



ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
SETOR PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS-PPGEL



Missão da UNEMAT: “Garantir a produção e a difusão do conhecimento através do ensino, pesquisa e extensão, visando o desenvolvimento sustentável”.

FRANCIELI SANTOS ROSSI

A REPRESENTAÇÃO DO PACTO FÁUSTICO EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Tangará da Serra – MT

2014

FRANCIELI SANTOS ROSSI

A REPRESENTAÇÃO DO PACTO FÁUSTICO EM **GRANDE SERTÃO: VEREDAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – *Strictu sensu*. *Campus* Universitário de Tangará da Serra, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof. Dra. Walnice Vilalva Matos.

Tangará da Serra – MT

2014

FRANCIELI SANTOS ROSSI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – *Strictu sensu*. *Campus* Universitário de Tangará da Serra, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. A seguinte banca:

Orientadora: Prof. Dra. Walnice Vilalva Matos.

Prof. Dra. Walnice Aparecida de Matos Vilalva
Orientadora

Prof. Dra. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite - UNESP

Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio - USP

Tangará da Serra – MT, 19/11/2014.

Dedico este trabalho com todo carinho aos meus pais, irmãos, amigos, a professora Dra. Walnice Vilalva, a todos meu eterno agradecimento. E a todos aqueles que acreditaram em mim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus que iluminou meus passos nesta difícil caminhada. Também aos meus familiares, minha mãe Marlete Francisco dos Santos, meu pai José Rossi, meus irmãos: Marília Santos Rossi e Robson Santos Rossi e ao meu esposo Mosalve Sobral da Silva. E, a minha orientadora a Professora Dra. Walnice Vilalva Matos, pela compreensão, afeto, estímulo durante esta pesquisa. Muito obrigada, a todos que me acompanharam ao longo destes anos e contribuíram para a elaboração deste trabalho.

“Nenhum homem escolhe o mal por ser o mal,
mas apenas por confundi-lo com felicidade”.

Mary Wollstonecraft

RESUMO

Pretendemos com este trabalho abordar sobre a forma do pacto faústico em **Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa. Para tal, mencionamos desde a origem do Mito Faústico até as obras literárias que se destacaram ao abordar sobre o assunto, dentre elas: **The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus** (1987) de Christopher Marlowe, **Fausto** (2003) de Johann Wolfgang von Goethe, **Doktor Faustus** (1984) de Thomas Mann, entre outras. Este tema se faz relevante, pois um dos núcleos do romance acontece pelo questionamento sobre a existência ou não do diabo, esta que perpassa a reflexão do narrador-personagem sobre sua vida e suas ações. O próprio Riobaldo afirma que o demônio é o próprio sertão. E com suas artimanhas, devagarinho, vai conquistando os homens e o que quer. A apresentação do diabo se configura na obra como o grande poder místico e sagrado.

Palavras-chave: Pacto fáustico, **Grande Sertão: Veredas**, Riobaldo.

ABSTRACT

We intend to work with this address on the form of Faustian pact in *Great Wilderness: Paths of Guimarães Rosa*. To this end, we mentioned from the beginning of the Faustian myth to literary works that stood out the address on the subject, among them: *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* (1987) Christopher Marlowe , *Faust* (2003) Johann Wolfgang von Goethe , *Doktor Faustus* (1984) Thomas Mann , among others. This topic is relevant because one of the novel cores happens by questioning whether or not the devil, this running through the reflection of the narrator - character about his life and his actions. The Riobaldo himself says that the devil is the very hinterland. And with their antics, slowly, is winning men and whatever. The presentation of the devil is configured in the work as the great mystic and sacred power.

Keywords: Faustian Pact, **Grande Sertão: Veredas**, Riobaldo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
O SIGNIFICADO E AS CONFIGURAÇÕES DO PACTO FÁUSTICO.....	14
O PACTO FÁUSTICO EM <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS</i> – A DEMONSTRAÇÃO DA CULTURA POPULAR POR UM VIÉS ERUDITO.....	36
A Estrutura Narrativa de Grande Sertão: Veredas	36
O Discurso do Pactário em Grande Sertão: Veredas	51
A FORMA DO PACTO FÁUSTICO EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS.....	59
A Relatividade entre o Bem e o Mal em Grande Sertão: Veredas	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
BIBLIOGRAFIA.....	112

INTRODUÇÃO

Grande Sertão: Veredas, considerado pela crítica um dos romances mais ricos e complexos da Literatura Brasileira, projeta na narração de Riobaldo reflexões sobre suas decisões e atitudes que, simultaneamente, geram um conflito interno, instalando-se dentro de “si” dúvidas e angústias, que tanto assolam a sua existência e são relatadas através da experiência da memória.

A história contada por Riobaldo apresenta um intervalo considerável entre a época em que os fatos ocorreram e o momento em que são narrados ao interlocutor, o Riobaldo que narra os fatos é um homem velho, acalmado, que faz as honras da casa a um visitante que veio de longe ouvir suas histórias. Ele ao expor suas aventuras como jagunço, lança o olhar amadurecido às circunstâncias de outrora e ao possuir informações de que antes não dispunha, entrelaça, assim, o passado e o presente, reconstruindo sua visão de vida, de mundo.

A máxima “viver é muito perigoso” pauta a narrativa e sintetiza a grande aflição de Riobaldo: a necessidade de compreender os mistérios da existência humana. Entretanto, o hiato entre o tempo da narração e o tempo da narrativa permite que o protagonista, voluntariamente ou não, deixe pistas daquilo que já conhece no momento em que narra, mas que desconhecia na época em que a história se passou. Permite, ainda, que esse narrador reelabore determinadas situações que não eram claras no momento em que foram vividas, numa oportunidade única de reescrever o passado, transformado pelos olhos do presente.

Grande Sertão: Veredas trata-se de um texto universal, na medida, em que Riobaldo aborda questões não só relacionadas consigo mesmo, mas também com que outros indivíduos se defrontam desde o início dos tempos. Um dos núcleos do romance se estabelece pelo questionamento sobre a existência ou não do diabo, questão que perpassa a reflexão de Riobaldo sobre sua vida e suas ações. O próprio narrador afirma que “o demônio é o próprio sertão. E com suas artimanhas, devagarinho, vai conquistando os homens e o que quer”. (ROSA, 2006, p. 35). A apresentação do diabo se configura na obra como o grande poder místico e sagrado. Sua onipresença se estabelece pelo verso que se repete ao longo da narrativa: “o diabo na rua, no meio do redemoinho”.

No questionamento filosófico, a faceta popular do diabo rosiano se evidencia através dos vários nomes: Rincha-Mãe, Sangue d’ouro, Muitos-Beijos, Capiroto, o Coxo. Mas não é o diabo grotesco que se afigura. Ele não se apresenta, apesar dessas denominações, com chifres, calda ou exala o cheiro de enxofre. Pelo contrário, é atormentador, refinado no seu jogo de claro-escuro. Ele não aparece para Riobaldo a partir da figura de um cachorro negro como em **Fausto**, de Goethe, ou como um homem rico como em **Doktor Faustus** de Thomas Mann.

Sua apresentação se faz a partir da evocação na encruzilhada, exatamente a meia noite e se manifesta pela ventania e pelo redemoinho. O diabo de Rosa, assim como o de Goethe, Thomas Mann e Christopher Marlowe, estabelece “pautas”, ou seja, um pacto (acordo) entre ele e os homens. Esta é uma crença viva nos sertões brasileiros, onde, ainda hoje, se acredita em violeiros que tocam excepcionalmente bem por trato feito com o demônio, os chamados “violeiros por pauta”.

O pacto questionado por Riobaldo é tecido de vida, morte e, acima de tudo, incerteza. O pacto na obra reforça a vida e o humano. Aberta a intimidade que se estabelece entre o homem e o diabo, de uma consciência culpada e angustiada, embora íntimo, o Satã não é da natureza familiar, como diabinho mencionado pelo folclore, preso numa garrafa que se tem guardada em casa e a quem se recorre na hora do aperto como um gênio da lâmpada, capaz de realizar desejos. Nesta ocasião, ele está mais para adversário, acusador. Talvez o grande paradoxo na incerteza contínua de Riobaldo sobre a existência do antagonista e da validade do pacto feito, seja que não há outro inimigo a temer senão o próprio homem, ele mesmo infernal em suas escolhas e conflitos.

Para Suzi Sperber (2008, p. 29) toda a obra de Guimarães Rosa se passa em um espaço rural, mateiro, pobre. Este universo é escolhido pelo autor não só para o aproveitamento de dimensões folclóricas, aberta pelo regionalismo ou para falar sobre a natureza, mas também por uma questão de razão e ética. Entretanto, a caracterização espacial, a origem e a situação econômica das personagens não garantem uma ética especial. Pois, Rosa evita falar de valores de troca, de moral baseada em princípios e regras aparentemente fixas, em geral, construídos sobre máscaras que encobrem interesses, ou desvelam apenas aspectos da sexualidade. Da mesma forma, a obediência a regras, característica das diretrizes religiosas, corresponde a uma espiritualidade rebaixada, que não interessa a Guimarães Rosa. O autor também reprova algo como uma ética situacional, amoral, em que tudo é possível.

Ainda para Sperber (2008, p. 30) a ética representada por Guimarães Rosa em **Grande Sertão: Veredas** é a definida por Deleuze como aquela cujo comportamento leva à potência. E esta vem da liberdade e da alegria. Existe o ser que é receptivo para o mundo, que não é indiferente, pensa, age e valoriza o outro. Aquele que busca o igualitarismo. Riobaldo, apesar da culpa pela responsabilidade pela morte de Diadorim, sentimento com que luta, subverte dogmas, não se apresenta triste. E não “veste a camisa do infeliz”, porque a tristeza dele vem da saudade – de não poder viver intensamente sentimentos não admitidos no passado.

Para tanto, Riobaldo teve que ascender espiritualmente, perdoar-se. A trajetória parte do questionamento que faz a si mesmo sobre se fez o pacto com o demônio. A resposta está na

cena do pacto, impressionante pela violência das emoções e pelo encontro com o sagrado. Sperber (2008, p. 31), argumenta que em certa medida, a ética de Riobaldo é a defendida por Spinoza, isto é, uma ética paralela à ética do bom e do bonito. É a busca da distribuição de terra, da alegria, dos direitos para todos.

Compreendemos que Guimarães Rosa ao mencionar o pacto e conseqüentemente a eterna luta (bem *versus* mal), tem a liberdade criativa e, porque o direito à reinvenção do mundo. Pois, a decisão de Riobaldo ao buscar a ajuda do demônio, foge dos padrões culturais, dos “modelos” cristãos. Assim, o protagonista ao recorrer às forças malignas deixa de reafirmar os dogmas religiosos mantidos pelo Cristianismo, no qual, conforme as afirmações de Clifford Gurtz (2011, p. 73), em diversas culturas, o homem apresenta dependência tão grande em relação às insígnias e aos sistemas simbólicos relacionados às religiões que lhes é exigido que reafirmasse diariamente os princípios cristãos para que nenhuma iminência desconhecida se aproxime dele e, este possa se confrontar com o caos, com o sobrenatural, levando-o ao fracasso, ao pecado.

Dessa maneira, Gurtz (2011, p. 74) menciona que a religião é vista pelos cristãos como ajuda para as pessoas suportarem as situações de pressão, despertando ânimo e motivação espiritual, como também, a religião tem como objetivo organizar a sociedade e a vida das pessoas em alguns momentos. Aqueles que fogem desses princípios e não se arrependem e perdem perdão são castigados pelo Criador, assim, o sofrimento está relacionado ao mal. Entretanto, o autor questiona que muitos indivíduos seguem esses dogmas sem questioná-los e, muitas vezes, afirmam algo que subjetivamente discordam; longe dos olhos do próximo, fazem o contrário daquilo que pregam. Então, cometem o pecado duplamente: por defender princípios, que na verdade não confiam, e, por agirem opostamente aos ensinamentos religiosos.

Quanto ao conceito sobre bem e mal, Friedrich Nietzsche (1976, p. 113) argumenta que os dogmáticos também cometeram o pior dos erros: a invenção do puro espírito e do bem em si. E que ninguém causa mal a si mesmo voluntária e conscientemente, portanto o mal apenas é feito involuntariamente. De tal modo, o mal acaba por prejudicar a si mesmo e não o faria se soubesse em que consiste o mal. Portanto, o mal não o é mais que por erro. “Tirem-no de seu erro imediatamente e se tornará bom”. (NIETZSCHE, 1976, p. 14).

A partir destas abordagens, pretendemos com este trabalho argumentar sobre o pacto fáustico em **Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa, já que no constante diálogo de Riobaldo com seu leitor, a crise de definição mítica do mundo, que atinge a eterna pendência entre o bem e o mal, a existência de Deus e do Diabo, se mantém como reflexão sobre o ser humano em sua travessia, pelo sertão, pelo mundo.

Para tal, no primeiro capítulo, mencionamos as recorrências sobre pacto fáustico (origem, implicações, consequências, etc.), estes se basearam em estudos desenvolvidos por Ian Watt (1997), Marshall Bermann (1986), Mircea Eliade (1991), bem como, teve como referência obras que também abordaram o pacto, sendo elas: **The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus** (1987), de Christopher Marlowe, **Fausto** (2003), de Johann Wolfgang von Goethe, **Doktor Faustus** (1984), de Thomas Mann, **Primeiro Fausto** (2005), de Fernando Pessoa, **A Igreja do diabo** (1997), de Machado de Assis.

