

## ***Grande sertão: veredas e A Morte em Veneza: cenas de travessia***

Maria Aurinívea Sousa de Assis<sup>1</sup> (UFBA)

### **Resumo:**

*A aproximação das narrativas de Grande sertão: veredas e A Morte em Veneza deve-se ao que nelas há de travessia. Os protagonistas experimentam trajetórias transformadoras em que aprendem acerca da dimensão trágica da existência humana marcada pela agregação de contrários e instabilidade assustadora. Ao longo das narrativas de Grande sertão: veredas e d'A Morte em Veneza são tecidas, respectivamente, a trajetórias de Riobaldo pelas veredas do seu próprio sertão e de Aschenbach pelos labirintos de Veneza e de si. Percebe-se que, ambas as obras, apresentam uma cena de travessia que condensa e representa, metonimicamente, a travessia existencial, cruzando simbologias várias e sintetizando a experiência dramática dos protagonistas*

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa, Thomas Mann, travessia, representações literárias e culturais

### **Introdução**

Inicialmente, cabe argumentar em que aspectos dialogam *Grande sertão: veredas* e *A Morte em Veneza*, narrativas que aparentemente não sugerem uma possível aproximação. Sabemos que Guimarães Rosa e Thomas Mann foram amplamente estudados no que tange a relações temáticas entre *Grande sertão: veredas* e *Dr Fausto*. O pacto diabólico de Riobaldo e Leverkühn foi explorado no antológico ensaio de Roberto Schwarz (1991), e em trabalhos de dissertações e teses, como pode se verificar no banco de teses da Capes, bem como em um considerável número de artigos e ensaios que exploram as relações entre Riobaldo e os personagens fáusticos de Thomas Mann e, também, de Goethe.

Acredita-se que há muitas relações ainda não exploradas nos estudos que versam sobre Guimarães Rosa e Thomas Mann. É no intuito de contribuir na ampliação das possibilidades de leituras dos fabulistas de Cordisburgo e Lübeck que se convida a fazer uma aventura pelos labirintos de Veneza e pelas veredas do sertão.

Propõem-se aqui uma comparação que extrapole semelhanças temáticas explícitas como fez, por exemplo, Paulo Astor Soethe (1999) traçando relações entre *Grande sertão: veredas* e *A Montanha Mágica*. Soethe, professor da Universidade Federal do Paraná na qual mantém uma linha de pesquisa intitulada “Thomas Mann e Guimarães Rosa”, evidencia, em seu trabalho sobre os dois autores, parentescos entre obras que não apresentam coincidência temática.

Serão discutidas algumas possíveis relações das duas narrativas em questão, seguindo com reflexões a respeito do trânsito de Guimarães Rosa pela cultura alemã e de Thomas Mann pela cultura brasileira, aproximando, por fim, *Grande sertão: veredas* e *A Morte em Veneza* a partir das experiências existenciais dos protagonistas, condensadas simbolicamente em cenas de travessia.

## **1 As narrativas de Guimarães Rosa e Thomas Mann: o homem e a linguagem**

O romance modernista, como observam Bradbury e McFarlane (1989), colocou em xeque a escrita tradicional da narrativa, alicerçada no enredo e na construção progressiva e linear, mostrando como estas formas apresentavam-se incapazes de dizer da desordem niilista dos homens de sua época.

*Grande sertão: veredas* desponta no cenário brasileiro em 1956, surpreendendo com seu radical trabalho no corpo do significante, o que levou Augusto de Campos já em 1959 a comparar os procedimentos lingüísticos e estruturais de Guimarães Rosa a Joyce. Evelina Hoisel (2004), destacando alguns dos muitos fios de outros discursos que aparecem transfigurados no texto rosiano, reforça que “o trabalho de Guimarães Rosa, como o de James Joyce, no sentido da recriação do idioma, atinge o nível máximo da lingua(gem), esfacelando estruturas sintáticas convencionais e estilhaçando sons, fonemas, palavras” (p. 91).

