extensos verbetes) não deixa de estar presente no universo ficcional de *Grande Sertão*. Será, contudo, em outra obra narrativa

10 Procurei relacionar a trajetória de Riobaldo com a aprendizagem “hermética” de Hans Castorp, na *Montanha Mágica*, e com a “ruptura” (*Durchbruch*) realizada por Adrian Leverkühn mediante tal “contrato de compra e venda” no primeiro ensaio de *Labirintos da aprendizagem*: “Veredas-Mortas e Veredas-Altas: a trajetória de Riobaldo entre pacto demoníaco e aprendizagem”. São Paulo: Editora 34, 2022 (2ª edição), pp. 17 – 91.

11 Alexander Honold, *Die Zeit schreiben. Jahreszeiten, Uhren und Kalender als Taktgeber der Literatur*. Basileia: Schwabe, 2013 (citação à página 195).



de Guimarães Rosa, publicada no mesmo ano auspicioso em que o romance veio a lume, que essa simbologia desempenha função estruturadora, semelhante à que lhe cabe na *Montanha Mágica*. O ciclo *Corpo de baile* não só enfeixa sete novelas, como as faz corresponder rigorosa e sistematicamente àquela plêiade de astros, visíveis a olho nu, estudados já pelos caldeus, como diz Hans Castorp a seu primo Joachim Ziemssen no segundo segmento (“Mais alguém”) do capítulo que, na hipótese de Honold, corresponderia ao planeta Júpiter. Como sabido, Guimarães Rosa inseriu ainda uma espécie de *mise en abime* nesse ciclo épico-astronômico ao espelhar sua estrutura septiforme na narrativa que, com enredo marcado em vários níveis pelo número sete, ocupa o centro de seu *corps de ballet* inspirado em Plotino e no *Timeu* platônico, ou seja, “O recado do morro”, narrativa da viagem, de Saturno ao Sol, empreendida por um grupo conduzido pelo enxadeiro Pedro Osório e que passa em seu movimento de “translação”, acompanhado pelo percurso dos sete “recadeiros” que vão reelaborando a mensagem do morro, por sete fazendas, pertencentes a seo Saturnino, ao Jove, dona Vininha, nhô Hermes, Nhá Selena, Marciano, e ao Apolinário.<sup>12</sup>

“O recado do morro” e as seis outras novelas de *Corpo de baile* realizam, portanto, um expressivo investimento narrativo na simbologia do número sete, despertando a lembrança do grandioso romance de Thomas Mann, de quem Rosa era admirador. Em *Grande Sertão*, contudo, o ininterrupto jorro narrativo em primeira pessoa, o qual poderia facilmente converter-se num *stream of consciousness* mais radical, se não fosse a instância de controle exercida pelo ouvinte cidadão, não permitiu ao narrador brasileiro dotar o número sete, ao contrário do que ocorre na história de Hans Castorp, de qualquer função estruturante na organização formal do romance. Mas a aura mágica em torno desse número não deixou de impregnar o monólogo de Riobaldo, seja no tocante à dimensão da guerra (Zé Bebelo com “sete punhais de sete aços”) e imagens de agressão (“cobra jararacuçu emendando sete botes estalados” ou ordenar “com as sete-pedras”), na esfera das recordações afetivas (“sete voltas, sete, dei”, após evocar Rosa’uarda) e do amor por Diadorim (“arraial escondido por detrás de sete serras”), dos conselhos de Quelemém que se apoiam em

---

12 Em seu estudo *A raiz da alma*, Heloísa V. de Araújo discorre sobre a correspondência entre as narrativas de *Corpo de Baile* e os sete planetas do sistema clássico: “Campo Geral”-Sol, “Uma estória de Amor”-Júpiter, “A estória de Lélío e Lina”-Marte, “Dão-Lalalão”-Vênus, “Cara-de-Bronze”-Saturno, “Buriti”-Lua. Em posição central, “O Recado do Morro”, associado à mobilidade de Mercúrio e também à imobilidade da Terra: “No centro de *Corpo de Baile* está a Terra e a ‘dança córica’ dos planetas em seu movimento circular” (p. 19). São Paulo: Edusp, 1992. No Prefácio e Prólogo ao estudo, a pesquisadora apresenta sua visão da disposição geral do ciclo em sua primeira edição.

sequências de “sete dias” (p. 115), ou ainda no tocante à aspiração religiosa: “Mas me confessei com sete padres, acertei sete absolvições”.

Os exemplos poderiam continuar: quando o jagunço Reinaldo, cuja influência sobre Riobaldo “virava sete vezes”, confia-lhe chamar-se Diadorim, ele acrescenta: “Tenho meus fados. A vida da gente faz sete voltas – se diz. A vida nem é da gente...”. O significado dessas palavras – as sete voltas de uma vida que nem é da gente – somente começará a abrir-se para o leitor com o desfecho da história, quando elas poderão ser relacionadas então ao motivo do pacto (o de Riobaldo em primeiro lugar, mas também o de Faustino, que vende sua vida ao abastado jagunço Davidão) e à revelação do verdadeiro ser de Diadorim, “escondido por detrás de sete serras”.

A narração, em pleno século XX, de uma história como essa, marcada por grandes reviravoltas do destino e aventureira no mais alto grau, poderia facilmente provocar no leitor a impressão do anacrônico e obsoleto, não fossem os índices de modernidade artística que conferem a *Grande Sertão* a condição de legítimo contemporâneo do romance de Robert Musil, Marcel Proust, James Joyce ou, ainda, do autor da *Montanha Mágica*, “romance gigantesco, fruto de muitos anos de luta com a forma e a ideia”, como formulou Anatol Rosenfeld num de seus estudos sobre Thomas Mann, “uma das mais maravilhosas criações da literatura mundial do século XX”.<sup>13</sup> Com efeito, um resumo factual da fábula romanesca, ou uma tradução mais voltada a seu “conteúdo”, transmitiria a impressão de tratar-se de uma narrativa à antiga, englobando uma encarniçada guerra entre bandos de fora-da-lei, um ominoso pacto com o diabo, uma paixão protagonizada por dois *star-crossed lovers*, à semelhança da tragédia amorosa de Werther ou de Hipérion, com seus desdobramentos sintonizados com os ciclos da natureza e os ritmos astronômicos.<sup>14</sup> No entanto, a história dos amantes sertanejos malfadados é apresentada não apenas numa linguagem revolucionariamente nova, que coloca desafios quase intransponíveis aos tradutores, como também intrincada no mais

13 “Um esteta implacável”. In *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva, 1994, pp. 31 – 69, citação p. 48.

14 No ensaio “Hölderlin e a invenção de uma Antiguidade contemporânea”, Alexander Honold observa que a “dramaturgia” temporal que estrutura o romance epistolar *Hipérion* engloba, além do “tempo da destruição” que frustra a união dos amantes, o ritmo das estações, ordenação temporal mais elementar das trajetórias celestes: “Parece que são a expansão e a contração do próprio Sol que, no curso anual da ação, oferecem os impulsos decisivos. Força de gravidade e força centrífuga, as duas potências do ‘Eros’ cósmico, constituem, para os seres terrenos, a principal instância doadora de tempo”. O ensaio de Honold (trad. M. V. Mazzari) figura como posfácio na edição brasileira *Hipérion ou O eremita na Grécia* (trad. Erlon José Paschoal). São Paulo: Nova Alexandria, 2003, pp. 169 – 182).

alto grau, avançando num tremedal de antecipações e remissões ininteligíveis no horizonte de uma primeira leitura.