No segundo capítulo, interpretamos a representação do pacto fáustico em **Grande Sertão: Veredas**, dividido em subcapítulos para melhor compreensão do desenvolvimento deste acordo no romance estudado. Assim, compreendemos a estrutura narrativa do romance, destacamos as teorias de Willi Bolle (2004), e Proença M. Cavalacanti (1976), sobre a narrativa de Riobaldo, Walnice Nogueira Galvão (2001), quanto às metamorfoses sofridas pelo personagem durante o romance, as argumentações de Henri Bergson (1999), sobre a composição memorialística na obra, os destaques de Oscar Tacca (1983), em relação à participação do narrador e as discussões de Tzvetan Todorov (1969 e 1980), a respeito da palavra ação e da palavra constativa no discurso do protagonista-narrador.

Já no terceiro capítulo, destacamos o discurso do pactário em **Grande Sertão: Veredas**, e para isso nos embasamos nas concepções de Mikhail Bakhtin (2010) quanto à presença do dialogismo e do plurilinguismo no romance interpretado. Também preponderamos à forma do pacto fáustico na obra, considerando, principalmente, questões relacionadas à cultura popular brasileira, visto que, Guimarães Rosa, recorre a esta para expressar a realização do pacto realizado entre Riobaldo e o diabo. E, por fim, discutimos a relatividade entre o bem *versus* o mal através das perspectivas de Paul Ricoeur (1978 e 1988) e Friedrich Nietzsche (1977).

O SIGNIFICADO E AS CONFIGURAÇÕES DO PACTO FÁUSTICO

Quando nos referimos ao pacto falamos sobre o estabelecimento de um acordo. Assim, segundo a primeira e principal acepção do dicionário Aurélio, o termo pacto significa “ajuste, convenção, contrato”. Embora, o pacto fáustico também signifique um ajuste, ele vai além de um acordo formal, podendo em alguns casos, romper estruturas reais e lógicas, pois se trata de um acordo feito entre homens e o diabo. Mas, inicialmente, para melhor compreensão sobre este pacto, explicaremos a origem da palavra fáustico.

Como já mencionamos, pacto envolve a ação e o acordo entre duas partes. Já o termo fáustico provém de um mito, em que tem *Johannes Georg Faust*, como o protagonista de uma popular lenda alemã. Narram certos documentos, autênticos ou não, que teria existido na Alemanha das quatro primeiras décadas do século XVI, figura mística que causou tanta curiosidade e desaprovação. Este personagem era conhecido com um mágico errante que atendia pelo nome de Jorge (*Jörg* em alemã, *Georgius* em latim) *Faust* ou *Faustus* era mencionado geralmente como Doutor Fausto.

A personalidade de *Johannes Faust* tornou-se ainda mais polêmicas após sua morte. Ele foi encontrado degolado em sua casa, como alguns relatos públicos alegavam que esse tinha feito um possível pacto com o diabo, seu fim trágico foi atribuído às forças sobrenaturais e maléficas. É a partir de então, que floresce em torno de sua lembrança uma dupla lenda: de um lado, anedotas populares que contam seu envolvimento com a feitiçaria; de outro, uma história sinistra, incerta, que tenta explicar como Fausto mantinha poderes sobre-humanos por sua associação, através de um pacto com o demônio.

Ian Watt, em **Mitos do Individualismo Moderno** (1997), destaca este personagem entre os quatro mitos literários que, na opinião do autor, são fundamentais para a gênese e a compreensão da individualidade que passou a nortear a visão de mundo do homem a partir do advento da Idade Moderna, distanciando-o progressivamente do pensamento teocêntrico do medievo: Dom Quixote, Fausto, Dom Juan e Robinson Crusoé. Durante o período histórico que tem início com o final da Idade Média e o advento da Renascença, tais figuras literárias se universalizam, assumindo, cada uma delas, a condição de mitos que passam a simbolizar aspectos relevantes para a compreensão da humanidade que aflora com a Idade Moderna, sempre marcada pelo predomínio do pensamento individualista.

Os mitos literários de Watt (1997) manifestam-se num momento – ou numa sucessão de períodos de ruptura, de intensa transformação histórica e social, e isso é particularmente notável no caso do mito de Fausto, a representação por excelência do homem que se insurge

contra os valores da sociedade norteada pelo pensamento religioso medieval, que afirma sua condição humana em oposição a um mundo ainda dominado pela instituição religiosa e o pensamento teocêntrico e arrebatada das mãos da divindade, como um titã da Era Moderna, o domínio sobre o próprio destino e, posteriormente, o poder de transformar a natureza por efeito de sua atividade.

Os protagonistas dos mitos citados acima se definem como representativos do individualismo moderno, que nada têm de divinos. Todos os quatro são personagens situados num mundo em transformação, num tempo de rupturas. Todos transitam num meio terreno, mundano. E se embatem contra imposições do meio, da sociedade ou da história, afirmando sua individualidade, sua liberdade e seu livre-arbítrio. Ainda que possam se ancorar no passado, os mitos modernos inscrevem sua história num presente que é, então, transformado pela ação de seus atores principais.

O caso de Fausto é particularmente significativo. Com ele, não estamos mais diante de um mito cosmogônico que remonta ao passado longínquo, mas de um personagem representativo das pulsões do homem da modernidade, que com sua inquietude de espírito, reage contra a concepção de mundo predominante, distanciando-se dos valores de um passado que já não atende aos anseios humanos e dos ideais estanques e cristalizados que se vinculam a ele. Como mito, Fausto descende dos titãs da Antiguidade clássica, que se rebela contra a situação estatuída pelos deuses, desvirtuando privilégios divinos em favor dos homens. Ao contrário destes, porém, Fausto não se sujeita à consequência da sua escolha, pois se a perda da alma é o preço a pagar pela ousadia de desafiar o poder divino, ele o aceita de bom grado, tomando-o antes como recusa em acatar o domínio absoluto da divindade sobre o seu destino. O que faz dele um personagem trágico é também o que o redime perante os homens (e na visão de Goethe, também perante Deus), pois se impõe num mundo em que a ideia de um Deus onipotente e absoluto ainda predomina sobre a noção de individualidade, e simboliza o movimento pelo qual a humanidade toma posse de si mesma.

Esse traço da personalidade fáustica que a leva a insurgir-se contra as leis divinas já se encontra presente no Fausto histórico e se reflete nas lendas populares que dele se originaram, ainda que em estado embrionário. Não são muitas as fontes que se referem a Fausto e as de que se têm conhecimento apresentam muitas informações incompletas ou conflitantes, além de poderem ser apócrifas. A possível data do nascimento de Fausto seria por volta de 1480, na pequena cidade de *Knittlingen*, no norte do *Württemberg*, e é provável que tenha morrido por volta de 1540 em *Staufen*, outra pequena cidade de *Württemberg*, ao sul de *Freiburg*. O

relato completo da vida e da morte de Fausto encontra-se em um manuscrito redigido entre 1572 e 1587 e hoje conservado pela biblioteca da cidade saxã de *Wolfenbüttel*.

Watt (1997, p. 19) afirma que há pelo menos treze referências contemporâneas a esse Jorge Fausto. De modo simples, essas podem ser divididas em cinco grupos: cartas de eruditos adversários; registros públicos diversos; elogios de clientes satisfeitos; testemunhos memorialísticos neutros, e reações de inimigos pertencentes ao clero protestante. No verbete sobre Fausto que compôs para o **Dicionário de Mitos Literários** (1997), André Dabezies, assim se refere a este mito cuja origem praticamente coincide com os últimos resquícios da Idade Média e o início da Renascença:

Entre os mitos literários, um paradigma quase completo: um daqueles cuja gênese dá a perceber com absoluta nitidez as etapas que conduzem da história à lenda, e em seguida o cruzamento da lenda popular com a produção literária; mais tarde, sua evolução fornece todo tipo de exemplos do diálogo entre a literatura e os acontecimentos ou as mentalidades coletivas e mostra o jogo dos clichês estereotipados, herdados do passado, e dos textos que se alimentam do mito vivo (DABEZIES, 1997, p.334).

De fato, Fausto é um caso único de personagem com existência histórica real bem conhecida e, razoavelmente, documentada que acaba por se tornar um mito literário presente em, praticamente, toda a literatura ocidental, com diversas ocorrências expressivas entre a chamada literatura canônica – e também em outras formas de manifestação cultural e artística, como a música, as artes plásticas e o cinema.

Assim, *Georg Faust*, tornou-se um misto de médico, charlatão e alquimista que viveu na Alemanha entre os séculos XV e XVI, contemporâneo de Agrippa e Paracelso, como também, sua imagem volveu, a julgar pelos registros que chegaram aos nossos tempos, figura de considerável popularidade, refutando publicamente o monopólio da Igreja sobre o saber e a educação escolástica, e mereceu a fama de pactário por negar a origem divina do conhecimento humano e alardear sua descrença na instituição eclesiástica.

Ainda para Watt (1997, p.20) Fausto, enquanto suposto erudito, contestava o conhecimento oficial defendido, sobretudo pela Igreja Católica e, ao mesmo tempo, como o médico de feira e artista itinerante que os depoimentos a seu respeito descrevem, ostentava tal atitude de forma a receber um misto de respeito temeroso e admiração popularesca por parte de seus simpatizantes, e menosprezo rancoroso por parte de seus detratores ligados à Igreja – principalmente a nascente Igreja Luterana.

A atitude provocadora e herética de Fausto, numa época em que a Igreja ainda exercia grande poder sobre a vida dos indivíduos, era possível principalmente devido a dois fatores:

em primeiro lugar, Fausto viveu no período da Reforma, uma época de transição na história das instituições eclesásticas, em que o domínio da Igreja Católica, inquestionável durante toda a Idade Média, deixa de ser absoluto e as novas religiões protestantes, como a surgida na Alemanha com Martinho Lutero, embora construídas sobre dogmas ainda mais rígidos, apenas se estruturavam e somente mais tarde disporiam de poder repressor como o que o catolicismo exercera. E o segundo seria a contrariedade de Fausto quanto aos costumes cristãos, pois se de fato ele manteve um contrato com o diabo, este acontecimento representaria uma injúria aos dogmas do Cristianismo, e suas práticas quanto ao charlatanismo, à feitiçaria representariam sua decisão em relação ao reino das trevas e conseqüentemente a condenação de sua alma pelo demônio.

Assim, Watt (1997, p. 22) afirma que maior parte da imagem histórica de Fausto foi construída a partir dos depoimentos de seus detratores ligados a Lutero. Vivesse ele não muito tempo mais tarde, provavelmente, seu historicismo anticlerical não teria encontrado a mesma condescendência. Outro aspecto a se levar em conta foi o apelo popular exercido pelo Fausto histórico. Ao contrário de alguns de seus contemporâneos que, como ele, se dedicaram ao estudo da magia e da alquimia e, enquanto homens de ciência adotaram um modo de vida mais discreto, produzindo uma obra que serve como testemunho de suas convicções, Fausto ao que se saiba jamais deixou textos escritos. Fosse ele erudito ou mero charlatão de feira, a fama que ganhou foi cultivada, sobretudo entre as classes populares.

Ainda que revelasse elementos pagãos que a Igreja nunca conseguiu erradicar totalmente da cultura popular do medievo, o teatro cômico era tratado com certa condescendência pela instituição religiosa, a ponto de Tomás de Aquino, no século XIII, referir-se ao ofício cômico como arte histriônica e, ainda, que sua posição destoasse da opinião predominante na Igreja, não chega a condená-lo. Até mesmo as representações do diabo, que em essência tinham um objetivo moralizador, destinado a prevenir os fiéis dos perigos da tentação e do pecado, tornam-se progressivamente histriônicas, e o demônio dos tablados medievais passa de figura atemorizante a bufão dotado de grande apelo popular. Não é de se admirar, portanto, que *Georg Faust*, ainda que lhe fosse atribuída a eiva de pactário, cujo conhecimento teria origens demoníacas, se tornasse uma figura lendária, inspiradora de não poucas narrativas anedóticas populares; posteriormente, reunidas na forma de livro popular (*Volksbuch*) e disseminando-se para além das fronteiras da Alemanha.

De acordo com Watt (1997, p. 26) cronologicamente a primeira sugestão escrita de que Fausto foi morto pelo diabo é provavelmente a de Johnnes Gast, um pastor protestante de Basiléia, que parecia acreditar na magia do “mago”. Enquanto os humanistas negavam que

Johannes Georg Faust possuísse realmente os poderes que dizia ter, os luteranos pensavam que ele realmente detinha tais capacidades, arribuindo-os ao diabo. Foi essa reação negativa dos luteranos que acabou por transformar o Fausto histórico em uma figura lendária e mitológica, ao inventar seu pacto com o demônio e seu terrível desfecho.

A história do homem de ciência que sacrifica a alma a forças demoníacas e enfrenta a própria danação como um meio de reagir às limitações que lhe são impostas, sejam elas decorrentes do contexto histórico em que vive das restrições inerentes ao modo como o conhecimento humano se organiza em sua época ou, ainda, dos entraves encontrados pela livre ação humana num mundo estruturado como criação estanque e imutável de Deus, adquiriu importância fundamental como representação da inquietude que caracteriza o homem moderno. Tal inquietude encontrou na figura de Fausto o seu representante mais típico, a tal ponto que o drama do doutor pactário, que teve sua origem na Alemanha da Reforma protestante, disseminou-se por toda a cultura moderna do ocidente, com manifestações expressivas nas diversas artes; sobretudo na literatura, assumindo as dimensões de um mito da modernidade.