Thomas Mann foi considerado pelos seus contemporâneos como um passadista fazendo ainda uso dos elementos tradicionais do romance. Debruçando-se nos primeiros livros de Theodor Fontane e Thomas Mann, respectivamente, *Der Stechlin* (1899) e *Os Buddenbrook* (1901), J. P. Stern (1989) explica que “ambos são construídos em moldes tidos como ultrapassados pela vanguarda literária da época” (p. 340)

Porém, enganam-se os quem acredita que Thomas Mann afastava-se dos tumultos de sua época. Seu fazer narrativo realiza no espaço da linguagem a crise vivida pelo homem no início do século XX. Trazendo para cena de seus livros o mal-estar de uma civilização, Thomas Mann empreende um trabalho de deslocamento de discursos, alçando a linguagem a níveis parodísticos de singular e atroz ironia. Por exemplo, poder-se-ia lembrar a cena de *Dr Fausto* na qual Adrian Leverkühn reúne seus amigos para um jantar e revela sua doença e sua condenação pelo demoníaco. A cena parodia a Santa Ceia, o discurso bíblico e as exortações de Jesus aos seus discípulos, fazendo recordar a reversão paródica promovida pelo Zaratustra de Nietzsche das Escrituras cristãs. Do mesmo modo, Thomas Mann desloca o pensamento socrático no final de *A Morte em Veneza*. É, assim, sob a capa de um passadista que Thomas Mann implode discursos da tradição.

Os distintos procedimentos de Rosa e de Mann com a linguagem são elaborados para dizer de um homem que não se concebe mais em harmonia com o mundo e consigo mesmo, mas de um homem que quanto mais se interroga, mais se desconhece, descobrindo a face dúbia e trágica de sua constituição. Deste modo, esclarece Franz Kuna (1989) que “foi o romance moderno que incorporou mais sofregamente a fórmula nietzscheana sobre a dupla face do homem moderno, fadado a existir de modo trágico” (p. 364).

## **2 Guimarães Rosa e Thomas Mann: representações literárias e trocas culturais**

A cultura e a língua alemãs marcaram de modo peculiar a trajetória de vida e escrita de Guimarães Rosa. De 1938 a 1942 Rosa estabeleceu-se em Hamburgo como diplomata, travando contato com a Alemanha num momento crucial da história daquele país. Em algumas das crônicas de *Ave, Palavra* (1985) as suas experiências vividas na Alemanha são recriadas de perspectivas que vão desde uma mirada de espanto sobre o que foi feito dos sujeitos pelo braço da guerra, como se lê em “O Mau Humor de Wotan”, até observações poéticas e minuciosas no aquário em Berlim, escritas ao modo de aforismos poéticos.

Em “João Guimarães Rosa e a Língua Alemã”, ensaio escrito por ocasião da morte do escritor mineiro, Curt Meyer-Clason (1979) destaca a contribuição de Guimarães Rosa a uma *Festschrift*, uma publicação em comemoração ao Reno. No texto intitulado “O Reno e o Urucuia”, Rosa conta como todos em sua casa se espantam quando ele, aos nove anos de idade, compra uma gramática alemã e começa a estudar a língua sozinho. Ele explica como, ainda menino, lhe fascinava a sonoridade das palavras alemãs.

Nas correspondências trocadas com seu tradutor Meyer-Clason entre os anos de 1958 e 1967, Rosa evidencia sua predileção pela língua de Goethe e o contentamento de ter seus livros traduzidos para o alemão. Na carta de 18 de fevereiro de 1959, Rosa afirma: “a tradução e publicação em alemão me entusiasma, por sua alta significação cultural, e porque julgo esse idioma o mais apto a captar e refletir todas as nuances da língua e do pensamento em que tentei vazar meus livros” (ROSA, 2003, p. 70).

De modo, também, bastante singular e intenso, Thomas Mann foi atravessado na vida e na obra pela presença da cultura brasileira. A relação de Mann com o Brasil deu-se através da figura da mãe brasileira Júlia. Júlia Mann possuía refinada erudição e talento musical, tendo cultivado em seus filhos o apreço artístico. O interesse pelas artes, tão incomum entre as mulheres de sua época, era atribuído pelos seus contemporâneos à sua origem latina (MISKOLCI, 2003a).

Mesmo tendo vivido apenas até os sete anos de idade no Brasil, Julia Mann não conseguiu uma plena aceitação e adaptação durante os 63 anos em que viveu na Alemanha, primeiro em Lübeck, depois em Munique. No ensaio intitulado “Júlia Mann”, Miskolci (2003a) explica como Julia foi estigmatizada como estrangeira e sensual, mesmo tendo sido naturalizada alemã e desaprendido a falar o português. Neste sentido, o Brasil representava-lhe um lugar que poderia lhe oferecer respostas acerca da sua origem e da sua identidade.

Thomas Mann faz uso desse imaginário de exotismo para tratar da condição de artista dos personagens de suas obras. Ser artista é ser exótico e depravado, sensual e perigoso numa sociedade de rígidas normas. Em *Thomas Mann, o artista mestiço*, Miskolci (2003) argumenta que na obra do escritor alemão estão vastamente representadas o mestiço e o artista como figuras clandestinas no que se refere ao padrão e à conduta burguesa. Assim, fatalmente os seus personagens serão artistas de origem mestiça e, portanto, duplamente em desvio.