Ao complexo movimento meândrico da fala *desemendada* de Riobaldo (“Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo”) devem-se as dificuldades do leitor em orientar-se temporalmente na profusão épica do romance. Pois ao lado da subjetivação da vivência do tempo, como no episódio do pacto (“buracão de tempo”) ou da Fazenda dos Tucanos, o *Zeitroman* de Guimarães Rosa nos descortina outras modalidades de representação temporal. *Quid est ergo tempus?*, pergunta Agostinho no livro XI de suas *Confessiones*, e uma das respostas que Riobaldo esboça para a famosa interrogação vem envolta, certamente condicionada pelo desfecho trágico da história narrada, na pura negatividade: “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 a vida da morte: imperfeição”. O modo, porém, de tornar sensível ao leitor como essa “enchente” vai subindo para, como que de repente, submergir inteiramente a pessoa pode deixá-lo tão perplexo quanto o jovem Hans Castorp – “tamborilando com os dedos na frente, sem saber informações precisas” – perante as hipotéticas perguntas, esboçadas no subcapítulo “Passeio pela praia”, sobre o transcurso temporal nas montanhas de Davos, das quais não seria equivocado dizer que, como os gerais de Riobaldo, “desentendem de tempo”.

Referências do narrador a ciclos da natureza poderiam em tese oferecer ao leitor um apoio mais palpável para reconstituir a cronologia da história por trás do monólogo do ex-jagunço. Tais referências, contudo, aparecem com frequência sob formas demasiado genéricas para que possam provê-lo de balizas mais seguras. Cinco páginas após a notícia do assassinato de Joca Ramiro, o leitor se depara com uma condensação temporal cujo deslindamento completo não é tarefa simples (a Terra parece ter dado um giro completo em torno do sol, mas quanto mais terá avançado em sua segunda volta?), e pressupõe o conhecimento dos ritmos do sertão: “Milho crescia em roças, sabiá deu cria, gameleira pingou frutinhas, o pequi amadurecia no pequizeiro e a cair no chão, veio veranico, pitanga e caju nos campos. Ato que voltaram as tempestades, mas entre aquelas noites de estrelaria se encostando. Daí, depois, o vento principiou a entortar rumo, mais forte – porque o tempo todo das águas estava no se acabar” (ROSA, 2019, p. 220).

Coordenadas mais estáveis parecem resultar das referências ao mês de maio, que possui uma aura toda especial para o narrador: “Quero bem a esses maios, o sol bom, o frio de saúde, as flores no campo, os finos ventos

maiozinhos”. Maio está associado à figura benfazeja do plantador de algodão Quelemém de Góis e em tempo de maio se dão os acontecimentos cruciais na vida de Riobaldo: o contato primordial com o “menino” e, tempos depois (mas quanto tempo, exatamente?), com o mundo das armas (Joca Ramiro) e das letras (canção de Siruiz) – concretização sertaneja do topos *sapientia et fortitudo*<sup>15</sup>; é também no mesmo mês aurático que o herói, “pós muitas luas, vários sóis” (numa expressão generalizante de Mefistófeles: v. 6.756), irá vislumbrar na Fazenda Santa Catarina a “graça de carinha” de Otacília, enquadrada numa janela. Acontece, entretanto, que muito antes de narrar ao ouvinte o primeiro encontro com sua futura mulher, esse “mau contador”, sempre colocando “os bois atrás do carro e os chifres depois dos bois” (“O espelho”), já antecipara o contato com Nhorinhá, a terceira grande figuração do feminino em sua *éducation sentimentale*: “Digo: outro mês, outro longe – na Aroeirinha fizemos paragem”. O pronome indefinido “outro” pode ser entendido aqui em relação diferencial a maio, pois esse “outro longe” parece ter se dado cerca de 10 meses após os acontecimentos (narrados *a posteriori*) na Santa Catarina – ou seja, num final de março, após São José e sua característica “enchente temposa”, se nos orientarmos nesse cálculo pelo raciocínio meteorológico de Medeiro Vaz para a travessia do Liso.<sup>16</sup>

Complexo e multifacetado, o espectro de procedimentos narrativos mobilizados por Guimarães Rosa para a representação do fenômeno “tempo”, incluindo-se o entrelaçamento de diferentes temporalidades que coexistem “mescladas no sertão que é o mundo misturado”<sup>17</sup>, autoriza e chancela a inserção de *Grande Sertão* entre os romances mais icônicos da modernidade. Se na *Montanha Mágica*, por exemplo, o aspecto do tempo se conjuga com simbologia em torno do número sete, o que proporcionou a Thomas Mann estruturar o romance com os requintes de sutileza apontados por Honold no trecho acima comentado, Rosa, por seu turno, fez com que o eu-narrador Riobaldo entranhasse suas vivências e concepções temporais na própria estrutura do monólogo desdobrado ao longo de centenas de páginas, criando assim um dos enredos mais intrincados e originais da literatura mundial. Enraizada, por um lado,

---

15 No estudo de Ernst Robert Curtius *Literatura europeia e Idade Média latina*, esse topos aparece como “armas e ciências”: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübingen: Francke Verlag, 1993, pp. 186 – 188.

16 A relação-chave do dia de S. José (19 de março) com a temporada de chuvas (ou com o advento da seca) é enfocada por Euclides da Cunha: *Os Sertões* (“O Homem”, segmento III, “A seca”), edição crítica por Walnice N. Galvão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 196.

17 Observação tomada ao ensaio “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”, de Davi Arrigucci Jr., que discute, de maneira aprofundada, várias modalidades de mistura em *Grande Sertão*. In *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura* (vol.3: *Vanguarda e Modernidade*, org. Ana Pizarro). São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1995.

numa região das mais arcaicas, a narrativa de Riobaldo revela-se, por outro lado, legítima contemporânea do romance de um Robert Musil, na medida em que também rejeita aquela “redução perspectivística do entendimento” tematizada no capítulo 122 do *Homem sem qualidades*, recusa-se a enfileirar os acontecimentos vivenciados nos “fundos fundos” do sertão brasileiro, num fio da narrativa tradicional.<sup>18</sup> Essa impossibilidade de organizar a profusão dos episódios que saem de uma “boca [que] não tem ordem nenhuma” e dispô-los num fio narrativo que seja ao mesmo tempo, na argumentação de Musil, o “fio da vida” que conduzia outrora à individuação, à identidade do sujeito consigo mesmo, aflora em diversos momentos da rememoração épica; por exemplo, quando a dificuldade de se contar uma história mais remota é remetida à “astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares”.