A mais completa e remota alusão ao Fausto encontra-se na carta datada em 1507, escrita em latim, por Johannes Trithem, conhecida como erudito beneditino, que na época era abade de um mosteiro em *Würzburg* e feroz adversário de Fausto, pois este o via como herege sem difarces e altamente perigoso. O documento escrito pelo erudito foi dirigido a Johannes Virdung, um matemático ou astrológo, que ensinava na Universidade de *Heidelberg*.

Para Watt (1997, p. 30) uma das principais fontes e a mais antiga versão do mito de Fausto está registrada em **Faustbuch**, no qual, tem como data de referência 1578, o texto de apresentação e assinado pelo editor Johann Spiess, no entanto, a narrativa propriamente dita é anônima. Esta é responsável por relatar a história do doutor Johan Faust, o célebre mago e astrólogo; como ele se vendeu ao Diabo por um período fixado; como sobreviveu a estranhas aventuras, e como se deu seu fim funesto. Todas as informações contidas nesta obra reproduziram as histórias relacionadas a Fausto, as que já estavam em circulação quando ele ainda estava vivo, constituindo, assim, uma coleção de relatos de exibição de poderes mágicos, em sua maioria seguindo as formas da farsa tradicional, mescladas de histórias de magia originária da Antiguidade, combinadas com outras do período medieval e do século XVI, ambas atribuídas a este personagem mítico.

A primeira edição de **Faustbuch** compõe-se de sessenta e oito capítulos de curta extensão; sendo que outros foram acrescentados mais tarde em uma nova versão. Este documento aproxima-se daquele mantido na biblioteca de *Wolfenbüttel*. Em muitos detalhes

incidentais os dois relatos são similares, o mais notável é que em ambos se introduzem o pacto de vinte anos e o remate terrível de Fausto.

Ainda segundo Watt (1997, p. 32) **Faustbuch** foi um enorme sucesso, na Alemanha e em escala de público internacional. Por volta de dois anos, já havia publicado, entre os alemães, dezesseis versões em prosa da obra, com acréscimos ao original, e uma décima sétima em versos. A história alcançou rapidamente o estrangeiro, em traduções para o baixo-alemão, o holandês e o francês. Há indícios de que a história do Fausto chegou à Inglaterra em torno de 1572. Já em 1592 surgiu **The Historie of the Damnable Life, and Deserved Death of Doctor John Faustus**. Esta versão inglesa foi à única fonte de que Christopher Marlowe extraiu a maioria dos elementos de sua peça **The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus**, escrita provavelmente no mesmo ano.

Neste drama, Marlowe com a tentativa de inovar fez um grande esforço para elevar a dignidade trágica do personagem central e o desenrolar de sua existência. O escritor, ao readaptar a obra para o teatro, omitiu passagens que degradavam a personalidade do Fausto e ressaltou as suas experiências como um ser humano conflitante, preso e alienado em um mundo contraditório. Este autor reduziu ao mínimo o lado insignificante dos poderes mágicos de Fausto. Nela, são pouquíssimas as passagens moralizantes, raramente se fala dos truques de alquimia, e nunca de suas atividades como redator de almanaques e adivinho que a fim de satisfazer a curiosidade dos pequenos burgueses usa os talentos astrológicos para fins práticos, em particular a previsão do tempo. A cena de abertura da peça teatral representa o momento decisivo em que o indivíduo procura fazer uma escolha vocacional capaz de satisfazer as expectativas que o estudo e a literatura abriram a sua imaginação, Fausto se mostra consciente sobre sua opção em concretizar o pacto e deixa claro que sabe o que lhe acontecerá, pois afirma que como a sua alma lhe pertence, ele fará o que quiser com ela.

Quanto à última cena, assim como a primeira, esta não tem nenhuma equivalência com as fontes pesquisadas pelo dramaturgo. Alias, é ele que pela primeira vez dramatiza a morte de Fausto de forma direta. Esta que tem como plano de fundo as badaladas de um sino e que marcam os derradeiros momentos do personagem na terra. A verdadeira natureza do conflito se revela: Fausto solitário tenta parar o relógio, no qual, marca o término do acordo.

Ele fracassa na tentativa de parar o tempo, as estrelas se movem como se afiançassem que a ocasião de cumprir o acordo está cada vez mais próxima, o relógio parece soar ainda mais depressa. Lúcifer entra em cena, vem cobrar a dívida, Fausto desesperado grita; as portas do inferno se abrem e o arrasta para um fundo negro onde vozes ecoam sons de angústia e desconsolação.

The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus retrata o dilema do novo homem ocidental, então dividido entre a religiosidade medieval e o humanismo renascentista. O Fausto de Marlowe representa a afirmação do humano em um mundo que progressivamente se escapa das mãos do poder divino que dominara o período histórico que o antecedeu. Segundo o drama de Marlowe, Fausto dominava os variados campos em que se organiza o conhecimento de sua época: a medicina, a filosofia, a teologia, o direito etc. No entanto, todo o conhecimento que ele acumula durante uma existência dedicada aos estudos acadêmicos não lhe garante a possibilidade de interferir sobre essa mesma natureza, dominar seus mecanismos e sobre eles agir. É esse, sobretudo, o motivo de sua insatisfação com a medicina.

A julgar pelo que diz, Fausto atingiu o conhecimento máximo nesse campo de que sua época dispõe, a ponto de seus ditos tornarem-se aforismos repetidos nas escolas de medicina e de suas receitas salvarem da peste numerosas cidades. Isso, no entanto, não lhe basta. Ele almeja ser Deus, fazer voltar à vida os mortos e conquistar a vida eterna. Talvez mais do que em relação às outras ciências que são incapazes de satisfazer os anseios do personagem marlowiano. Se a constatação da inutilidade da teologia – uma vez que estamos todos predestinados a pecar e, portanto, à condenação – fornece a justificativa definitiva para que Fausto se volte para a magia negra e o pacto demoníaco, é a consciência de que a medicina praticada por ele é limitada que o move a procurar na magia a possibilidade de violar os limites impostos pela natureza.

Na teologia ele vê a inevitabilidade da condenação da alma; com a ciência médica, constata a impossibilidade de salvar o corpo. No desejo de dar a vida eterna e fazer voltar à vida os mortos transparece a verdadeira preocupação de Fausto: evitar a morte significa preservar o corpo e é o corpo, e não a alma, que está no centro de seus anseios desde o início. Fausto não é só um cientista, mas também um materialista que provavelmente não crê na salvação da alma, ou na sua perdição (sua reflexão sobre a teologia aponta nesse sentido: em qualquer dos casos, a morte é inevitável, o fim da matéria é o fim da vida, pois não parece haver salvação possível).

O Mefistófeles (o diabo) da obra de Marlowe se constitui como um personagem com muita densidade e profundidade, capaz de oferecer um poder que a visão de mundo humana e limitada de Fausto não é capaz de conceber, tampouco utilizar. Um tentador, sim, mas sua estratégia de tentação, ao contrário da primitiva atitude do vigarista com inteligência limitada do diabo das peças moralizantes da Idade Média, é muito mais elaborada; em vez de descumprir o que promete, promete muito mais do que está nas forças de Fausto atingir. *The*

Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus traz realmente elementos da moralidade, inspirada que é em lendas medievais de caráter popular, mas não é mais ela própria uma simples peça de moralidade, mas sim uma tragédia humanista do renascimento inglês.

Esta pode ser considerada como a obra que deu início ao mito fáustico em sua forma literária. Ainda que o mito tenha suas origens em um personagem de existência real e houvesse o precedente do chamado **Faustbuch**, foi com a obra de Marlowe que Fausto ganhou as dimensões humanas que fariam com que ele se propagasse por toda a literatura europeia, nos séculos que se seguiriam. Um dos motivos para esta poderosa transformação de lenda popular em mito literário foi, certamente, o grande talento poético de Marlowe. Mas não menos importante foi o fato de o dramaturgo ter conseguido construir um personagem capaz de incorporar algumas das grandes indagações do homem de seu tempo, e que continuariam válidas para as épocas que se seguiram até a modernidade.

A principal delas foi, sem dúvida, o inconformismo para com os limites encontrados na busca humana por conhecimento. Tal inconformismo é a mais marcante característica do homem moderno, e é o que faz a história de Fausto tão relevante a ponto de sobreviver ao longo dos séculos e se manifestar em literaturas de diferentes nacionalidades.

Para Marshall Bermann (1986, p. 39) desde que se começou a pensar em cultura moderna, a figura de Fausto tem sido um de seus heróis culturais. Nos quatro séculos que nos separam de Johann Spiess (1587), e **The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus** de Christopher Marlowe (1588), a lenda tem sido contada e recontada, interminavelmente, em todas as línguas modernas, em todos os meios conhecidos: narrativas trágicas ou cômicas, peças teatrais, poemas, óperas, espetáculo de marionetes.

No entanto, Bermann (1986, p. 40) destaca que através do poeta Johann Wolfgang von Goethe, personagem de Fausto alcançaria a sua máxima expressão. Estabelecendo uma comparação entre o **Fausto** de Goethe e outras obras que trazem este personagem como protagonista, o autor menciona:

O **Fausto** de Goethe ultrapassa todos os outros, em riqueza e profundidade de perspectiva histórica, em imaginação moral, em inteligência política, em sensibilidade e percepção psicológica. Ele abre novos caminhos no emergente autoconhecimento moderno, que o mito do Fausto sempre explorou. Sua imaculada imensidão, não apenas em abrangência e ambição, mas na visão genuína, levou Puchkin a chamá-lo de “Ilíada Moderna”... A força vital que anima o **Fausto** goethiano, que o distingue dos antecessores e gera muito de sua riqueza e dinamismo é um impulso que vou designar com desejo de desenvolvimento. Fausto tenta explicar esses desejos ao diabo,

porém não é fácil fazê-lo. Nas suas primitivas encarnações, Fausto vendia sua alma em troca de determinados bens, claramente definidos e universalmente desejados: dinheiro, sexo, poder sobre os outros, fama e glória. O **Fausto** de Goethe diz a Mefistófeles que, sim, ele deseja todas essas coisas, mas não pelo que elas representam em si mesmas. (BERMAN, 1986, p. 40).

Goethe confere ao personagem uma perspectiva bem mais universal. Concebido em pleno Século das Luzes, seu Fausto já não está sujeito aos liames do teocentrismo medieval. Sua inquietude se dirige contra a esterilidade de um conhecimento cristalizada em formulações vazias e desvinculada do real. O que almeja conseguir com o pacto demoníaco é o conhecimento pleno do mundo. Mas mesmo isso não lhe basta. Fausto vê o saber como instrumento de transformação do mundo.

Com o mito literário de Fausto, tal como se manifesta já em Marlowe e também em Goethe, temos dois momentos-chave da história humana retratados. A época em este dramaturgo viveu se concretizou como um período de ruptura, em que a humanidade abandona os valores da Idade Média para ingressar na Idade Moderna, com o Renascimento. Assinala também o surgimento do individualismo, ou seja, aquela ocasião histórica em que a humanidade toma posse de si mesma arrebatada-se das mãos do Deus que rege o mundo medieval.

Para Berman (1986, p. 41) nenhum outro mito seria mais adequado que o de Fausto para significar esse novo homem que nasce com a modernidade. A vida em que Fausto se enamora não é mais o dos mistérios divinos, mas sim o domínio da própria humanidade, que cada vez mais desvia seus olhos de um céu vazio para contemplar sua própria imagem no espelho do universo, conhecer seu próprio semblante e enamorar-se dele.

O mundo pelo qual o Fausto marlowiano se cai de amores não é o meio físico, a natureza, mas sim a representação do próprio homem, e Helena, ideal máximo de beleza, concebido pela criação poética humana, é o símbolo de sua paixão. Já no período de Goethe, temos um novo momento histórico de ruptura. O homem já é senhor de si mesmo, a tal ponto que se esquece do universo em que se insere e acaba por voltar seus olhos perscrutadores para um conhecimento autorreferente, desvinculado do real. É hora, portanto, de novamente tomar posse do mundo.

Berman (1986, p. 42) ainda afirma que se o homem da época de Marlowe arrebatava sua própria existência das mãos da Divindade, o homem goetheano necessita apoderar-se da natureza, do dom da criação, tomar de assalto o fogo do Olimpo. O homem fáustico busca se apropriar da natureza porque é ela, agora, a superfície em que sua imagem se reflete, e tal

reflexo não são mais o do indivíduo que necessita contemplá-lo para afirmar a própria individualidade, mas o de uma civilização que sente, cada vez mais, a urgência de construir a imagem do próprio futuro.

Enquanto o personagem marlowiano intenta afirmar-se como humano em oposição a uma divindade arbitrária, o de Goethe quer tornar-se ele próprio criador, tomando o dom de urdir a natureza das mãos da Deidade e atribuindo-o ao conhecimento e à capacidade de trabalho humana. O que esse Fausto deseja para si mesmo é um processo dinâmico que incluiria toda sorte de experiências humanas, em que as alegrias e desgraças caminhassem juntas, assimilando-as todas ao seu interminável e não saciado crescimento interior; até mesmo a destruição do próprio “eu” seria parte integrante do seu desenvolvimento.