“Embora sem criar qualquer personagem brasileiro”, explica Chacon (1975, p. 22), a complexidade de Mann enquanto artista vem da combinação da perspectiva lógica paterna com a visão artística materna. Importante destacar é que Thomas Mann não só se compreende nesse amálgama atribuindo demasiada significação a sua parcial ascendência latina, como também muitos de seus personagens são marcados por forças antagônicas que se chocam e se confraternizam.

O Brasil não é diretamente representado na literatura de Thomas Mann, mas é entrevisto nas referências às terras tropicais, aos lugares ao sul onde nasce a desmedida. É perceptível certo exotismo e estereotipia na concepção manniana e, como argumenta Celeste Ribeiro de Sousa (2004) em estudo sobre as imagens do Brasil veiculadas na literatura alemã, ainda é corrente na Europa do século XX uma imagem paradisíaca dos países latino-americanos, podendo encontrar o Brasil ainda representado como exuberância natural, como um *locus amoenus* europeu.

### **3 Grande sertão: veredas e A Morte em Veneza: cenas de travessias**

Riobaldo, ainda um menino, atravessa de canoa o Rio São Francisco ao lado de Reinaldo, o Diadorim, também menino e o garoto remador de estranha aparência. Esta cena sintetiza uma

aprendizagem que se dará ao longo da narrativa de *Grande sertão: veredas*. Riobaldo atravessa o rio numa canoa vacilante, sendo tomado de enorme pavor. Perturba-se com os sentimentos contrários que o invade, sentindo-se confusamente atraído pelo menino que é forte nas atitudes e delicado nas feições. Diadorim mostra-se corajoso e indaga Riobaldo sobre o medo que este sente, depois, alerta: “carece de ter coragem” (ROSA, 1984, p. 99).

Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo inicia contando da sua travessia pelo sertão, atribuindo significação aos fatos passados no instante mesmo em que estes são narrados. Revela de maneira tumultuada suas descobertas pelos rasos e silêncios do sertão. Assim, ao rememorar a experiência de travessia assombrosa no rio, ele se questiona sobre o porquê de ter conhecido o menino. E depois de muitas perguntas a si mesmo, Riobaldo declara: “acho que eu tinha de aprender a estar alegre e triste juntamente” (ROSA, 1984, p. 103)

Vê-se nesta cena antecipar-se uma descoberta que Riobaldo fará acerca da coexistência de contrários no homem e no mundo e como estes não conseguem ser explicados pela via única da razão. Deste modo, A travessia pelo Rio São Francisco diz, metonimicamente, da própria travessia que é toda a narrativa pelo enigmático dos sentimentos humanos.

Desde as primeiras falas acompanham-se as dúvidas do protagonista em relação ao amor a Diadorim, à existência ou não do Diabo. Riobaldo explica ao seu interlocutor como os sentimentos das pessoas são muito misturados: “Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos!” (ROSA, 1984, p. 11).

Nas tentativas de interpretação do paradoxo humano, Riobaldo percebe que o caminho de entendimento lógico ora parece ser capaz de explicar, ora prova-se insuficiente para dar conta do problema que extrapola o entendimento racional. Ambigüizando o dito socrático “só sei que nada sei”, o jagunço afirma: “Eu quase que nada não sei” (ROSA, 1984, p. 14). A travessia de Riobaldo será de transformação e aprendizagem de si que é também a aprendizagem do humano.

Em *A Morte em Veneza*, Gustav von Aschenbach está em busca de um lugar que o retire da mediocridade eminente a que está sujeito um grande artista que alcançou a maturidade da idade e de sua arte. Escolhe Veneza, cidade de canais e pontes, trançada de vielas pelas quais ainda não saberia que perseguiria Tadzio e se defrontaria com a doença, a decomposição e a morte. A travessia se faz perceptível como experiência transformadora, como o lugar do *entre* que desmascara a vida e seus perigos.

Chegando à Veneza, Aschenbach atravessa o mar veneziano numa das famosas gôndolas locais, somente ele e um gondoleiro, um homem de aparência sinistra, o único que não possuía concessão para navegar. O mistério e o pressentimento de algo grandioso, sugeridos inicialmente, serão confirmados a cada passo do protagonista. Os ecos desta travessia se farão presentes ao longo de toda narrativa, como acontece com Riobaldo que rememora na maturidade o encontro na infância com Diadorim e a travessia pelo rio.