Para compreender, entretanto, a recusa de Riobaldo em contar coisas significativas de maneira alinhavada, antes espraiando-as por “uma superfície infinitamente intrincada” (nova formulação musiliana), seria importante levar igualmente em conta a excepcionalidade de uma experiência que no século XX não seria possível, por exemplo, na Viena do *Homem sem qualidades*, mas tão somente num espaço extemporâneo, de um primitivismo em que vigore a crença no diabo. Em *Grande Sertão* se torna assim plenamente verossímil a cena noturna nas Veredas Mortas, em que o herói se confronta com uma entidade reavivada na narração por meio de 92 “nomes de rebuço”, caso sem precedentes em toda a literatura mundial. Seu nome principal deriva do verbo grego *dia-bállein*, no sentido de desagregar ou embaralhar, e essa observação etimológica reforça a hipótese que concebe a figura do *diábolos* como uma das forças responsáveis pela desordem da narrativa, pela incapacidade do presumível pactário em dominar-se e imprimir uma linha clara e cronologicamente organizada a seu discurso. Essa “imperícia” escancara-se já na abertura do monólogo, quando bruxuleia abruptamente a carantonha de um “bezerro erroso” simulando o Cujó. Nem bem a narrativa foi iniciada e Riobaldo já se mostra agastado com o teor de seu palavreado: “Agora, bem: não queria tocar nisso mais – de o Tinhoso; chega”; na sequência imediata, contudo, volta a cair vítima da esfera que

---

18 A expressão original é *perspektivische Verkürzung des Verstandes*. João Barrento a traduz como “encurtamento da perspectiva da razão” e, na tradução brasileira de Lya Luft e Carlos Abbenseth, lê-se “encurtamento em perspectiva da inteligência”. Na tradição kantiana, o termo usado por Musil, *Verstand*, corresponde a “entendimento”, diferenciando-se de “razão” (*Vernunft*) e de “inteligência”. O adjetivo “perspectivístico”, relativo ao conceito filosófico de “perspectivismo”, apresenta-se como a tradução mais fiel e adequada do alemão *perspektivisch*.

gostaria de evitar: “Mas tem um porém: pergunto: o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlada, de com o demônio se poder tratar pacto?”.

A semelhante efeito de desestabilização, Thomas Mann faz seu narrador fictício Serenus Zeitblom sucumbir logo nas linhas iniciais do *Doutor Fausto*, quando a primeira sombra lançada pela evocação de um “contrato de compra e venda” o faz descontrolar-se, pronunciar palavras inadvertidas e, em consequência, desculpar-se perante o leitor: “Neste ponto interrompo-me com a humilhante sensação de ter cometido um erro artístico e de não haver logrado refrear-me. [...] O que se me escapou deve, aliás, parecer ao leitor uma insinuação obscura, questionável, uma indiscrição, uma irrupção grosseira na intimidade alheia” (MANN, 2015, p. 13). O que Herbert Caro traduz como “irrupção grosseira” corresponde à expressão *plumpes Mit-der-Tür-ins-Haus-fallen*, algo como ‘entrar em casa derrubando a porta’, ação literalmente perpetrada por Mefistófeles, ao invadir a cabana de Filemon e Baucis, no 5º ato do *Fausto II*, arrombando “a rota porta”. Na dicção sertaneja de Riobaldo poderia ser “às brutas”, que Curt Meyer-Clason, por seu turno, traduz para o alemão com a expressão que Thomas Mann emprestou ao narrador Zeiblom: *Mit-der-Tür-ins-Haus-fallen*. De certo modo, Riobaldo já abre sua narrativa, continuando na metáfora, “derrubando a porta”, e em seguida vai acumulando as insinuações obscuras e irrupções grosseiras que acarretam sucessivos pedidos de desculpa junto ao leitor.

O que se encena nessas várias passagens como incompetência narrativa camufla refinada consciência artística do autor, que faz o discurso canhestro de Riobaldo remontar – de modo semelhante à precipitação desastrada de Zeitblom – ao assombro irradiado pelo espantallo do Não-sei-que-diga. Com a mesma soberania artística, Rosa associa ao influxo diabólico outro princípio fundamental de *Grande Sertão*, perante o qual o narrador sertanejo não deixa de expressar profundo desconcerto – o princípio da *mistura*, que reiteradamente frustra seu anelo por um mundo com demarcação nítida de todos os “pastos”.<sup>19</sup> Essa confissão de Riobaldo insere-se na reconstituição da conversa noturna com Jõe Bexiguento, jagunço já sem “sustância” que lhe conta o caso, ocorrido no arraial de São João Leão (mistura de santo com animal selvagem), de Maria Mutema (ROSA, 2019, pp. 163 – 166), extraordinária ilustração para

---

19 Semelhante desejo por um mundo sem mistura é nutrido pelo protagonista de *Berlim Alexanderplatz* de Alfred Döblin, Franz Biberkopf, que no 9º e último livro do romance ouve a “lenta canção da Morte”: “O mundo precisa de sujeitos diferentes de você [...] que enxerguem como são as coisas, não só de açúcar, mas de açúcar e imundície e tudo misturado”. Sobre esse romance ver o excelente ensaio de Willi Bolle “Crise do Romance – Crise de um País: *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin”. In *Romance de Formação: Caminhos e Descaminhos do Herói* (org. Maria Cecília Marks e Marcus V. Mazzari). São Paulo: Ateliê Editorial, 2020, pp. 303 – 323.

as concepções de Walter Benjamin sobre a narrativa oral. Localizando o momento da *conversio* no “tempo de missão”, no sábado que antecede a “festa de comunhão geral e glória santa”, a hagiografia sertaneja de Maria Mutema termina com seu ingresso na esfera da santidade. Contudo, nas etapas anteriores, regidas pelo impulso de fazer o mal pelo próprio mal, Mutema – “onça mostra, [...] cobra, bicho imundo, sobrado do podre de todos os esterocos” – mostra-se como que possuída pelo ser dotado da propriedade de misturar-se a tudo, conforme a especulação, logo no início do romance, sobre o componente demoníaco nos seres e nas coisas deste mundo: em aves de rapina, com o bico semelhante a “uma quicé muito afiada por ruim desejo”, e mesmo em “raças de pedras, horrorosas, venenosas – que estragam mortal a água”. Dentro delas, também em “mandioca-brava” e sangue de “bugre”, mora o demo, conclui o sertanejo assombrado pela sua onipresença do mundo: “Arre, ele está misturado em tudo”.

Se o diabo – segundo Paulo, o “deus deste mundo” (2º *Coríntios*, 4-4) – está mesmo misturado a tudo, ele terá se imposto a Riobaldo, no episódio em que buscou o selamento do pacto, também pelo influxo de uma espécie de um *pandiabolismo*, se for permitido esse neologismo em contrafação a “panteísmo”. Ou seja, o “Satanás, dos meus Infernos” terá se manifestado por intermédio de tudo a que nesse momento fatídico ele se encontrava misturado: vegetação (quissassa, capoeira, pau-cardoso), aves (corujas caborés), também o “morceção caiana” imaginado, a própria encruzilhada, assim como toda a atmosfera da madrugada, condensada na significativa metáfora do “vozeio dum ser-só”, e mesmo as estrelas que espelham a “conacruz dos caminhos” em que o pacto é celebrado.

Na cena das Veredas Mortas temos o confronto mais direto e adensado do protagonista de *Grande Sertão* com a figura fantasmática do diabo e a ela ligam-se, em “lei de caborje”, acontecimentos cruciais de sua trajetória posterior: o arrebatamento da chefia, a travessia triunfal do Liso do Sussuarão, a vitória no Tamanduá-tão, mas também o desfecho trágico no arraial do Paredão, quando Riobaldo, imobilizado por ominosa paralisia, mostra-se incapaz de evitar a morte de Diadorim.<sup>20</sup> Não surpreende, por

---

20 Entre as artimanhas atribuídas ao diabo estaria, portanto, a capacidade de exercer efeito paralisante sobre suas vítimas. É o que sugere a impotência que acomete Riobaldo no episódio da morte de Diadorim: “Atirar eu pude? A breca torceu e lesou meus braços, estorvados”. Em seguida retorna um verbo que fora empregado na cena do pacto (“E ele vinha para supilar o ázimo do espírito da gente?”): “Quem era que me desbraçava e me peava, supilando minhas forças?”.