Assim como, antes dele, o personagem de Marlowe, este Fausto deseja poder sobre a natureza, a criação; mas enquanto para o Fausto elisabetano tal domínio confere poder sobre o universo humano, do homem sobre si mesmo, aqui estamos diante de um poder ainda maior, o de desvendar o mundo, transformar a natureza, ascender sobre o humano limitado por seu tempo finito e igualar-se a Deus.

Bermann (1986, p. 44) ressalta que o trabalho de Goethe no tema de **Fausto** começou em torno de 1770, quando ele tinha 21 anos, e prosseguiu por seis anos. Entretanto, o autor não considerou a peça terminada até 1831, um ano antes de sua morte, aos 83 anos, e sua publicação integral só se deu algum tempo depois que ele morreu. Este fato fez com que Fausto fosse reconhecido como a obra da vida de Goethe. A obra, portanto, foi concebida e sendo criada ao longo de um dos períodos mais turbulentos e revolucionários da história mundial. Assim o autor comenta:

A heroicidade do **Fausto** goethiano provém da liberação de tremendas energias humanas reprimidas, não só nele mesmo, mas em todos os que ele toca e, eventualmente, em toda a sociedade a sua volta. Porém, o grande desenvolvimento que ele inicia – intelectual, moral, econômico, social – representa um altíssimo custo para o ser humano. Este é o sentido da relação de Fausto com o diabo: os poderes humanos só podem se desenvolver através daquilo que o Marx chama de “os poderes ocultos”, negras e aterradoras energias, que podem irromper com força tremenda, para além do controle humano. O **Fausto** de Goethe é a primeira e ainda a melhor tragédia do desenvolvimento. (BERMAN, 1986, p. 42).

Fausto é reconhecido por muitos teóricos como a obra que expressa o desejo de desenvolvimento. Esta é iniciada por Goethe em um período cujo pensamento e sensibilidade percebem as transformações sofridas no mundo, principalmente no campo econômico, seu término se dá em meio às conturbações espirituais e materiais de uma revolução industrial.

Ele principia no recolhimento do quarto de um intelectual, no abstrato e isolado reino do pensamento, do conflito sobre a existência dos homens; e acaba em um imensurável reino de produção e troca.

Quanto à história de **Fausto**, esta pode ser acompanhada através de três metamorfoses. Primeiramente, como o sonhador – aquele que vivia só, em meios aos seus devaneios e angústias interiores, que procurava encontrar um sentido à sua existência. Solitário, desiludido, Fausto age impulsivamente; apanha um frasco com veneno e vê naquele líquido a solução para suas dúvidas e decepções existenciais, lá fora, atrás daquelas paredes aprisionantes, o dia aparece esplêndido, o sol se ergue brilhante e os sinos, como um coro angelical ressoam anunciando o Domingo de Páscoa, o protagonista lembra os momentos felizes e doces de sua infância e decide viver novamente no mundo exterior.

Em seguida, Fausto transforma-se em o Amador – ele conhece Mefistófeles, que o seduz através de palavras influenciadoras e ambiciosas, estabelecendo a partir de então o pacto entre homem e diabo. Uma das concessões cedidas por Mefistófeles através do acordo é a realização dos desejos materiais e sexuais. Assim, Fausto assume o perfil de um homem sedutor, charmoso, confiante, seguro, qualidades suficientes para conquistar qualquer mulher. Porém, Fausto apaixona-se por uma jovem angelical – Margarida. O protagonista, ao perceber sua paixão pela moça, foge deixando-a desamparada e à mercê dos julgamentos da sociedade. Valentino, o irmão de Margarida, com a intenção de limpar o nome de sua família, ataca Fausto na rua, este o fere mortalmente e com a ajuda de Mefisto foge para salvar sua vida. Valentino, em seu último suspiro ofende a irmã, acusa-a por sua morte e incita o povo da cidade a linchá-la. Logo depois, sua mãe também morre, e outra vez ela é acusada.

Margarida descobre que está grávida de Fausto. As pessoas da cidade clamam por sua morte. A moça leva seu lamento à Igreja na busca de encontrar perdão para os seus atos. O filho de Fausto morre e a jovem é lançada no cárcere. O pactário tenta ajudá-la, ele jura seu amor e tenta convencê-la a fugir com ele. Ela se comove, todavia não se moverá, decide permanecer onde está à morte seria a punição e ao mesmo tempo a salvação para os seus pecados. Fausto adoce de culpa e remorso. Mefisto o alerta que os acontecimentos não podem ser desfeitos, pois ele aceitou o acordo: ter todos os poderes materiais. O pactário enfrenta o diabo, clama contra seu destino. O senhor das trevas avisa: “Ela não será a primeira, terá que se acostumar no início você irá ficar atordoado, mas logo descobrirá o quanto as vontades carnis são influenciadoras e incontroláveis”. (BERMAN, 1986, p.176).

Já o terceiro Fausto assume o papel de Fomentador – ele concília seus rumos pessoais com as forças econômicas, políticas e sociais que dirigem o mundo, aprendem a construir e a

desconstruir. Mefisto e Fausto emprestam suas mentes e sua magia ao Imperador, para ajudá-lo a tornar seu próprio poder novamente sólido e eficiente. Este, em troca, lhes dará ilimitados direitos de desenvolver em toda a região costeira, incluindo carta branca para explorar quaisquer trabalhadores de que necessitem e livrar-se de nativos que encontrem no caminho.

Com relação ao pacto em **Fausto**, este será a consequência da dupla frustração dele, que tem sua origem na falta de vínculos entre a intelectualidade e o mundo real: frustração, de um lado, com a vaidade do conhecimento tido por oficial e, de outro, com a falta de reconhecimento por parte dos outros homens e a impossibilidade de satisfazer seus desejos mundanos. Fausto tem o espírito cindido entre a vontade de mudar os homens e a de obter o reconhecimento deles. Lamenta de modo pungente o seu isolamento, porque dele se origina uma contradição insolúvel: as ferramentas de que dispõe para proceder à sua busca por conhecimento são o laboratório recluso e os livros empoeirados, o procedimento para fazê-lo requer encerrar sua vida entre eles, mas isso implica um isolamento do mundo e a impossibilidade de atingir um conhecimento real do universo, pois num ambiente de tal modo insular, nem mesmo a luz do conhecimento poderia se introduzir senão por intermédio de vidros foscos.

É no episódio em que Fausto invoca o Espírito da Terra que vemos manifestar-se pela primeira vez a pulsão fáustica pela ascensão à divindade, ou pelo menos a uma condição que ultrapasse as limitações a que estão submetidos os demais humanos. Fausto vê em seu livro de magia o símbolo do Macrocosmo e com ele a possibilidade de igualar-se a Deus, desvelando o funcionamento da natureza: "Me expõem da natureza a oculta tessitura? Sou eu um deus?". (GOETHE, 2003, p.67).

Sendo um arquétipo da alma humana, o mito de Fausto jamais se esgotou simbólica e literariamente, de modo que diversos artistas contemporâneos e posteriores a Goethe reagiram criativamente a este personagem. De acordo com Marshall Berman (1986, p. 39) a história de Fausto provou ser irresistível a todos os tipos de artistas em todo o mundo. Embora tenha assumido muitas formas, a figura de Fausto tem sido sempre, praticamente, o "garotão cabeludo", isto é, um intelectual, não conformista, um marginal, um homem de caráter suspeito. Em todas as versões, também, a tragédia ou comédia ocorre quando Fausto "perde o controle" sobre suas energias mentais, que a partir daí adquirem vida própria, dinâmica e altamente explosiva.

Percebemos entre as diversas obras que abordaram o mito de Fausto e respectivamente o pacto feito entre homens e o diabo analogias e diferenças na composição do personagem Mefistófeles (diabo). Em alguns textos literários, vemos um diabo encantador, capaz de

seduzir desde a mais humilde criatura quanto ao mais soberbo e orgulhoso indivíduo. Neste caso, ele manipula as ações dos pactuários e os fazem agir conforme suas ambições e desejos. Em outros contextos, principalmente na Literatura de Cordel, o demônio assume uma personalidade caricaturista, apresenta uma personalidade cômica, embaraçosa. Não sendo ele aquele que engana, atrai, controla as ações, mas sim aquele iludido pelos homens.

Mircea Eliade (1991) dedicou-se também a discutir a figura demoníaca de Mefistófeles. Eliade parte da constatação de que há uma evidente simpatia mútua entre o Altíssimo e Mefistófeles, a qual fica bem demonstrada no “Prólogo no Céu”, para investigar os caracteres recorrentes da coincidência de opostos em mitos e rituais europeus ou asiáticos, desde a pré-história. Sobre essa simpatia aparentemente paradoxal, afirma ele:

Evidentemente, se integrada no conjunto da obra de Goethe, essa "simpatia" se torna compreensível. Mefistófeles estimula a atividade humana. Para Goethe, o mal, tanto quanto o erro é produtivo. "Se não cometes erros, não obterás a compreensão", diz Mefistófeles ao Homunculus [...]. "É a contradição que nos torna produtivos", segredava Goethe a Eckermann, a 28 de março de 1827. (ELIADE, 1991, p.78)

Mefistófeles em **Fausto** representa o espírito da negação, que se afirma "[...] parte da energia que sempre o mal pretende e que o bem sempre cria" (GOETHE, 2003, p.139), não antagoniza diretamente o Altíssimo, mas sim a sua criação, pois enquanto Fausto proclama a disposição de se manter sempre em movimento, buscando alcançar o instante supremo, porém colocando-o sempre além do instante presente, Mefistófeles se esforça por fazê-lo parar, deter-se diante do tempo que passa. Parar, para Fausto, significa a perda da alma. Para Mefistófeles, a vitória da imobilidade sobre o fluxo contínuo da existência. Ainda segundo Eliade (1991, p. 79), no lugar do movimento e da Vida ele se esforça por impor o repouso, a imobilidade, a morte. Pois o que para de mudar e de transformar-se se decompõe e perece. Essa “morte na vida” traduz-se em esterilidade espiritual; é, afinal de contas, a danação.

Entretanto, como já se observou muitas vezes, embora se componha com todos os seus meios ao fluxo da Vida, Mefistófeles estimula a Vida. Luta contra o Bem, mas acaba por fazer o Bem. Esse demônio que nega a Vida é, contudo, um colaborador de Deus. É por isso que Deus, em sua presciência divina, impõe ao homem, com muito prazer, esse companheiro. Conforme Eliade (1991, p. 81-82) para o historiador das religiões, e *coincidentia oppositorum* ou o mistério da totalidade é discernível tanto nos símbolos, nas teorias e nas crenças referentes à realidade última, ao *Grund* da divindade, quanto nas cosmogonias que explicam a Criação pela fragmentação de uma Unidade Primordial, nos rituais orgásticos que perseguem

a inversão dos comportamentos humanos e a confusão dos valores, nas técnicas místicas de união dos contrários, nos mitos do andrógino e nos ritos de androginização.

De maneira geral, pode-se dizer que todos esses mitos, ritos e crenças têm como objetivo lembrar aos seres humanos que a realidade última, o sagrado, a divindade ultrapassam suas possibilidade de compreensão racional; que o *Grund* é discernível unicamente enquanto mistério e paradoxo; que a perfeição divina não deve ser concebida como soma de qualidades e virtudes, mas como liberdade absoluta que está além do bem e do mal; que o divino, o absoluto, o transcendente distinguem-se qualitativamente do humano, do relativo, do imediato porque não constituem modalidades particulares do ser, nem situações contingentes. Resumindo, esses mitos, ritos e teorias que implicam a *coincidentia oppositorum* ensinam aos homens que a melhor via para se apreender a Deus ou a realidade última é renunciar, mesmo que por alguns instantes, a pensar e imaginar a divindade em termos de experiência imediata; tal experiência só poderia perceber fragmentos e tensões.

É importante salientarmos que são encontradas doutrinas semelhantes no folclore religioso do sudeste europeu. Assim, compreendemos que a afeição citada por Eliade (1991) entre Deus e Diabo na obra **Fausto** de Goethe. Pode estar relacionada a exemplos de crenças e de provérbios romenos segundo os quais Deus e o Satã são irmãos. Nesse caso há a representação de uma coalescência de dois temas distintos, mas vinculados: o mito arcaico gnóstico da fraternidade entre Cristo e Satã e o mito arcaico da associação, ou quase fraternidade, entre Deus e o Diabo.

Para Eliade (1991, p. 83-84), no que se refere o primeiro mito, pode-se encontrá-lo entre os bergamilos; segundo a informação transmitida por *Euthymius Zigabenus*, os bogarmilos acreditavam que Satanael (Satanás) era o primogênito de Deus, e Cristo, o segundo filho do Criador do Mundo. A crença na fraternidade Cristo-Satã era partilhada também pelos ebionitas, o que faz supor que tal concepção pudera circular em meio judaico-cristão. Mas, entre os bogarmilos, essa crença derivava, com muita probabilidade, de uma fonte iraniana, já que, também na tradição *zervanita*, *Ahriman* o Diabo era considerado primogênito de Deus.