Em *A Morte em Veneza* é esboçado desde as primeiras cenas o caminho abismal de Aschenbach através de uma série de figuras sombrias que o acompanham e pressagiam uma travessia fatal. O velho janota, o gondoleiro e o cantor bufo são aparições de duvidoso aspecto humano que conduzem Aschenbach em sua travessia existencial que, assim como a de Riobaldo, será em direção à descoberta de si e do outro.

As figuras funestas que aparecem a Aschenbach não pertencem ao mundo empírico no qual vive o protagonista, parecem vindas de outro mundo. Essas presenças fantasmagóricas desnorteiam, fazem com que se suponha como apenas aparente a ordem existente no mundo, promovem o choque entre uma realidade reconhecível e outra até então considerada impossível. Guiando-o pelos seus

próprios infernos, estas figuras são compostas por elementos desmensuradamente grotescos. A visão do grotesco, de acordo com Rosenfeld (2006), “tende a exprimir precisamente a desorientação em face de uma realidade tornada estranha e imperscrutável” (p. 60). O grotesco instaura-se no instante em que duas realidades colidem.

Aschenbach percebe que sua compreensão apolínea de vida não é capaz de esclarecer acerca de tais aparições. A lógica socrática, assim como na experiência de Riobaldo, é incapaz de explicar as personagens insólitas que o atravessam. É nesse sentido que, ao final de *A Morte em Veneza*, Thomas Mann inverte a concepção socrática de beleza, afirmando, numa paródica recriação de Fedro, de que a beleza não é possível sem a intervenção sem do que escapa à razão, à sabedoria, à virtude.

As travessias de Riobaldo e de Aschenbach podem ser associadas à noção de devir deleuziano. De acordo com Gilles Deleuze, o devir está sempre entre, no meio de. Riobaldo e Aschenbach irão descobrir na instabilidade desse entre que a vida se constitui numa grande travessia, num eterno fluir como as águas, sejam elas fluviais ou marítimas. Tanto Rosa, quanto Mann apropria-se da perspectiva heraclítica que associa o correr incessante das águas à existência humana, trajetória de aprendizagem que nunca se conclui, nunca se transforma em água retesada, mas que é água em movimento. Dentre muitas descobertas, os protagonistas irão aprender acerca da face dionisíaca da existência que escapa ao estreito cerco da racionalidade apolínea.

O princípio apolíneo da *sofrosyne* fundamenta-se na sentença de Sócrates: “conhece-te a ti mesmo”. De acordo com o pensamento socrático é através da integridade que a beleza pode ser alcançada, a falta de compreensão torna o existente detestável, sendo apenas através da virtude que se acessa o conhecimento, o belo e a felicidade. Percebe-se no socratismo uma postura claramente antidionisíaca (NIETZSCHE, 2007a). A *hybris* dionisíaca aparece conferindo uma dimensão trágica à experiência de Aschenbach, pois ela é a força instauradora da transgressão, da desmedida e perturbadora da moral. O elemento dionisíaco agita as bases que se pressupunham firmes e imutáveis. É assim que, abalando verdades fixas, o dionisíaco abre o caminho para o movimento, para o *devir* evitando que a compreensão acerca do mundo se estanque.

Nas cenas de travessia Riobaldo e Aschenbach percebem como a sensação de harmonia e ordenação apolínea vai cedendo lugar à desordem dionisíaca. A viagem de Riobaldo começa no porto do Rio-de-Janeiro, apenas um ribeirão, de águas claras, sem perigos e profundezas, de bichos cágados. De repente, Riobaldo percebe-se navegando no rio São Francisco. Neste, as águas são turvas, não se trata mais de um ribeirãozinho, mais de uma imensidão aquosa: “mas, com pouco, chegávamos no do-Chico. O senhor surja: é de repente, aquela terrível água de largura: imensidade” (ROSA, 1984, p. 97) É também, repentinamente, que Aschenbach percebe estar sendo conduzido das calmas águas da laguna para a imensidão marítima: “ergueu os olhos e com ligeiro assombro notou que a seu redor se estendia a vasta laguna e que navegavam rumo ao mar aberto” (MANN, 2000. P. 24).