Sobre essa presumível tática paralisante do diabo ver a historieta de Daniel Defoe “O diabo e o relojoeiro”, incluída por Aurélio B. de H. Ferreira e Paulo Rónai no 2º volume de *Mar de histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, pp. 226 – 228.

consequente, que o episódio do pacto, cuja extensa narração, pontilhada por efeitos de ambiguidade, ocupa posição *sui generis* na literatura mundial, seja um dos mais abordados nos estudos sobre o romance. Já a interpretação pioneira de Antonio Candido enxerga no pacto uma espécie de rito de iniciação (“um tipo especial de provação iniciatória, um ritual de sentido mágico-religioso”), numa perspectiva afim à visão que Thomas Mann apresentou da *Montanha Mágica* em 1939.<sup>21</sup> Na leitura de Candido, o pacto atuaria como dinamizador geral da narrativa, incluindo-se os procedimentos estilísticos mobilizados por Rosa, os “torneios de expressão, elaborados e reelaborados a cada página em torno das obsessões fundamentais” do narrador fictício. Digna de nota, entre tantas outras exegeses dessa cena central, é ainda a de Walnice Nogueira Galvão, que vislumbra na aspiração de Riobaldo pela aliança diabólica uma tentativa de deter o fluxo da vida. Tratar-se-ia, assim, de uma interpretação da qual podemos inferir a inversão (involuntária) do significado que o pacto tem no *Fausto* de Goethe, ou seja, a sanção de que a inquebrantável aspiração fáustica – consequentemente o curso ininterrupto da vida – jamais poderá deter-se: “Se vier um dia em que ao momento / Disser: Oh, para! és tão formoso! / Então algema-me a contento, / [...] O Tempo acabe para mim!” (versos 1.692 – 1.707).<sup>22</sup>

Notável é também a interpretação do pacto que Willi Bolle apresentou no contexto de um estudo (*grandesertão.br*) que coloca o romance, de maneira muito bem fundamentada, ao lado das grandes interpretações do Brasil, em especial *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. O pacto das Veredas Mortas se configura nessa leitura como espécie de “representação criptografada da modernização no Brasil”, mais precisamente, uma atualização alegórica do “falso contrato social” teorizado por Jean-Jacques Rousseau, com Riobaldo encarnando o arquipersonagem do “Astucioso”, o papel do Rico sendo atribuído a Ricardão, e a grande massa dos personagens romanescos (jagunços rasos, catrumanos, toda a arraia-miúda sertaneja) representando a multidão de Pobres engabelados, segundo o modelo hipotético proposto pelo filósofo francês.<sup>23</sup>

Essa perspectiva crítica faz Willi Bolle interpretar certos momentos da narrativa do “astuto” Riobaldo enquanto fala dissimulada de um “latifundiário, cuidando da defesa de sua propriedade e tendo a seu

---

21 No ensaio mencionado na nota 13 enfoquei as afinidades entre a conferência Thomas Mann e o ensaio de Antonio Candido.

22 “O certo no incerto: o pactário”. In *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972 (pp. 117 – 32).

23 *grandesertão.br*. São Paulo: Editora 34, 2004 (ver em especial as páginas 146 – 174).



serviço uma milícia particular, cujos integrantes estariam às suas ordens como vassalos”. Sob esse prisma, o eu-narrador de *Grande Sertão* se perfilaria, podemos acrescentar, na condição de membro da União Democrática (sic) Ruralista, entidade com forte atuação nos anos em que o estudo de Bolle foi concebido, ou, em tempos posteriores do “jaguncismo” de Brasília, da chamada “bancada da bala”. Puramente ideológica, no sentido de ocultação de seus verdadeiros interesses particulares, seria, entre outras, a passagem em que Riobaldo, rodeado de envelhecidos ex-jagunços convertidos em meeiros e arrendatários, declara querer apenas “trabalhar, propor sossego”. E imediatamente antes dessa profissão de fé por trabalho e sossego, declara o narrador: “Deixo terra com eles, deles o que é meu é, fechamos que nem irmãos. Para que eu quero ajuntar riqueza? Estão aí, de armas areiadas. Inimigo vier, a gente cruza chamado, ajuntamos: é hora dum bom tiroteamento em paz, exp’rimentem ver. Digo isto ao senhor, de fidúcia. Também, não vá pensar em dobro”.

Quem seria esse presumível “inimigo”? Os mesmos inimigos da antiga UDR, ou seja, a legião de despossuídos que em parte se organizaram no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra? Ou eventuais jagunços redivivos, hipotética ressurgência do banditismo que no mundo ficcional rosiano teria sido virtualmente eliminado pelo pactário Urutu-Branco? Certamente os que portam a reivindicação histórica de reforma agrária constituem o “inimigo” nessa exegese em que Riobaldo figura como poderoso latifundiário, cujo empenho na preservação de suas propriedades teria organizado um exército particular em permanente prontidão, com “armas areiadas” para um “bom tiroteamento”.

O oxímoro que o narrador emprega nessa passagem sugere que a eventual escaramuça “em paz”, com o provável sentido *em prol da paz*, possa estar aludindo ao perigo de surgimento de novos “hermógenes”, de recaída num estado de coisas regido pela arbitrariedade e violência desenfreada. Para Willi Bolle, no entanto, a instância narrativa de *Grande Sertão* é fundamentalmente não confiável e, portanto, a declaração no sentido de “trabalhar, propor sossego” faria parte da estratégia ideológica destinada a ocultar os verdadeiros desígnios do astuto latifundiário que ascendeu socialmente graças ao pacto com o “Pai da Mentira” (p. 171), secundado por casamento vantajoso com herdeira de latifúndio e a própria herança de duas “possosas fazendas”.<sup>24</sup>

---

24 A fazenda São Gregório, no entanto, Selorico Mendes deixa para “uma mulata, com que no fim de sua velhice se ajuntou”. O comentário do narrador não parece corroborar a imagem de um fazendeiro ganancioso: “Disso não fiz conta. Mesmo o que recebi eu menos merecia”. O mesmo valeria para a admiração de Riobaldo por Medeiro Vaz, que renuncia às suas propriedades, antes de sair em demanda de justiça.

Quando Riobaldo, na passagem acima discutida, professa a aspiração por trabalhar em paz, ele pede preventivamente ao ouvinte da cidade – por extensão, também ao leitor – evitar “pensar em dobro”. A despeito da rigorosa fundamentação teórica posta à prova, o autor de *grandesertão.br* não teria ido talvez demasiado longe ao enxergar em Riobaldo um chefe de milícia e exímio manipulador ideológico, fixado na manutenção e expansão de privilégios e do *status* econômico e social? No exuberante mundo ficcional criado por Guimarães Rosa, o protagonista e narrador já está no “blimbilim”, como é dito do filho de Pedro Pindó: “Agora, sou anta empoçada, ninguém me caça. Da vida pouco me resta – só o *deo-gratias*; e o troco”. Por conseguinte, a indagação que Riobaldo se faz sobre o destino de suas posses – “Para que eu quero ajuntar riqueza?” – mostra-se legítima, distante de retórica ideológica. Se a intenção de Rosa fosse apresentar-nos a trajetória de um arrivista astucioso que, de uma camada social ínfima, ascende à condição de senhor de terras e patriarca autoritário, ele não deveria ter-lhe atribuído “herdeiros”?