Quanto ao motivo da associação, e até amizade, entre Deus e o diabo, ele fica evidente, sobretudo, num tipo de mito cosmogônico extremamente difundido, que pode ser resumido assim: no começo só existiam as Águas e sobre elas passeavam Deus e o Diabo. O Altíssimo envia o Diabo para o fundo do oceano com a ordem de trazer um pouco de argila para fazer o Mundo. No entanto, Lúcifer pratica diversas peripécias nesse mergulho

cosmogônico e as consequências dessa colaboração são transmitidas para a humanidade de maneira contraditória, muitas vezes, como algo ruim, maléfico, destruidor.

Já segundo um mito russo proclama que nem Deus nem o Diabo foram criados, mas que existiam juntos desde o começo do Tempo. “Ao contrário, segundo os mitos encontrados entre os altaicos meridionais, entre os *abakankatzines* e os *mordovinos*, o Diabo foi criado por Deus”. (ELIADE, 1991, p. 86). Mas é a maneira como se dá a sua criação que é reveladora: pois, de algum modo, Deus produz o diabo a partir de sua própria substância. Eis o que contamos mordovinos: Deus estava só sobre um rochedo. “Se eu tivesse um irmão, faria o Mundo!”, diz ele, e escarra sobre as Águas. Desse escarro nasce uma montanha. Deus a fende com sua espada e da montanha sai o Diabo (Satã). Assim que aparece, o Diabo propõe a Deus que sejam irmãos e criem o Mundo juntos, como companheiros.

Eliade (1991, p. 87) também afirma que em variantes do mito cosmogônico (*Altai-kizi, buriatas, voguls*, ciganos da Transilvânia), o próprio Deus reconhece sua incapacidade para criar o Mundo e apela para o Diabo. Esse motivo da impotência cosmogônica de Deus está associado a outro tema: a ignorância de Deus quanto à origem do Diabo. Mas essa ignorância é interpretada de modos diferentes nos mitos. Em certos casos (*Altai-Kizi, iacutos orientais, voguls*, Bucovina), o fato de Deus não saber de onde vem o Diabo evidencia ainda mais sua incapacidade e sua impotência. Em outras variantes do mesmo mito (mordovinos, ciganos, Bucovina, Ucrânia), Deus demonstra cabalmente seu poder cosmogônico, contudo ignora a origem do Diabo. Essa outra maneira de dizer que “Deus nada tem a ver com a origem do Mal”. Ele não sabe de onde vem o Diabo, portanto não é responsável pela existência do mal no Mundo.

A partir das concepções dualistas entre o bem *versus* o mal, crenças da Índia argumentam que o Mundo passou a existir em decorrência de uma ruptura da unidade primordial. A existência do Mundo, tanto quanto a existência no Mundo, pressupõe a separação entre Trevas e Luz, a distinção entre o Bem e o Mal, a escolha e a tensão. Eliade quanto ao paradoxo da contrariedade na vida dos homens observa:

Os esforços feitos pelos homens para superar os contrários levam-no a sair de sua situação imediata e pessoal e a alçar-se a uma perspectiva transobjetiva; em outros termos, a atingir o conhecimento metafísico. Na sua experiência imediata, o homem é constituído por pares de contrários. Mais ainda: ele não só distingue o agradável do desagradável, o prazer da dor, a amizade da inimizade, como igualmente é levado a crer que esses opostos são também válidos no absoluto; em outras palavras, que a realidade última é passível de definição pelos mesmos pares de opostos que caracterizam a

realidade imediata na qual o homem se encontra imerso pelo simples fato de viver no Mundo. (ELIADE, 1991, p. 96).

Mediante as contrariedades da vida, os homens convivem em seu dia-a-dia com situações adversas, no qual, necessita usar de suas ideologias, conceitos, sentimentos e até mesmo da razão para utilizarem o livre arbítrio em suas decisões e atos. Isto é, o ser humano pode mudar a direção de sua inclinação natural. Ele pode se quiser ou não, voltar para a aliança. Tal cenário de escolha, do universo ético farisaico, ajuda a compreender a proposta de Pelágio¹ que é combatida por Santo Agostinho². Nota-se que a consciência escrupulosa está bastante arraigada à cultura ocidental. A fidelidade à lei para educar a vontade humana não deve reduzir a relação homem – Deus a uma relação de instrução.

No decorrer de relatos populares e crenças religiosas, observamos que muitos demônios conquistaram seu prestígio demoníaco por boas ações realizadas em existências anteriores. Em outras palavras: “o bem pode servir para fazer o mal (...)”. (ELIADE, 1991, p. 97). Dessa maneira, numa perspectiva transcendental, o bem e o mal são, porém, tão ilusórios e relativos quando todos os outros pares de contrario: calor-frio, agradável-desagradável; longo-curto; visível-invisível.

De tal forma, esse embate entre Deus (bem) e Diabo (mal) continuará sendo discutido não só por questões religiosas, mas também por teses metafísicas, sociais e culturais, pois, o Mundo foi construído e continua sendo moldado pelas controvérsias do existir, principalmente se levar em consideração a vivência, e, conseqüentemente a ansiedade humana. Assim, entendemos que o mito literário de Fausto é a representação da eterna inquietude do homem, fruto da insatisfação da humanidade para com a sua própria condição, seu impulso incontrolável de transformar a realidade à sua volta, gerar seu próprio mundo.

¹ Para Pelágio, o pecado original não tem tanta importância para o resto da humanidade, isto é, não tem nenhum poder hereditário. O pecado de Adão foi só seu; a humanidade não tem que pagar por isto. É impossível, para Pelágio, a alma trazer consigo algo que não é culpa sua, pagar por algo que não cometeu. Deus não faria isso com os homens, criar uma alma imediatamente manchada. O que os homens herdaram de Adão foi somente o seu mau exemplo, a sua desobediência. Adão foi criado como qualquer outro homem, com vontade (concupiscência), mortal, sujeito às dores, males. Adão foi criado livre. Portanto, a morte não é castigo do pecado, pois Adão e todos os seus descendentes morreriam, mesmo que ele não tivesse pecado. Morrer faz parte da condição humana.

² Santo Agostinho define pecado como: O que é dito ou feito ou desejado contra lei eterna. O pecado original, isto é, o pecado de Adão é hereditário. Ele foi criado à imagem e semelhança de Deus. Mas, pelo fato de ter pecado, Deus lhe tirou os dons sobrenaturais (Adão passa a ser um mortal) e os seus perfeitos dons naturais foram ferido, por isso: “Eis porque, como por meio de um só homem o pecado entrou no mundo e, pelo pecado, a morte, e assim a morte passou a todos os homens, porque todos pecaram...” (Romanos 5,12).

Por mais que os personagens do mito fáustico tenham ganhado várias características físicas e personalidades fortes e impactantes, nenhum deixou de apresentar a fugacidade, a coragem e a autodeterminação que este personagem; desde sua criação representou, todos com o destino já traçado: de unir-se a forças malignas para alcançarem determinados propósitos. Portanto, durante muitos anos, o mito sobre Fausto foi interpretado de diversas formas por autores bem conceituados, que se tornaram alvo de várias críticas, sobretudo do Clero, pois suas obras contestaram sobre a verdadeira concepção entre o que é bom ou o que é mal para o homem, visão esta que varia de acordo com os desejos ou as necessidades humanas.

Segundo Marcel Vejmelka (2009, p.215) outra obra que ficou bastante conhecida por narrar o mito de Fausto foi **Doktor Faustus** (1947) de Thomas Mann, romance que conta a história do compositor Adrian Leverkühn, narrada por seu biógrafo Serenus Zeitblom. O enredo do drama relata o contrato feito com o demônio para obter mais 24 anos de vida e, com isso, compor a sua grande obra musical.³

Doktor Faustus além de retomar a história do pacto com o diabo, também torna pano de fundo para que Thomas Mann conte a história da Alemanha entre as duas Guerras Mundiais. Em planos paralelos, esse romance discute o mito de Fausto através da vida da personagem Adrian Leverkühn e as duas tentativas germânicas de criar uma Europa alemã – o grande pacto da república de Weimar com as forças do mal.

Este romance conta a seguinte fábula: em 1943, o professor e erudito Serenus Zeitblom decidiu contar a história de vida do compositor dodecafônico Adrian Leverkühn (seu amigo íntimo), dois anos após a morte deste. De acordo com a narração de Zeitblom, seu amistoso colega, Adrian Leverkühn viveu no início do século XX e frequentou os círculos burgueses de uma Alemanha que se dilacerava em uma grande guerra. Neste pequeno círculo composto por músicos, professores, pequenos produtores agrícolas e figuras do clero, o jovem Adrian, que a princípio deveria seguir a carreira religiosa, abandona seus estudos de teologia e passa a dedicar-se à música clássica.

Casto e inibido por natureza, Adrian é atraído a um prostíbulo por um guia diabólico; na terceira visita, embora advertido pela dama de companhia, o jovem contrai sífilis durante a relação sexual. Sua associação com o diabo priva-o dos serviços de dois médicos Erasmi, que

³ Um pacto satânico para obter talento musical, Diaz a lenda, ocorreu no sul dos Estados Unidos, no estado do Missipi, na década de 30 do século XX, com o cantor Robert Johnson. Considerado uma nulidade pelos colegas violinista e cantor, sumiu por um tempo, retornou cantando e tocando com maestria, e, com isso, assentou as bases do rhythm & blues e tornou-se uma referência para os primeiros roqueiros. Jimmy Hendrix e Rolling Stones estão na lista dos que assumiram a influência. As músicas de Johnson “Corssroads” e “Me and The Devil Blues” abordam claramente o pacto. Johnson morreu na mesma década em circunstâncias misteriosas.

desaparece de maneira misteriosa, e Zimbalist que vai para a prisão. Angustiado por sua incapacidade de criar grandes e originais composições, o músico decide fazer um pacto com o diabo: em troca de sua alma, pede mais tempo de vida, aproximadamente 24 anos, para poder compor uma grande obra musical. Serenus nas palavras finais do romance compreende que Deus poderá ter misericórdia da pobre alma do amigo e de seu país.

Para Vejmelka (2009, p.218) o dilema vivido pelo homem ocidental reflete a profunda crise ideológica e da multiplicidade de estados de espírito do homem seiscentista, dividido entre razão e a fé, entre a mentalidade em expansão e os valores medievais defendidos pelo clero e pela nobreza. Esses conflitos e contradições entre ideais antropocêntricos e teocêntricos podem explicar o surgimento do estilo barroco, que traduz a tentativa angustiante de conciliar forças antagônicas: bem e mal; Deus e Diabo; pureza e pecado; alegria e tristeza; espírito e matéria. O homem desta época (final do século XVI e início do século XVII) tenta atingir uma síntese de valores, proporcionando um estado de tensão permanente, que se irradia para a maneira de pensar, para as concepções políticas, para a estrutura social e para as expressões artísticas.

O mito do Fausto desponta no momento em que o Cristianismo, no seu desenvolvimento, pensa ter polarizado os mundos do humano e do sobrenatural em um conflito entre o bem e o mal, conferindo a luta entre as duas partes uma nova intensidade e um novo rigor. Isso inevitavelmente proporcionou ao diabo e sua hierarquia uma importância teológica e psicologia sem precedentes. Nem sempre tinha sido assim. No Antigo Testamento o diabo desempenha um papel menor. Claro, ele é a serpente que vai tentar Eva no jardim do Éden e, conseqüentemente, a causa da queda do homem, mas a partir daí raramente aparece. Já no Novo Testamento ele adquire maior preeminência, especialmente quando, em uma cena que antecipa o pacto com o Fausto, o demônio tenta Jesus Cristo.

Outro escritor que aborda o tema sobre o mito de Fausto é Fernando Pessoa, que sendo um dos máximos leitores de **Fausto** de Goethe, constrói um personagem totalmente especial, na medida em que o **Primeiro Fausto**, longo poema dramático, caracterizado pelo poeta como uma “tragédia subjetiva”, inscreve um “eu” lírico, significando a importância do mito alemão para a fundação da subjetividade ocidental.

Eu, Fausto – aquele que não sentem bem
Toda a extensão da felicidade,
Gozá-la? (PESSOA, 2005, p. 642)

O título de **Primeiro Fausto** remete a gênese goethiana. Fernando Pessoa estrutura seu poema em temas: Primeiro Tema: O Mistério do Mundo; Segundo Tema: O horror de Conhecer; Terceiro Tema: A Falência do Prazer e do amor; Quarto Tema: O Temor da Morte; Dois Diálogos. Tal qual o Fausto de Lessing, o Fausto pessoano é fragmentário e inconcluso, fazendo pensar em o livro do Desassossego, uma espécie de anti-livro. O Fausto de Pessoa vive uma espécie de eterno exílio, causado pelo pensamento reflexivo que traz o mistério como ato do pensamento que busca o que nunca achará, declarando que o pensamento se origina, vive e destina-se ao mistério.

Machado de Assis também menciona o tema fáustico no conto **A igreja do diabo**. Esse é baseado em um manuscrito beneditino, no qual, o diabo tem a ideia de montar uma igreja como meio para organizar suas ações na terra, uma vez que elas eram avulsas, desorganizadas, e dessa forma, combater a escritura divina. Após ter essa ideia, o diabo, vai até o céu anunciar as novidades para o senhor da luz. Logo no início da narrativa, Deus dirige-se ao recém-chegado ao “infinito azul” e questiona:

- Que queres tu? Perguntou este (Deus)

- Não venho pelo vosso servo Fausto, respondeu o diabo rindo, mas por todos os Faustos do século e dos séculos. (ASSIS, 1997, p. 82).