Pensando o simbolismo da água, Bachelard (2002) sublinha que “perto de águas tranqüilas, sublinha Bachelard (2002), como as de um lago ou as claras águas de um riacho, “o mundo tende à beleza” (p. 28). As águas límpidas e transparentes são alegres e vivas, revelam bichos, plantas e tudo mais que lá habite. É esse sentimento de transparência e quietude que experimentam Riobaldo e Aschenbach navegando, no início de suas travessias, por águas rasas e sem mistérios. Porém, a densidade do São Francisco e do “mar aberto” torna as águas escuras pela sua profundidade. A água profunda, de acordo com Bachelard (2002) “já não é uma substância que se bebe; é uma substância que bebe” (p. 57), metaforizam o desconhecimento que o homem tem sobre si mesmo. De acordo com a concepção trágica, é pelo desconhecimento de si que o herói está fadado a pagar um alto preço.

Assim, a água tem fundamental papel simbólico na travessia dos dois protagonistas. A superfície da água móvel e instável é um processo de fazer-se interminável. Por esse caráter de mutabilidade constante o “devir hídrico heraclítico” (NIETZSCHE, 2007a), representa a busca incessante e o eterno inacabamento humano. E, como julga o Zaratustra de Nietzsche, é justamente esse aspecto de transitoriedade que confere grandeza a experiência existencial humana, pois “o que há de grande, no homem, é ser ponte, e não meta: o que pode amar-se, no homem, é ser uma transição e um ocaso” (NIETZSCHE, 2007, p. 38).

## **Conclusão**

Portanto, o fio trágico é um dos elementos que entremeiam as narrativas de *Grande sertão: veredas* e *A Morte em Veneza*. Riobaldo e Aschenbach configuram-se como heróis trágicos que se caracterizam pelo desconhecimento de seus próprios limites. Riobaldo e Aschenbach aprendem e transformam-se em suas trajetórias existenciais, pois, como sintetiza Hoisel (2004), “a tragédia dramatiza exemplarmente a problemática da aprendizagem humana, mostrando a inevitabilidade do homem defrontar-se com as forças mais imponderáveis do ser” (p. 95).

## **Referências Bibliográficas**

- [1] BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução Antônio de Pádua Denesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- [2] BRADBURY, Malcom; MCFARLANE, James (Org.). *Modernismo*: guia geral. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.
- [3] CHACON, Vamireh. *Thomas Mann e o Brasil*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- [4] DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução Peter Pál Pelbert. São Paulo: Editora 34, 1997.
- [5] HOISEL, Evelina. “Grande sertão: veredas – genealogias”. In: *Légua e Meia*: Revista de Literatura e Diversidade Cultural. Ano 3, nº 2, 2004.
- [6] KUNA, Franz. “O romance de dupla face: Conrad, Musil, Kafka, Mann”. In: BRADBURY, Malcom; MCFARLANE, James (Org.). *Modernismo*: guia geral. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.
- [7] MANN, Thomas. *Morte em Veneza e Tonio Kröger*. Prefácio de Luciano Trigo. Tradução Eloísa Ferreira Araújo Silva. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- [8] MEYER-CLASON, Curt. “Guimarães Rosa e a Língua Alemã”. In: CESAR, Guilhermino; SCHULER, Donald; CHAVES, Flávio Loureiro; MEYER-CLASSON, Curt. *João Guimarães Rosa*. Porto Alegre: edições da Faculdade de Filosofia/ UFRGS, 1979.
- [9] MISKOLCI, Richard. “Júlia Mann”. *Revista Pagu*, nº 20, 2003.
- [10] \_\_\_\_\_. *Thomas Mann, o artista mestiço*. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2003.
- [11] NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. Tradução Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- [12] \_\_\_\_\_. *Ecce Homo*: como alguém se torna o que é. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- [13] \_\_\_\_\_. *O Nascimento da Tragédia*: ou Helenismo e Pessimismo. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: companhia das Letras, 2007a.

- [14] ROSA, Guimarães. *Ave, Palavra*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985
- [15] \_\_\_\_\_. João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967). Edição, organização e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti. Tradução Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Ed. UFMG: Belo Horizonte, 2003.
- [16] \_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas*. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- [17] ROSENFELD, Anatol. *Texto/ Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- [18] SCHWARZ, Roberto. “Grande sertão: estudos”. In: COUTINHO, F. Coutinho. 2 ed. *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- [19] STERN, J. P. “O Tema da consciência: Thomas Mann”. BRADBURY, Malcom; MCFARLANE, James (Org.). *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.
- [20] SOETHE, Paulo Astor. “Sertão: ethos e espaço”. In: DUARTE, Lélia Parreira [et AL.] (org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003.
- [21] SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. *Do cá e do lá: Introdução à Imagologia*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

---

## **Autora**

<sup>1</sup> **Maria Aurinívea Sousa de ASSIS, Mestranda**

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística.

Bolsista CNPQ / Brasil

E-mail: niveadeassis@yahoo.com.br