Além disso, outros elementos da narrativa não parecem se coadunar com a visão de um suposto narrador maciçamente não-confiável, ocultando um inescrupuloso ruralista que fez o pacto com o “Pai da Mentira” para, como pontua o estudo, “superar através de um ‘meio mágico’ a diferença de classes que separa um peão de um fazendeiro, um ‘homem provisório’ de um ‘sujeito de terra definitivo’” (p. 150). A longa fala de Riobaldo constitui certamente, em toda a literatura mundial, uma das mais primorosas elaborações literárias da oralidade, procedimento a que a teoria literária russa atribui a designação de *skaz* [сказ].<sup>25</sup> Desentranhar dessa fala apenas uma retórica da dissimulação, um discurso ideológico engendrado pelo interesse econômico e político não implicaria na supressão da “intensa poesia do sertão profundo” de que fala Manuel Bandeira num poema de ocasião em homenagem ao criador de Diadorim?

“Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam”: palavras como estas terão sido pronunciadas por um atilado discípulo do “Pai da Mentira”? Do prisma assumido no estudo em questão, empenhado em desmascarar os propósitos ocultos do narrador, dezenas de formulações antológicas de Riobaldo se reduziriam a discursos com a finalidade de “engambelar”

---

25 Sobre a modalidade narrativa escreve Boris Eichenbaum: “Entendo por *skaz* aquela forma da prosa narrativa que em seu léxico, sintaxe e na escolha da entonação inclina-se claramente para o discurso oral de um narrador”. “Leskov und die moderne Prosa”, in *Texte der russischen Formalisten* (org. Jurij Striedter, vol 1, 5). Munique: W. Fink Verlag, 1969, p. 219.

leitores e, no mundo ficcional, personagens que pudessem eventualmente questionar o *status quo* da sociedade retratada no romance.

Evidencia-se assim uma dimensão fundamental desse estudo, construído com grande acurácia crítica: o empenho em vislumbrar na cena do pacto nas Veredas Mortas (“representação criptografada da modernização no Brasil”) um acesso privilegiado à compreensão da história de nosso país. Sob esse prisma, o romance de Rosa se colocaria no mesmo patamar dos modelos sociológicos de E. da Cunha, Paulo Prado, Gilberto Freyre ou Sérgio B. de Holanda. Norteadada por esse propósito, a abordagem de Willi Bolle privilegia a interpretação alegórica, como se explicita, por exemplo, na referência a “seô” Habão como “alegoria da Propriedade, da Riqueza e da Avarícia”, que explora a mão de obra dos catrumanos do Pubo e do Sucruíú, alegorizando os miseráveis.<sup>26</sup> Essa chave de leitura não impede que *Grande Sertão* assome como um *Bildungsroman*, todavia como um “romance de formação do Brasil”, na formulação do subtítulo de *grandesertão.br*. Mas como, poder-se-ia perguntar sob o ensejo desse subtítulo, a questão da propriedade, da riqueza, do dinheiro se configuraria na tradição do romance de formação e desenvolvimento (*Bildungs- und Entwicklungsroman*), da qual também *Grande Sertão* participa? Se essa tradição foi fundada pelos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, um possível passo inicial para enfrentar a questão seria contemplá-la à luz desse romance “inteiramente simbólico”, conforme se exprimiu Goethe em janeiro de 1821.<sup>27</sup>

### III - Dinheiro e propriedade privada no *Bildungsroman*

No capítulo que pode ser considerado o mais significativo de todo o romance (o 3º do Livro V), Wilhelm Meister escreve ao seu cunhado, na condição de representante de toda a família, uma carta que se configura como espécie de manifesto programático do gênero que então nascia. A decisão de renunciar à condição de herdeiro dos negócios paternos e, assim, a uma existência norteadada pelo acúmulo de riquezas, vem expressa nas célebres palavras: “De que me serve fabricar um bom ferro, se meu próprio interior está cheio de escórias? E de que me serve também colocar

26 *grandesertão.br*, p. 168. Nessa passagem, W. Bolle refere-se a Zé Bebelo e “seô” Habão como “donos do poder”, cujo comportamento estaria sendo estudado pelo herói prestes a fazer o pacto: “Riobaldo observa como esses dois se comportam diante do problema social”.

27 Nessa conversa com o chanceler von Müller, Goethe também se refere a Wilhelm Meister como um “pobre cachorro”: “mas apenas com personagens como essas que se podem mostrar claramente o jogo inconstante da vida e as incontáveis e diversas tarefas da existência, e não com caracteres sólidos e já formados”. Kanzler von Müller, *Unterhaltungen mit Goethe*. Weimar: Hermann Böhlau, 1959, p. 38.

em ordem uma propriedade rural se comigo mesmo estou em desordem?”<sup>28</sup>. Mais de um século e meio depois, um descendente sertanejo de Wilhelm Meister irá perguntar “Para que eu quero ajuntar riqueza?”, e ambas as perguntas parecem exprimir certa incongruência entre valores pessoais, o impulso ao aprimoramento, e, do outro lado, o ideal de enriquecimento, de acumular dinheiro e propriedades. É claro que no jovem alemão, rebento de uma família de consideráveis posses, o ideário formativo, comparado com o que pôde explicitar o herói rústico de *Grande Sertão*, se apresenta de modo mais consciente, conforme formula o epistológrafo logo após a recusa a dedicar-se à fabricação de ferro e à administração das propriedades da família: “Para dizer-te em uma palavra: formar-me plenamente, tomando-me tal como existo, isto sempre foi, desde a primeira juventude e de maneira pouco clara, o meu desejo e a minha intenção” (GOETHE, 2020, p. 284). Também os meios que franquearão o caminho para a almejada formação plena, autônoma e harmônica, delineada nas partes subsequentes da carta, mostram-se claros para Wilhelm Meister: trata-se da atividade teatral, em cujo âmbito ele espera alcançar a expansão de suas potencialidades e, no bojo dessa entelúquia formativa, contribuir para a criação de um futuro “Teatro Nacional”, em sintonia com um anseio democrático-burguês articulado em escritos teóricos de Lessing, Schiller e outros contemporâneos.

É verdade que o desdobramento de seus anos de aprendizado, conduzindo Wilhelm Meister a um contato cada vez mais estreito com a Sociedade da Torre, revelará a opção teatral como equivocada; mas de modo algum essa inflexão em sua trajetória traz consigo uma desvalorização dos esforços despendidos no meio artístico, pois “tudo que nos acontece deixa-nos rastros, tudo contribui, ainda que de maneira imperceptível, para nossa formação”, como ouvirá o jovem de um desconhecido (camuflando, porém, um membro da sociedade) no início do 7º e penúltimo livro do romance. A categoria hegeliana da *Aufhebung* – superação que não aniquila o que foi superado, mas antes o leva a um patamar superior – parece presidir à transição da missão teatral do herói para sua missão social, a qual se intensifica na medida em que avança o processo de integração na esfera da Sociedade da Torre. Nessa nova etapa formativa, a rejeição ao princípio da acumulação não é de modo algum revogada; antes pelo contrário, pois os valores que movem esse círculo de pessoas esclarecidas e ativas, no qual ingressa Wilhelm, possuem decidido caráter social, conforme demonstra a vigorosa defesa que Lothario faz da reforma agrária (já em efetivo processo

---

28 Lembre-se que, logo no início do romance (2º cap. do Livro I), o jovem Wilhelm expressa diante da mãe sua rejeição à mentalidade capitalista do pai: “Acaso é inútil tudo aquilo que não nos põe de pronto dinheiro nos bolsos, que não nos proporciona um patrimônio imediato?”.

de implementação em suas propriedades) assim como da necessidade de abolir toda espécie de privilégio e taxar grandes fortunas.