Neste trecho, percebemos que o diabo não vai até o céu para interceder por um intelectual desesperançado, mas por todos aqueles Faustos que habitam na terra. O demônio explica a Deus que ao fundar uma igreja, teria vantagem de ser única neste tipo de pregação, ao passo que para adorar deuses, havia várias: “enquanto as outras religiões se combatem e se dividem, a minha será única” (ASSIS, 1997, p. 83). Deus não se ofende com a proposta, na realidade não demonstra nenhuma reação. Imediatamente, o diabo desce a terra e começa sua pregação. Defende a inveja, a gula, a preguiça, a ira, a soberba, a luxúria, a avareza tudo com justificativas da história, das letras e das artes. Rapidamente, obtém mais e mais adeptos, tornando-se a nova igreja hegemônica.

Com a imposição de novos dogmas e crenças, o diabo argumenta até convencer os homens de que o mal pode ser melhor do que o bem. Multidões vêm a ele crendo nessa nova descoberta, assim como vieram a Jesus, quando este veio ao mundo como Messias enviado por Deus para salvar a humanidade. O diabo também usa de apólogos e símbolos para exemplificar sua doutrina. Uma dessas alegorias é a das franjas e mantos de algodão ou de seda. O que demonstra o caráter ambíguo do homem. Mostra, dialeticamente, a convivência harmônica dos paradoxos que apresentam virtudes boas e más. Os dogmas do diabo propagam-se pelo globo, tornando-se conhecidos em muitas línguas. Temos estabelecida e

difundida a igreja, o diabo percebeu baixas entre seus fiéis. Aqui e ali seus seguidores praticavam, às escondidas, atos de bondade, de restituições de roubo, de arrependimento.

No conto de Machado de Assis, diferentemente de **Fausto** de Goethe, os fiéis não chegam a firmar o pacto, atormentados pelo diabo, não deixam, todavia, de encantar-se com o fundador da nova igreja. Mas a corrosiva ironia machadiana, formando um texto totalmente apolíneo, bota tudo a perder, na medida em que o próprio diabo é ludibriado por seus novos fiéis que, às escondidas, voltam a praticar as antigas virtudes.

Na realidade, Machado de Assis em **A igreja do diabo** desfigura o pacto fáustico, aquele interpretado nas obras de Goethe, Thomas Mann, Christopher Marlowe. O autor nesse conto demonstra como o ser humano é contraditório e quanto suas fraquezas, seus vícios o impossibilitam de ter em si a virtude plena. Assim, Machado de Assis nega a supremacia absoluta, o poder de Deus e a redenção do homem através da religião.

Portanto, ao interpretar o perfil dos pactários nas obras já mencionadas, compreendemos que a maioria das obras que abordam o tema sobre o pacto fáustico apresentam semelhanças em sua configuração. Nelas encontramos personagens solidários, confusos, desiludidos, em que suas carências humanas parecem ser infinitas, o que acaba refletindo em um total descontentamento e ao julgamento da inutilidade de suas vidas terrenas. A reflexão sobre a existência os faz compreenderem como o ser humano é limitado. E que para alcançarem determinados propósitos devem recorrer às forças sobrenaturas e superiores.

A partir de então surge à figura do diabo em narrativas literárias, este ser reconhecido pelo Clero como maligno se aproxima das personagens conflitantes seduzindo-as com palavras tentadoras, prometendo-lhes fidelidade, servidão e o concedimento de seus mais íntimos desejos: dinheiro, sexo, amor, poder sobre os outros, fama, glória. As personagens desiludidas, miseráveis de espírito, acabam sendo influenciadas pelas palavras cativantes do diabo. Assim, conscientemente efetuam o pacto. Este seria o meio de vencer suas crises existenciais, o instrumento facilitador de romper as barreiras da vida e do meio em que está inserido.

Se para o Clero a concretização do pacto com o diabo simboliza a associação com as trevas, com o pecado, para essas personagens o pacto significa um impulso, um estímulo para que seus objetivos sejam alcançados. Não se prende ao princípio de que o diabo represente a escuridão, a maldade, o que eles vêem é um ser superior, capaz de ajudá-los a conquistar tudo o que desejam. Depois de efetuado o pacto, as personagens sofrem a mudança do ser, elas transformam-se em indivíduos corajosos, determinados, pois acreditam que seus corpos estão

fechados a qualquer eventualidade. Segundo Vejmelka (2009, p.226), esse comportamento reflete o lado obscuro do homem, calculista, frio, egoísta, arrogante, autoritário, leva-os a agir com total desamor e incompreensão. Ele passa a ser o centro do universo, Deus de tudo e todos, almejando conquistar seus objetivos de qualquer maneira.

De tal forma, por tudo aqui abordado, entedemos que a efetuação do pacto entre homens e o diabo baseia-se nos pressupostos da irreversibilidade de causa, isto é, uma vez realizado o pacto, esse não pode ser desfeito, rompido. Pois, ele se constitui como o relacionamento em que há troca de favores. O diabo concede ao homem, coragem, autodeterminação para realizar seus desejos. O homem, por sua vez, se priva ou perde aquilo que mais ama: um amor, sua alma, sua liberdade. Através do pacto fáustico se estabelece o envolvimento de uma ação, na qual, duas partes (seres humanos e o demônio) agem conjuntamente, e em que há uma forte interação de suas identidades. Nessa ação, a vontade mútua encontra-se em primeiro e talvez em um único plano, os pactuantes trocam “favores” e promessas entre si, dentro de um determinado prazo de tempo. Ambas as partes concretizam o acordo e seu término se dá com o desfecho estabelecido como combinado inicialmente.

O pacto fáustico também implica responsabilidade, consciência, irreversibilidade de causa, como também, exige reciprocidade e o juramento de cumprir o contrato até o fim. Porque, o não cumprimento de uma das partes acarretará não só no rompimento do acordo, mas até mesmo em uma grave consequência, uma penalidade. Assim, o pacto fáustico uma vez travado não poderá ser desfeito, isto é, este acordo apresenta irreversibilidade de causa, as partes devem assumir as consequências até seu término. A partir dos traços mais largos da história podemos observar que o conceito de pacto está relacionado à presença do indivíduo há uma sociedade hierarquizada. Desde o surgimento do homem, as suas ações são conduzidas por acordos, regras que lhe dizem o que ele pode ou não fazer, falar, ver ou ouvir.

Segundo Judith Martins-Costa (1992, p. 19) a ideia de contrato segundo o sentido moderno surge da concepção da autonomia da vontade, isto é, este ajuste provém da vontade dos pactuantes. Dessa maneira, percebemos que a noção tradicional de contrato, aquela centrada na tutela da vontade individual baseia-se nos pressupostos da confiabilidade e se realmente essas vontades se concretizam no conceito, no instrumento de uma relação que, pelo menos há mais de dois mil anos, vem acompanhando a humanidade, com conotações que sofrem permanentemente modificações.

Mas, não analisaremos as obras mencionadas acima, pois nosso foco de estudo é interpretar a representação do pacto fáustico no romance brasileiro – **Grande Sertão: Veredas** (1956) de Guimarães Rosa, visto que, este autor ao abordar o acordo estabelecido

entre homem e o diabo não privilegia apenas uma estrutura erudita, como ocorre nas obras de Goethe, Marlowe e de Thomas Mann, pelo contrário, Rosa como conhecedor da cultura popular brasileira consegue dar uma nova visão ao pacto, destacando a presença de elementos da cultura popular (ventania, encruzilhada, redemoinho, etc.) para enfatizar este acordo.

Além disso, Guimarães Rosa enriquece o texto através das lembranças e confissões do protagonista-narrador, Riobaldo, dando voz ao pactário, este que tenta em diversos momentos de sua narrativa, negar a existência do diabo e conseqüentemente o acordo feito com as forças malignas, mas esta tentativa de indeferimento nada mais é que a confirmação reflexiva e consciente de sua culpa e remorso. Pois, o pacto fãustico, como já mencionamos anteriormente, tem um preço, no caso de Riobaldo este resultou na morte de Diadorim. Ele viu o ser amado morrer pelas mãos do inimigo Hermógenes e nada conseguiu fazer para salvá-la. E atualmente só lhe resta recordar os momentos em que conviveu com Diadorim e se sentia feliz e seguro ao lado dela, fatos estes que nem mesmo o tempo poderá apagar e hoje os relembra com muita saudade. Partindo destes pressupostos, buscamos compreender a estrutura do pacto fãustico em **Grande Sertão: Veredas** este que se inicia pela interpretação da estrutura narrativa deste romance.

O PACTO FÁUSTICO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS* - A DEMONSTRAÇÃO DA CULTURA POPULAR POR UM VIÉS ERUDITO

A Estrutura Narrativa de Grande Sertão: Veredas

Grande Sertão: Veredas foi publicada em 1956, o romance compõe a narrativa de um ex-jagunço, já velho, fazendeiro, resolve reconstituir pela memória a sua vida, para encontrar, talvez, o verdadeiro sentido para esta. Mas neste caso não se trata de rememorar a totalidade da vida. Reviver e repensar são as motivações que se encontram na raiz da biografia de Riobaldo, narrador e protagonista desta história.

Sendo Riobaldo o personagem principal e narrador, todo o romance assume a forma de um “relato autobiográfico” feito a um interlocutor, invisível e calado dentro da narrativa. Anônima, essa presença veio de fora do sertão, procurando pelo ex-jagunço e dispondo-se a extrair dele a história de sua vida. Assim, na obra, observamos que o monólogo apresentado pelo personagem supõe um diálogo, pois este “eu” institui a existência de um “tu”; no caso o ouvinte de Riobaldo é intitulado por ele de “doutor”. É para este interlocutor que Riobaldo, narra suas aventuras como jagunço, seu sentimento de fidelidade que o impele a uma estranha afeição pelo companheiro de bando – Reinaldo ou Diadorim, e mediante a suas lembranças tenta negar a existência real do demônio e aceitar que, assim, como menciona várias vezes na obra, “viver é um negócio muito perigoso”.

Riobaldo apresenta-se na obra como alguém disposto a falar sobre seus sentimentos, ele necessita de alguém que lhe escute, para que possa expressar suas incompreensões, saudades daqueles que tanto amou; suas indignações, amarguras e a culpa retida em seu interior, buscando transformar as recordações “alinhavadas”, planas e estéreis em experiências vivas. O protagonista diante a narração sobre os fatos ocorridos em sua vida tenta dar sentido e organizar em palavras as experiências confusas e aleatórias dos acontecimentos. Ele imagina que aquele forasteiro poderá ajudá-lo a compreender até que ponto o homem pode aliar-se ao mal para alcançar um determinado propósito.

Proença Manuel Cavalcanti Proença (1976) menciona que a interpretação do monólogo construído por Riobaldo se faz a partir da análise da estrutura da obra, dividido em um plano objetivo e outro subjetivo:

Grande parte do livro se estrutura em duas linhas paralelas: a objetiva, de combates e andanças – criadoras da personalidade do jagunço que termina chefe de bando – e a subjetiva, marchas e contramarchas de um espírito

estranhamente místico, oscilando entre Deus e o Diabo. (PROENÇA, M.C, 1976, p. 160)

A história narrada por Riobaldo, em partes, se aproxima a de outros homens, principalmente, quando é desafiado a entenderem questões míticas relacionadas às concepções sobre o bem e o mal. Walnice Galvão (1986, p. 13) afirma que **Grande Sertão: Veredas**, como qualquer outra obra de Guimarães Rosa, apresenta várias interpretações para os seus enredos. O que acaba criando a ideia de um “labirinto”. O monólogo construído através de uma linguagem peculiar baseado no fluxo da memória do ex-jagunço cria um ziguezague, desafiando o leitor a compreender o que o narrador-personagem tenta explicitar com seus relatos pessoais os fatos ocorridos em sua trajetória. A autora compreende que esse “labirinto” se configura a partir da ambiguidade da estrutura do romance, como também pelos fatos desencadeados na história:

O princípio organizador da obra é a "ambiguidade" e que a estrutura do romance é também definida por um padrão dual recorrente: "A coisa dentro da outra [...] é um padrão que comporta dois elementos de natureza diversa, sendo um o continente e outro o conteúdo. [...] Tudo se passa como se ora fosse ora não fosse, as coisas às vezes são e às vezes não são. [...] Nas linhas mais gerais tem-se o conto no meio do romance, assim como o diálogo dentro do monólogo, a personagem dentro do narrador, o letrado dentro do jagunço, a mulher dentro do homem, o Diabo dentro de Deus. Isso se reflete no fato de se encontrarem, no meio do romance, histórias ou casos aparentemente como peças soltas, mas na realidade obedecendo a uma matriz estrutural. (GALVÃO, 1986, p. 13).

Vemos em **Grande Sertão: Veredas** a mistura, em todos os níveis, entre o real e o irreal, o aparente e o oculto, o dado e o suposto. A soberania de Rosa, colocado na sua posição-chave, faz perceber a coerência da narrativa, fundindo o homem e a terra, manifestando o caráter único, total, do sertão enquanto mundo. Guimarães Rosa nesta obra soube em bom tom aliar aspectos clássicos e modernos, temas universais e a cultura popular para descrever os costumes sertanejos mostrados cheios de mistérios onde o homem do sertão convive com problemas de ordem universal e eterna.

Não se trata em **Grande Sertão: Veredas** de uma autobiografia, em que tudo é regido por lembranças cronológicas. A historiografia, sobretudo das formas literárias, parte de uma interpretação linear do tempo onde se agrupam em sequência a sucessão de fatos ou formas. É uma visão superficial do tempo e da obra de arte, que não se abre para a dinâmica do tempo originário se dando e retraindo como época. Para compreender o tempo poético-origiário, tem-se que abrir para o vigora da memória. É o que nos diz Riobaldo:

Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive... Hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe. (ROSA, 2006, p. 78). Agora tudo que eu conto, é porque acho que é sério preciso. (ROSA, 2006, p.134).

Quando lemos **Grande Sertão: Veredas** como um todo e se tem a obra toda digitada, recortamos as diferentes passagens pondo-as na ordem cronológica dos acontecimentos, certamente seria constatado algo muito simples: tomando o ritual da iniciação de Riobaldo e Diadorim no rio como ponto de partida e depois fosse acoplando os demais fatos, observamos que a obra está dividida em três grandes momentos; o primeiro começa com o rito de iniciação (encontro de Riobaldo e Diadorim quando ainda eram crianças) e vai até o momento em que Zé Bebelo perde o rumo não só da condução do bando, como também, o da luta contra Ricardão e Hermógenes. Nessa primeira parte, dá-se a história de Riobaldo, o que lhe aconteceu depois que a mãe morreu como ele foi estudar, em seguida tornou-se professor de Zé Bebelo, a sua entrada e participação nos diferentes bandos de jagunços, a prisão e julgamento de Bebelo. Este ajuizamento é um marco divisório entre a lei antiga e a lei nova. Ricardão e Hermógenes não aceitam o julgamento e ficam com a lei antiga, e, em consequência disso, traem Joca Ramiro.

O próximo momento se inicia na segunda parte do romance: quando ocorre a perseguição implacável aos assassinos. As chefias se sucedem e nenhuma consegue acabar com os “judas”, nem mesmo Zé Bebelo. Pois, para vencer Hermógenes, se faz necessário o pacto, e não apenas ficar no nível dos homens. E então Rosa, numa sutileza extraordinária, com a mudança de apenas uma letra num verbo nos coloca diante do sentido profundo do pacto. Diz: “Viver é muito perigoso... Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Esses homens! todos puxavam o mundo para si, para o concertar concertado”. (ROSA, 2006, p. 16). Os dois verbos significam coisas completamente diferentes, embora soem iguais. No contexto da obra, já se localiza aí a diferença radical do agir desses chefes. E a diferença está não só no significado dos verbos, mas também no sentido de outras duas palavras: “Querer” e “Principiar”. O concertar, enquanto transformar e mudar baseia-se no querer e poder deles. Já o concertar não depende da vontade de quem concerta. Para concertar é necessário abrir mão do querer e ser tomado por forças intensas. Só assim há o concertar ou concertar concertado. Mas para isso deve haver o pacto. Nesta sutil mudança está a essência do pacto. Todos os chefes que precedem Riobaldo são dominados pelo poder do querer do homem e tem como única tarefa vencer

Hermógenes, porém não conseguem. Isso acontece com Zé Bebelo que era guiado pela razão. Ele raciocina, no entanto, não pensa. Assim, Bebelo nunca consegue travar uma luta com os “judas”.

No terceiro momento ocorre o pacto, este se inicia na última parte da obra e nela há uma característica singular. Do ponto de vista narrativo, o que acontece antes do pacto fica a mercê da vontade humana e se dá, necessariamente, às apalpadelas, numa procura confusa e difícil, porque são ações só guiadas pelo poder da razão. Depois do pacto, não, porque desde esse momento, Riobaldo não é o que com sua vontade e poder toma as iniciativas e decisões. Ele sabe que um poder maior o guia. Por isso, nunca planeja as viagens. Elas vão acontecendo num acontecer destinado.

Os alinhavos apresentados por Riobaldo ao narrar também pode ser explicados, pois a obra assume a estrutura de um romance memorialístico. Assim, a partir das teorias de Henri Bergson, presentes no capítulo: “Do reconhecimento das imagens. A memória e o cérebro”; em **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito** (1999). Observamos que o protagonista através da visita do “doutor” recorda eventos ocorridos no passado, tentando explicar e ao mesmo tempo compreender os motivos de suas ações e ideologias como jagunço, contrapondo-as de hoje, um homem apaziguado pelas situações da vida.

Segundo Bergson (1999, p. 86) o passado sobrevive sob duas formas distintas: em mecanismos motores e em lembranças independentes. Com isso, a operação prática e conseqüentemente corriqueira da memória, a utilização da experiência passada para a ação presente, o reconhecimento, enfim, deve realizar-se de duas maneiras. Ora, se fará na própria ação, e pelo funcionamento completamente automático do mecanismo apropriado as circunstâncias, ora implicará um trabalho do espírito, que irá buscar no passado, para dirigi-las ao presente, as representações mais capazes de se inserirem na situação atual.

Assim, a matéria se configuraria como o conjunto de imagens que cercam os indivíduos e a memória uma espécie de regente de todo o processo. Desse permanecem ativos o passado e o presente, circunscrevendo os limites da interpretação subjetiva. Desse tipo de imagem a que Bergson (1999, p. 90) chamou de “imagens-lembrança”, em que se identificam apenas a parte inteligível da relação como objetos, onde, ao invés de experimentar as imagens, as pessoas as acomodam, tentando recuperar sua clareza e, principalmente, sua utilidade em suas vidas. Das “imagens-lembrança” pode-se reter o movimento sîgnico, na medida em que essa oscilação indica provas de referencialidades de situações passadas. “A compreensão dos sujeitos, nesse sentido, absorve essas amostras tornando possível armazenar

o passado como memória”. (Bergson, 1999, 92). Essa atitude da memória obtém-se a partir das experiências e dos hábitos, que conformam perspectivas comunicacionais, estéticas, éticas e políticas a um só tempo.

A consciência de um passado que registra as ações está ligada a uma necessidade de remontar as percepções. Isto se dá, porque se entende o corpo pelas possibilidades que os sentidos humanos podem obter das imagens exteriores a ele. Assim, identificamos outro tipo de imagem, que não apenas reconhece por hábito uma atividade passada da vida, mas que recria esse passado: as imagens-ação. Das imagens-ação, esperamos sempre ter uma atitude voltada para o presente, mas para um presente sensível, que tem a memória como uma forma criadora do passado.

De acordo com Bergson (1999, p. 96) o reconhecimento do passado nas imagens-lembrança e a projeção do presente em imagens-ação fazem do corpo humano uma máquina capaz de ora lembrar e identificar fatos/acontecimentos, ora produzir/encenar nossa vida sobre as imagens. Desse processo comunicativo podemos entender nossa memória como passado/presente. Mas sempre um passado/presente coexistente, que busca dar espaço à inteligência da matéria e possibilitar um caminho possível aos atos sensíveis. Henri Bergson (1999, p. 96), chamou esse processo de duração. Para o teórico, a duração, bem mais que um processo natural e pragmático de conhecimento das coisas, expressa a forma de nos posicionarmos no tempo e no espaço.

Dessa maneira, buscamos no passado a inteligibilidade das coisas e, no presente, a forma de agir sobre elas. Portanto, aqui, evidencia-se um processo que faz reconhecer/variá-las tanto as ações cotidianas quanto o reconhecimento sobre as imagens, ou seja, sobre as comunicações. A duração representa um movimento singular que visa reunir todos os gestos e forças subjetivas para que dela seja possível reconhecer. Ora, se por um lado, temos uma memória que busca nas lembranças sempre um fundo claro para a percepção, e obtém-se do presente momentos singulares da ação; por outro, então, entre o passado e o presente existe uma diferença de natureza e não de grau. Com efeito, Bergson (1999, p. 98) obtém, dessas duas forças (passado-presente), o primeiro fundamento para desenhar os caminhos dos processos de singularização.

Por meio de suas lembranças, Riobaldo vai construindo todo o enredo, suas recordações trazem novamente à tona suas emoções, opiniões e dilemas: a morte repentina de sua mãe; seus amores (Rosa'uarda, Nhorinhá, Otacília); o sentimento mantido por Diadorim; sua revolta ao descobrir que seu padrinho, Selorico Mendes era seu pai biológico; a compaixão, ao ver seu antigo amigo Zé Bebelo ser julgado pelo bando de jagunços, liderados

por Joca Ramiro; a má impressão que teve de Hermógenes desde a primeira vez que o conheceu; a sua angústia em querer negar a existência do diabo, e não ter feito, de fato, um pacto com o diabo, e, por fim, a sua ênfase na misericórdia divina, em que afirma que “Deus é paciência; o contrário é o diabo”. (ROSA, 2006, p.56).

Tudo isto é resgatado pela personagem em suas descrições, o passado passa a aceder no presente. As percepções desse narrador o fazem compreender fatos e ideologias em que se manteve durante muito tempo, e, outras em que diz que foram abandonadas ou reorganizadas em seu cerne. Para Riobaldo a narrativa representa em última análise, uma tentativa de resgate, pela memória, de uma época afastada, recoberta pelas neblinas do tempo. Ele deseja recompor sua vida de lutas e amores, para tentar, de um lado, encontrar o seu sentido e, de outro, libertar-se de algumas recordações penosas que o perseguem. Saudade e inquietude se combinam para provocar esse desejo ardente de reencontro com o passado perdido. Em tal contexto, o tempo assume dimensão primordial, pois é o obstáculo que deve, a cada momento, ser vencido pela memória, para que seja alcançada aquela “construção ou reconstrução” de si próprio. Esta é a última meta do narrador.

O tempo, contudo, é uma realidade fugidia, que nem sempre a memória consegue capturar, pois não apenas o passado aparece sujeito ao presente que, sob muitos aspectos já se faz outro, distanciado daquele ser que agora tenta resgatar o tempo. Alusões a esta luta permanente da memória afloram com frequência no discurso do narrador, vejamos:

Contar é muito, muito difícil. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancé, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. (ROSA, 2006, p. 183). O senhor sabe; Não acerto no contar, porque estou remexendo o vivido longe alto, com pouco caroço, querendo esquentar, demear, de fato, meu coração, naquelas lembranças. Ou quero enfiar a ideia, achar o rumorzinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve. Às vezes não é fácil. Fé que não é. (ROSA, 2006, p. 175).

Essa passagem esclarece que a dificuldade no contar não se restringe apenas na luta da memória com o tempo, no qual, tenta resgatar sentimentos e vivências distantes ocorridas no passado, mas deve-se também ao anseio por encontrar, nos fatos evocados, o sentido profundo, único que interessa agora ao Riobaldo velho e sábio. Nesse contexto, o interlocutor atua como um *alter-ego* projetado, com o qual o narrador dialoga todo o tempo:

Vou reduzir o contar (...). Vida, e guerrear, é o que é: esses tontos movimentos. Mas para mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima – o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe. Conto ao

senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal contar é o que não sei, e que pode ser o senhor saiba. (ROSA, 2006, p. 227).

A luta com o tempo se desdobra numa ação pelo sentido da própria vida, pois para “dar corpo ao suceder” muitos são os dilemas com que Riobaldo se defronta ao longo de sua travessia existencial – medo e coragem, amor e ódio, lealdade e traição, Deus e o diabo. Só agora, na velhice, já de “range rede”. É que, finalmente, possui “os prazos” para “especular ideia” e tentar encontrar o “rumorzinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve”. (ROSA, 2006, p. 11).

Ainda sobre a temporalidade, há outro aspecto que podemos salientar: toda narrativa que tem como matriz a memória, esta que possui a faculdade de poder mover-se com liberdade no tempo, visto que, as nossas lembranças não estão sujeitas a nenhum imperativo cronológico. Guimarães Rosa utilizou a liberdade temporal ao definir as linhas gerais de construção do romance. Convém, contudo, acentuar que, no geral, tal alvedrio é usado pelo autor com bastante cuidado e moderação. Tomemos um exemplo: quando o narrador deseja romper a linha temporal para antecipar o seu encontro com Otacília, tem a preocupação de alertar o interlocutor/leitor:

Minha Otacília, vou dizer. Bem que eu conheci Otacília foi tempos depois; depois se deu a selvagem desgraça, conforme o senhor ainda vai ouvir. Depois após. Mas o primeiro encontro meu com ela, desde já conto, ainda que esteja contando antes da ocasião. Agora não é que tudo está me subindo mais forte na lembrança? (ROSA, 2006, p. 157).

O narrador procura chamar a atenção para a ruptura temporal que vai ocorrer na narrativa, ao mesmo tempo em que alude a liberdade cronológica e psicológica que se encontra na raiz de um relato fundado na memória: “Agora não é que tudo está me subindo mais forte na lembrança?” (ROSA, 2006, p. 24).

Na verdade, nas numerosas digressões que ponteiavam o texto é que Riobaldo mais se ampare dessa liberdade, aludindo, de forma velada, às realidades com as quais o leitor ainda não tomou contato. Não importa: mesmo que não possam ser decodificadas de imediato, servem para criar expectativas e reforçar a magia do texto. Porque a admiração provocada pela lembrança não vem com hora marcada e não obedece a cronologia da narração nem do evento marcado. De resto, um romance como **Grande Sertão: Veredas** dificilmente se desvendará por inteiro para o leitor em uma primeira leitura. Esse o seu grande fascínio, a capacidade de enriquecer-se sempre, quanto mais fundamente o leitor da obra penetre em seu universo. De tal modo, as digressões na narrativa têm por objetivo primacial expor as

reflexões de Riobaldo sobre os fatos que está relatando e, de certo modo, pedir a anuência (do interlocutor/leitor) para suas conclusões.