Contudo, na composição desse romance polifônico, Goethe faz com que as posições reformistas da Sociedade da Torre encontrem seu contraponto nas concepções de Werner, cuja “maneira de ser e de pensar”, como Wilhelm assinala no início da carta mencionada, “demonstram propensão para um patrimônio ilimitado”, observação esta que toca num ponto articulado, de diferentes perspectivas, na tradição utópica: a necessidade de limites para a propriedade privada.<sup>29</sup> Em praticamente todas as aparições de Werner no romance são veiculados valores e posições que apontam no sentido exclusivo da acumulação irrestrita, da máxima obtenção de lucros e vantagens financeiras. Quando Werner, após vários anos, reencontra o cunhado no início do último livro, ele se surpreende com a bela aparência do “burguês desencaminhado” (como Lisavieta Ivánovna irá chamar Tonio Kröger na novela homônima de Thomas Mann: MANN, 2015, p. 117) que surge à sua frente, ainda que este, muito provavelmente, tenha “empregado mal o tempo e, como o suponho, não [tenha] ganhado nada”; e a fala é arrematada com a exortação a um casamento vantajoso: “só não sejas indolente e não desperdices também isto; com essa figura tens que me adquirir uma bela e rica herdeira”.

Enquanto para Wilhelm Meister o tempo representa a dimensão em que se desdobra o processo de aprendizagem e aprimoramento pessoal, as concepções de Werner orientam-se fortemente pela divisa lançada duas décadas mais tarde por Benjamin Franklin: *Remember that time is money*. A reificação monetarista do tempo desponta igualmente na carta em que Werner comunica ao cunhado a morte do velho Meister e exorta o filho a conscientizar-se de sua condição de herdeiro. Werner expõe o plano de vender a grande casa da família Meister e investir o capital levantado em duas aplicações: “uma parte dele será emprestada a crédito” e a outra será usada na aquisição de “um grande terreno, no momento embargado pela Justiça”, aquisição essa que, 200 páginas adiante, colocará Werner em contato direto com a Sociedade da Torre. A especulação do jovem capitalista é que “ao cabo de alguns anos o valor das terras possa aumentar em mais de um terço; iremos então vendê-las, procuraremos uma [propriedade] maior, faremos os melhoramentos e de novo as negociaremos; para tudo isso tu és o homem de quem precisamos. Durante

---

29 Como mostra Alfredo Bosi (apoiando-se em Horkheimer), no volume *Ideologia e contraideologia*, essa importante reivindicação do pensamento utópico avulta vigorosamente nas críticas de Thomas Morus e Tommaso Campanella à ausência de limites para a riqueza individual, apontada como principal causa para a miséria dos camponeses ingleses e italianos (São Paulo: Companhia das Letras, 2010, ver em especial pp. 119 – 140).

esse tempo, não ficarão ociosos em casa nossos recursos, e em breve nos encontraremos numa situação invejável”. O narrador dá a entender, contudo, que para essa mentalidade jamais haverá situação suficientemente “invejável” a ponto do capital poder ficar “ocioso”, contrariando assim, como se formula no já citado *Homem sem qualidades* (capítulo 92: “Regras de vida de gente rica”), a própria “natureza do dinheiro”, ou seja, “se multiplicar assim como a natureza animal anseia pela reprodução”.

Mas a resposta de Wilhelm ao ideário capitalista de Werner, mobilizando a expressiva metáfora do minério corroído pela ferrugem, frustra as expectativas familiares que veem nele “o homem de quem precisamos”. É também muito importante, na economia estética dos *Anos de aprendizado* enquanto paradigma do *Bildungsroman*, que essa postura de recusa se mantenha válida mesmo após o protagonista superar as concepções ligadas ao teatro, já que tal superação não leva senão a um aprofundamento de seu projeto formativo invulnerável a ideais de enriquecimento individual. Mais de três décadas após a publicação do romance paradigmático vem a lume a versão ampliada dos *Anos de peregrinação de Wilhelm Meister* e a imagem do mundo das finanças que Goethe delineia nessa obra de velhice espelha tendências que conduziam ao capitalismo descrito por Marx e Engels, vinte anos mais tarde, no *Manifesto Comunista*.<sup>30</sup>

Se, desse modo, o velho Goethe redimensiona os dilemas de um jovem em formação sob o pano de fundo de novas condições econômicas e sociais, como se exprime exemplarmente em palavras de Jarno sobre a mudança de paradigma no conceito de “formação”<sup>31</sup>, talvez se possa ensaiar uma atualização desses dilemas à luz do sistema financeiro, estreitamente interconectado, do terceiro milênio. Como seria a reação de Wilhelm Meister, pode-se especular, perante o universo do mercado e dos multimercados, das operações na bolsa, tomada com frequência por surtos de “nervosismo”, da acachapante diversidade de modalidades de investimento, do recurso a *off-shores* para se furtar aos impostos que Goethe faz Lothario defender de modo tão veemente? A pergunta que o protagonista dos *Anos de aprendizado* fizera na carta dirigida a Werner – “De que me serve fabricar um bom ferro, se o meu próprio interior está

---

30 Na monografia *A dupla noite das tílias* procurei discutir as afinidades e diferenças entre a obra tardia de Goethe (*Os anos de peregrinação, Fausto II*) e o pensamento marxista (São Paulo: Editora 34, 2019 – pp. 17, 52, 103 e 232).

31 Sob o significativo nome de Montan e exercendo agora a profissão de mineralogista, Jarno expõe a Wilhelm e seu filho Félix (4º capítulo do Livro I) a nova concepção de *Bildung*, com o ideal de universalidade e pluralidade substituído pela necessidade de especialização.

cheio de escórias?” – continuaria certamente válida, substituindo-se, porém, a metáfora do “ferro” por imagens tomadas à economia moderna, ao vertiginoso universo do mercado, dos investimentos e de tudo o mais que, para Wilhelm Meister, nada teria a ver com os “investimentos” em prol de uma formação para a qual o enriquecimento pessoal não desempenha nenhum papel de relevo.

Ao fundar o *Bildungsroman* no final do século XVIII, momento em que a máquina a vapor começava a impulsionar prodigiosamente o capitalismo, Goethe aborda, entre outros temas, a incongruência entre um projeto de formação humanista e o princípio capitalista da acumulação, materializada de maneira simples e clara na contraposição entre Wilhelm e Werner. Na *Montanha Mágica*, uma *Meisteriade* que seu autor situa explicitamente na linhagem do paradigma goethiano<sup>32</sup>, essa questão reverbera, sobretudo, nas posições defendidas por Naphta durante as encarniçadas disputas com Settembrini pela ascendência sobre o “viajante em formação” (*Bildungsreisenden*) Hans Castorp. Promovendo insólita mescla de comunismo – o “terror” a ser exercido na ditadura do proletariado – e uma ideologia medieval alicerçada na Inquisição assim como em concepções atribuídas ao papa Gregório VII, chamado por um contemporâneo de “santo Satã”, Naphta desencadeia violenta cruzada contra toda forma de acumulação e enriquecimento, em especial a usura. Não haveria rico que não seja, ao mesmo tempo, “ladrão ou herdeiro de ladrão”, escande o jesuíta comunista ao vergastar o anatocismo, “monstruosidade de se fazer pagar um prêmio pelo simples transcurso do tempo, ou seja, os juros, e de se abusar assim de uma instituição genericamente divina, o tempo”.

Embora a permanência do órfão Hans Castorp no sanatório Berghof, financiada pelos juros de um módico capital investido num banco de Hamburgo, também se deva, por assim dizer, à exploração econômica do tempo, as declarações de Naphta provocam-lhe entusiasmo na medida em que tocam no grande tema das reflexões e especulações a que se dedica na confortável sacada do quarto 34, contemplando os astros e a “neve eterna” das montanhas dos Grisões: “*Benissimo!* [...] O tempo... Uma instituição de caráter genericamente divino... Isto é importantíssimo!...” Para Settembrini o tempo até pode ser chamado de “instituição divina”, mas constitui fundamentalmente a dimensão em que deve realizar-se a ideia de progresso, que ele busca colocar no centro dos esforços pedagógicos

---

32 Numa carta de 4 de setembro de 1922, Mann comunicava a Arthur Schnitzler estar trabalhando “numa espécie de história de formação e *Wilhelm Meisteriade*, na qual um jovem (antes da guerra), mediante a vivência da doença e da morte, é conduzido à ideia do ser humano e do *Estado* [grifo meu]”.

mobilizados em prol da formação de Hans Castorp. Por exemplo, nessas palavras dirigidas ao discípulo no subcapítulo “Enciclopédia”: “O tempo é um dom divino, outorgado ao homem para que o explore, sim, meu caro Engenheiro, para que o explore a serviço do progresso da humanidade”.

Entusiasta do progresso, no universo ficcional descortinado em *Grande Sertão*, cuja fábula se cruza *grosso modo* com os sete anos da história de Hans Castorp, é Zé Bebelo, mas evidentemente sem que este possa ser comparado ao membro italiano da “Liga Internacional para a Organização do Progresso”, filho de um *uomo letterato* de Pádua e neto do carbonário Giuseppe Settembrini. Zé Bebelo é, afinal, um sertanejo e, embora possa falar “horas e horas” sobre o “progresso de todos”, seus arroubos de eloquência mostram-se demasiado rústicos em comparação com as falas eruditas do italiano. Se, todavia, a capacidade retórica de Settembrini faz o “filho enfermão da vida” lhe dispensar o epíteto de “tocador de realejo”, essa irreverente caracterização coaduna-se com certas referências de Riobaldo ao mestre Zé Bebelo, que por vezes não faz senão palavrear no vazio, à maneira de um realejo (ou de um moinho que gira no vazio): “A mó de moinho, que, nela não caindo o que moer, mói assim mesmo, si mesma, mói, mói”.

Tanto quanto Thomas Mann em relação a Settembrini, Guimarães Rosa também constrói o paladino sertanejo do progresso com fortes pinceladas de ironia; em ambos os casos, contudo, isso não afeta a profunda simpatia com que a narração envolve as figuras dos mentores. No romance alemão, esse sentimento alcança seu ponto culminante na cena de despedida, quando Hans Castorp finalmente vai ao encontro às exortações do italiano para deixar o sanatório (“*E così in giù* – ele disse –, *in giù finalmente! Addio, Giovanni mio!*”), mas no sentido funesto de rumar para a “festa universal da morte”: “Também o sr. Settembrini acenou com a mão direita, enquanto, com a ponta do dedo anular da esquerda, tocava delicadamente o canto de um dos olhos”.

Caráter semelhante tem, na história do “pobre menino do destino”, seu último contato com Zé Bebelo, igualmente impregnado de funda simpatia. Salta aos olhos, porém, uma diferença: se a trajetória de Hans Castorp desemboca na Guerra, no romance brasileiro é o término da grande guerra jagunça, com a eliminação do Hermógenes, que está no fecho da aventura épica. “Há-te! Acabou com o Hermógenes? A bem. Tu foi o meu discípulo... Foi não foi?”, diz por fim o mestre ao saber do desfecho dos acontecimentos. E acrescenta num arroubo embalado por insólita dialética



sertaneja: “A bom, eu não te ensinei; mas bem te aprendi a saber certa a vida...”<sup>33</sup>

Esse derradeiro encontro com o mestre entusiasta do progresso também pode ser visto como última etapa no processo formativo do herói, que passa a receber então, graças à mediação do próprio Zé Bebelo, a influência de Quelemém de Góis, ingressando ao mesmo tempo, conforme discutido acima, na condição de latifundiário. No entanto, essas duas novas dimensões, inauguradas após a grande revelação que acompanha a morte de Diadorim, participam da moldura narrativa que prismatiza a rememoração de uma vida marcada pelo acontecimento assombroso do pacto demoníaco. Também as esparsas informações sobre a convivência com esse mentor na esfera *post eventum* – “pessoa de tal rareza, como perto dele todo-o-mundo pára sossegado, e sorridente, bondoso” – parecem corroborar a interpretação que não enxerga hipocrisia e dissimulação ideológica nas declarações do velho narrador, em especial na pergunta que ele se faz sobre o sentido de “ajuntar riqueza”.

#### IV – Consideração final: um aceno ecocrítico

Contudo, se por um lado a reserva em ler a história contada em *Grande Sertão* como fala maquiavélica de um latifundiário astuto tem sua legitimidade, por outro lado o leitor pode desentranhar da narração de Riobaldo sinais que apontam para o impacto destrutivo de forças econômicas sobre o mundo dos gerais. “Agora o mundo quer ficar sem sertão”, desabafa o velho narrador ao comentar transformações modernizadoras num espaço outrora impregnado de vivências anímicas. Para o leitor atual, o empobrecimento a que alude essa constatação amargurada poderia encontrar seu grande emblema na imagem das “veredas mortas”, todavia não mais a encruzilhada em que o presumível pacto teria sido selado, mas as veredas atingidas, no plano exterior à ficcionalidade, pelo desmatamento do segundo maior bioma da América do Sul: o cerrado, contemplado na narrativa com cerca de duas dezenas de menções. Como “veredas mortas” as pesquisas científicas designam os cursos d’água e nascentes (dezenas dos quais nomeados em *Grande Sertão*) que se exauriram em decorrência da ação humana, mais precisamente, por força de tendências do agronegócio que ignoram o princípio da sustentabilidade na expansão de fronteiras agrícolas. Para a recepção atual de *Grande Sertão* não se delineia assim a ameaça de que o bioma outrora

---

33 Nesse reencontro entre mestre e discípulo, o poliglota Rosa parece dar ao verbo “aprender” um sentido semelhante ao francês *apprendre* (aprender, mas também ensinar). E também coloca na boca de Zé Bebelo o mesmo verbo (“acabar”) usado por Riobaldo no episódio do pacto: “Acabar com o Hermógenes!”

transbordante de “belezas sem dono” venha a transformar-se num deserto de “veredas mortas” – num imenso Liso do Sussuarão, tal qual descrito nas páginas iniciais do romance? Nessa perspectiva, o romance de Guimarães Rosa descortina ao leitor contemporâneo uma camada de significado que, em larga medida imperceptível às gerações anteriores, tem a ver com as atuais devastações ambientais.

Essa dimensão ecológica, que vem se tornando cada vez mais importante para a Literatura Mundial, parece ter escapado à clarividência do narrador da *Montanha Mágica*, mas o leitor que se situa num horizonte confrontado, entre várias outras mudanças climáticas, com prognósticos sobre o derretimento das geleiras suíças, pode ser acometido de certa perplexidade em face das referências do narrador manniano à “neve eterna” que cobria os picos das montanhas em torno de Davos, para Hans Castorp tão imutáveis quanto a órbita dos astros que ele logo passa a contemplar de sua sacada no Berghof. Se no subcapítulo que narra a morte de Mynheer Peeperkorn, o narrador estabelece uma analogia entre a doença tropical do exuberante holandês e a doença de que sofre a floresta de Flüela (palco da última excursão narrada no romance), ao leitor abre-se a possibilidade de pensar numa analogia entre a doença que consome o organismo dos pacientes do Berghof e o lento *desaparecimento* das geleiras, explorando aqui a etimologia alemã de *Schwindsucht* (tuberculose): “doença em que o corpo vai desaparecendo”, na definição do Dicionário Grimm.<sup>34</sup> O mesmo desequilíbrio que acarreta o encolhimento dos glaciares afeta hoje o “ciclo vegetativo” que propiciava a Hans Castorp orientar-se no “enigmático tecido temporal do romance” (expressão de Alexander Honold: nota 11, p. 197), como a renovada floração, no verão de 1908, das aquilégias e campânulas que lhe anunciam ter se completado a primeira circunvolução da Terra em torno do sol desde sua chegada ao sanatório. Pouco depois, será no estiolamento das mesmas aquilégias, também do salepo e do cravo silvestre – que a natureza compensa, porém, com a brotação das gencianas e dos lírios verdes – que o jovem “viajante em formação”, tendo acabado de acompanhar o equinócio de outono, se dá conta da aproximação do solstício de inverno e das festas natalinas.

Do mesmo modo como *Grande Sertão* entoa um hino à natureza do cerrado, *A Montanha Mágica* o faz em relação às montanhas alpinas, ao ritmo das estações e dos corpos celestes. Uma diferença importante, contudo, é que o romance brasileiro também se configura enquanto “canto de cisne” às belezas que se descortinaram ao jovem Riobaldo em suas

---

<sup>34</sup> *Krankheit, wobei der körper schwindet*, lê-se nesse verbete. Em seguida o Dicionário Grimm dá também o sentido figurado de *Schwindsucht*: “encolhimento e estreitamento das árvores, ressecamento de baixo para cima”.

aventuras num mundo que em grande parte foi destruído pelo “progresso moderno”, expressão que ocorre numa conversa entre os estrangeiros Assis Wababa e o Vupes. No romance alemão, por outro lado, os ciclos da natureza mostram-se subordinados a um Eterno-Retorno, como a “sopa eterna” que todos os dias, durante as três semanas de repouso em agosto e setembro de 1907, orbitava em torno do hóspede do quarto 34. Nesse ritmo aparentemente imutável a guerra irá irromper como “clareza repentina” ao completar-se o sétimo ano da estada do “arganaz” Hans Castorp na montanha encantada.<sup>35</sup> “Sopa eterna e clareza repentina” intitula-se o segmento que abre o capítulo V do romance, com o qual o narrador, tendo retardado a cadência narrativa e, ao mesmo tempo, dilatado continuamente a extensão dos capítulos, chega tão somente ao final da terceira semana num total de sete anos a serem narrados.

É preciso ter em mente, no entanto, que o estrondar da Primeira Guerra, dando o título “O trovão” ao subcapítulo que se fecha com a rubrica *Finis operis*, já fora anunciado pelo narrador no “Propósito” anteposto aos sete capítulos da *Montanha Mágica*. As várias centenas de páginas que se estendem diante do leitor buscarão reconstituir uma época “transata, outrora, nos velhos tempos, naquele mundo de antes da Grande Guerra, cujo deflagrar marcou o começo de tantas coisas que ainda mal deixaram de começar”. Para Ítalo Calvino “a introdução mais completa” ao século XX é oferecida por esse romance de Thomas Mann ambientado num recluso sanatório alpino, mas do qual partem todos os temas que seriam discutidos ao longo das décadas subsequentes.<sup>36</sup> Não haveria, porém, nessa constatação a lacuna dos debates sobre as mudanças climáticas que ameaçam destruir para sempre os ritmos e ciclos que pareciam então eternamente imutáveis a Hans Castorp, como a renovada florescência das aquilégias e campânulas que em agosto de 1907 saudaram o visitante da planície?

Os astros continuarão por éones a descrever os mesmos movimentos estudados “recentemente” pelos caldeus, como diz o herói a seu atônito primo no subcapítulo que introduz a figura de Naphta, contestador veemente do sistema copernicano. Sendo assim, em 2061 o cometa Halley cruzará novamente os céus de Davos pela segunda vez desde a chegada de Hans Castorp ao Berghof... Mas esses movimentos cósmicos não só se

---

35 Nas páginas finais do romance Hans Castorp é contemplado três vezes com o nome desse roedor da família *gliridae* (*Siebenschläfer*: glis ou arganaz), cuja hibernação dura aproximadamente sete meses. *Tertium comparationis* entre o roedor e o herói “dorminhoco” (como Herbert Caro traduz *Siebenschläfer*) é o número sete, que reforça a estrutura de conto maravilhoso (*Märchen*) presente no romance.

36 *Seis propostas para o próximo milênio* (trad. Ivo Barroso). São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 130 – 131.

despojaram do significado que possuíam em tempos passados – como para aquele “velho povo de magos”, que subdividiram “o cinturão celeste [...] nesses doze signos, os dodecatemoria” – como também se mostram cada vez menos visíveis a olho nu para os habitantes de um planeta tão profusamente iluminado. Um planeta que há 700 anos Dante chamou, no final de um dos cantos do “Paraíso”, de “canteiro que nos faz tão ferozes” (*l’aiuola che ci fa tanto feroci*, XXII, v. 151), e para o qual também se poderiam atualizar, em face das ameaças ambientais que pairam sobre esse pequeno corpo celeste, versos de Bertolt Brecht ensejados pelos escombros da Segunda Guerra Mundial, também ela uma consequência daquelas “tantas coisas” que começariam a se desdobrar após o *Finis operis* que interrompe a história narrada na *Montanha Mágica*: “Além deste astro, pensei, não há nada e ele / Está tão devastado. / Somente ele é nossa guarida, e ela / Encontra-se nesse estado”.<sup>37</sup>

## Referências bibliográficas

- GOETHE, Johann W. von. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006.
- MANN, Thomas. *A Montanha Mágica*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- MANN, Thomas. *A morte em Veneza / Tonio Kröger*. Tradução de Herbert Caro e Mário Luiz Frungillo. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

**Marcus V. Mazzari** é professor de Teoria Literária e Literatura Comparada, na Universidade de São Paulo. Traduziu para o português textos de Gottfried Keller, Heinrich Heine, Walter Benjamin, Jeremias Gotthelf e outros. Tem diversas publicações no Brasil e na Alemanha, estando entre as mais recentes a monografia *A dupla noite das tílias. História e natureza no Fausto de Goethe* (São Paulo: Ed. 34, 2019). Coordena a Coleção Thomas Mann, editada pela Companhia das Letras. Foi contemplado com a “Goldene Goethe-Medaille” [Medalha de Ouro Goethe 2023] da Goethe-Gesellschaft de Weimar

---

37 No original: *Außer diesem Stern, dachte ich, ist nichts und er / Ist so verwüstet. / Er allein ist unsere Zuflucht und die / Sieht so aus*. Escritos no estilo despojado do *basic german brechtiano* (três ocorrências do verbo *sein*: ser / haver / estar; repetição de uma estrutura sintática simples) esses versos têm por intertexto o salmo 90 sobre a fragilidade do homem. Estendendo, porém, essa “fragilidade” ao planeta Terra, Brecht seculariza o “refúgio” humano (*Zuflucht*, traduzido acima, a fim de manter a correspondência, por um substantivo feminino): “Senhor, tu és o nosso refúgio, sempre, de geração em geração [...]”.