O tecido narrativo vai-se constituindo da alternância entre passagens diretamente voltadas para o relato dos acontecimentos, com outras em que o narrador articula sua visão sobre a realidade exposta. Tais passagens digressivas, às vezes, alongam-se e servem para definir melhor as perspectivas filosóficas da obra. O motivo obsessivo do pacto pode fornecer ao leitor outros exemplos instigantes dessa necessidade permanente de questionamento direto do real por parte de Riobaldo:

E o demo existe? Só se existe o estilo dele, solto, sem um ente próprio – feito remanchas n'água. (...) Vendi minha alma algum? Vendi minha alma a quem não existe? Não será pior? (...). Então, não sei se vendi? Digo ao senhor: meu medo é esse. A quem vendi? Medo meu é este, meu senhor: então, a alma, a gente vende, só, é sem nenhum comprador (ROSA, 2006, p. 474 - 475).

Para Riobaldo, o que importa, como ficou dito, não é a sua vida de jagunço, nem mesmo os seus amores, mas a “matéria vertente” aquilo que se encontra por detrás do redemoinho da existência. O que influi não é decifrar se houve o pacto ou não, porém o desejo de realizá-lo. Como ensina compadre Quelemém, o essencial numa narrativa não é “o caso inteirado em si, mas a ‘sobre-coisa’, a outra-coisa” (ROSA, 2006, p. 197). É esta “sobre-coisa” que o leitor deve procurar em seu percurso pelas veredas do sertão rosiano e certamente deve estar intrigado à procura do que seria essa “sobre-coisa”.

O contexto em que Riobaldo, protagonista da obra, narra as suas memórias lembranças constitui um paradigma histórico e literário, pois, em outros casos, o líder de assassinos (bandidos, jagunços) não sobrevive para propagar pessoalmente as suas aventuras, geralmente, estes morrem em campo de batalha. Como por exemplo, em **Cabeleira** (1876) de Franklin Távora, o protagonista, José Gomes, apelidado de Cabeleira, associa-se ao pai Joaquim Gomes e Teodósio para aterrorizar as pequenas vilas pobres e desamparadas, matando inocentes friamente. No final do romance, após encontrar a sua amada Luisinha morta, ele é preso por soldados do governo e condenado a forca. Antes de morrer, Cabeleira arrepende-se do que fez e pede perdão a sua bondosa mãe que falece ao ver o filho ser enforcado em praça pública.

Nesta ocasião o narrador se faz pela convivência com este líder, criando a biografia de um herói. Entretanto, em **Grande Sertão: Veredas** ocorre o inusitado, Riobaldo narra as suas aventuras como jagunço e como se tornou responsável pela liderança do bando, ao mesmo

tempo, também conta ao interlocutor a história de Diadorim, visto que, ao mencionar sobre si se faz necessário falar sobre seu companheiro, resgatando a concepção de par.⁴ Como se Diadorim fosse o outro de si mesmo, isto é, como se o companheiro de bando fosse a sua outra face.

Ao retornamos as interpretações em **Grande Sertão: Veredas**, analisamos que em meio aos sentimentos de medo e de culpa, Riobaldo indicia ter feito um pacto com o diabo para obter algumas vantagens, em seu caso, queria ter o corpo fechado⁵ para matar Hermógenes, o inimigo de seu amor “proibido”, Diadorim, como também, ter capacidade para liderar o bando de jagunços do qual fazia parte. Ele consegue realizar os seus planos, no entanto, como consequência do pacto, o protagonista padece com a morte de sua amada.

Também percebemos, a partir das observações feitas por Riobaldo, as diferenças culturais entre o narrador e o ouvinte: um deles é um sertanejo rústico, o outro um cidadão culto. Embora o interlocutor não se configure na narrativa, sabemos pelos comentários do protagonista que o ouvinte chegou de longe, da cidade, de jipe. Veio conhecê-lo e estimulá-lo a falar sobre as suas experiências. Usa óculos, tem o título de doutor e toma notas numa caderneta, incessantemente. No fragmento abaixo, o narrador em comparação ao “doutor” faz uma breve descrição de si:

(...) Sou só um sertanejo, nessas altas ideias navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração. Não é que eu esteja analfabeto. Soletrei, anos e meio, meante cartilha, memória e palmatória. Tive mestre, Mestre Lucas, no Curralinho, decorei gramática, as operações, regra-de-três, até geografia e estudo pátrio (...). (ROSA, 2006, p. 14).

⁴ Muitas obras literárias ressaltaram como personagens principais, algumas duplas, estas que despertaram o interesse dos leitores devido à representativa fórmula de sucessos em narrativas, esses pares não são exatamente constituídos por casais, mas, acima de tudo por companheiros, confidentes, amigos fiéis e inseparáveis, dentre eles destacam-se: Hamlet e Horácio, Dom Quixote e Sancho Pança, Rei Arthur e Lancelot, Robinson Crusóe e Sexta-feira, entre outros. Esse relacionamento bem sucedido também pode ser observado entre Riobaldo e Diadorim. Compreende-se através dos relatos do ex-jagunço, que desde o momento em que eles se encontraram na beira do Rio São Francisco, o protagonista percebeu que o menino de olhos verdes lhe trazia uma paz e ao mesmo tempo força, como também, foi por causa do companheiro que Riobaldo decidiu entrar para o bando de jagunços, ser pactário e tornar-se líder. Essa concepção de par, também reproduz a ideia de completude, esta que se dá pela confluência de metades opostas que se atraíam e repelem como um amor cuja efetivação deveria ser menos o resultado de uma escolha da vontade do que de uma condenação: a atração pelo contrário.

⁵ Este termo é atribuído, inicialmente, ao malês, eles usavam colares denominados como “patuás terapêuticos” contra doenças do corpo e da alma. Com o passar dos anos e com a apropriação de elementos ameríndios e tradições de culturas tribais africanas e muçulmanas da Costa da Guiné e da Angola, estes objetos resultaram em rituais em que tinha por objetivo afastar as energias e os espíritos malignos das pessoas. Dessa maneira, surgem às cerimônias, chamadas pelo Candomblé como rito de fechamento do corpo.

Este Riobaldo que conta a sua história a um estranho, não é mais um jagunço que combatia os inimigos entre o sertão de Minas Gerais, mas sim, um homem experiente, casado, fazendeiro, alguém que procura paz interior. Compreendemos assim, que em **Grande Sertão: Veredas** têm-se de um lado a manifestação do estatuto do narrador oral, o ex-jagunço que conta a sua vida (ou parte dela); do outro, como destinatário do relato, um viajante instruído, vindo de um meio urbano, que pousara na fazenda de Riobaldo. O seu falar, a sua reação ao que vai ouvindo, apenas aparece, indiretamente, na fala do narrador, que o escolhe como interlocutor, justamente por ser tratar de um ouvinte neutro, alguém de passagem, sem raízes no meio sertanejo:

Não devia estar lembrando isto, contando assim das coisas. Lenga-lenga! Não devia de. O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isto mesmo. Falar com o estranho assim mesmo comigo. Mire e veja: o que é ruim, dentro da gente, gente perverte sempre por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala? (ROSA, 2006, 40-41).

Essa passagem é significativa por duas razões: a primeira é de justificar a escolha, como interlocutor, de um “estranho”, “alguém que ouve e logo se vai embora”, pois, funciona como simples refletor do interminável diálogo de Riobaldo consigo próprio, e, com o oportuno leitor. A segunda é que nela, Riobaldo alude ao motivo central do seu relato, de natureza catártica: tentar “arredar mais de si” todo o “ruim” que habita o seu interior, ou seja, tudo aquilo cuja presença constante em sua memória o persegue e o inquieta. E dentre essas lembranças inquietantes ocupa o lugar de destaque o malfadado pacto que teria (ou não) feito com o diabo.

Riobaldo quando narra suas aventuras vai construindo na imaginação do leitor outros Riobaldos: o fazendeiro, o jagunço, o homem apaixonado capaz de fazer qualquer coisa pelo seu amor, o pactário, o professor de Zé Bebelo. Dentro desta perspectiva, Walnice Nogueira Galvão (2008, p. 24) observa que o protagonista de **Grande Sertão: Veredas** é um vivente de avatares, mostrando diferentes faces, conforme as etapas (trajetória) de sua vida. Riobaldo após a morte da mãe é acolhido por seu padrinho, na verdade, seu pai Selbrico Mendes; professor e secretário de Zé Bebelo; jagunço de Joca Ramiro; lugar-tenente de Zé Bebelo; pactário e chefe de jagunços; Tatarana e chefe Urutu-Branco. E finalmente, um fazendeiro casado com Otacília. Ele nesta última etapa de sua vida dedica-se a remoer seu passado, tentando entender quais seriam as determinantes de certas decisões, que peso poderia ter o acaso ou a necessidade em seu percurso, e sempre dentro de um horizonte sertanejo, quais teriam sido nesse evoluir os papéis de Deus e o diabo.

A maneira como Riobaldo narra assume o efeito de espelho, o ato de olhar para si mesmo, de se responsabilizar sobre aquilo que fala sobre si. Seria como se seu discurso refletisse a busca pela sua imagem, o seu legítimo eu. Entretanto, este não ocorre pela totalidade, pois a imagem refletida — de mim mesmo, pela memória e pelo ato de narrar, nem sempre parece clara, nítida. Assim, a travessia do sertão, narrada por Riobaldo com vivacidade de expressões, se compõe como uma metáfora que se faz no processo do discurso do narrador, como a travessia de si mesmo. Riobaldo narrador procura recuperar o Riobaldo jagunço mediante o monólogo infundável em que se resume — **Grande Sertão: Veredas**. A experiência de jagunço, que na consciência busca a sua culpa, se totaliza como a travessia a culminar na descoberta incessante do *eu* ou pelo menos ele chega a ter uma visão do que seja a vida através dessa busca de si.

Essa travessia também se apresenta em sua metodologia de narrar, Riobaldo não inicia o relato pelo fim da história, seria simples ele dizer que sofreu com a morte da mãe, que descobriu que seu padrinho era seu pai biológico, que se tornou jagunço por causa de Diadorim, por quem nutria um amor confidente e reprimido, devido ao fato dele não admitir amar uma pessoa do mesmo sexo. Entretanto, Riobaldo arrepende-se mais tarde em não reconhecer este sentimento, pois com a morte de seu companheiro vem à notícia que Diadorim era mulher e chamava-se de Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins. Atualmente Riobaldo traz consigo o remorso de não ter assumido o amor por Diadorim e a culpa de ser o responsável pela morte dela, devido às consequências do pacto que fez com o demônio. Assim, ele necessita falar sobre tudo isto para ascender-se espiritualmente se perdoar.

Mas Riobaldo em meio a suas travessias, não vai apenas em busca do tempo passado, ele acentua em sua narração as suas descobertas como se as recuperasse em sua memória: os amores de sua adolescência; o encontro com a jagunçagem, oscilando entre a surpresa e o medo, diante o mundo ainda desconhecido; os sentimentos mantidos por Reinaldo, que lhe confidenciou, em um momento em que eles estavam sozinhos, que seu verdadeiro nome era Diadorim, e assim, poderia chamá-lo em particular. Todo esse percurso leva a compreendermos que o narrador quer que o interlocutor tenha as mesmas conclusões que ele, principalmente, quanto se refere a Diadorim, pois em seu inconsciente, o amor sustentado por ele, não corresponde apenas de amigo para companheiro de batalha, mas sim o amor entre casal, aparentemente confidenciado por não seguir “padrões sociais”. É este sentimento que o fez pensar na possibilidade de ser um pactário e provar o quanto amava Diadorim.

De tal modo, Riobaldo em seu relato mergulha num processo de eterna descoberta, o conhecimento que se vai compondo ao plano da consciência. Como a instituição de si como um eterno viajante. O fluxo de consciência que arrasta o leitor através do monólogo encerra-se na palavra travessia, isto é, esta palavra compõe o sentido dialético: de voltar-se sobre si mesmo, abrindo-se de novo e, assim, infinitamente. Como também, enfatiza a afirmação do protagonista em dizer que “o sertão está em toda a parte”. (ROSA, 2006, p. 08).

Para melhor compreensão sobre a importância assumida por Riobaldo em **Grande Sertão: Veredas** se faz necessário, considerarmos a sua participação como narrador. Assim, para tal, recorreremos nesta pesquisa, as teorias de Oscar Tacca, na qual, foram abordadas no terceiro capítulo – “Narrador” em **As Vozes do Romance** (1983).

De acordo com Oscar Tacca (1983, p. 61-62) o mundo do romance é, basicamente, um mundo in-sólido. Mundo este cheio de vozes, sem que uma só seja real, sem que a única voz real do romance revele uma origem. Sendo a única realidade desde gênero literário a marcação de uma linguagem, de uma voz se dá pela voz do narrador. Esta dependerá de um ponto de vista ou ângulo de enfoque, seria a adoção de uma perspectiva determinada para ordenar um mundo, no qual, pode assumir no romance, dois modos fundamentais: o primeiro estilo seria do narrador que está fora dos acontecimentos narrados, referindo aos fatos sem nenhuma alusão a si mesmo, este se constitui como o clássico relato na terceira pessoa. Enquanto no segundo caso, o narrador participa nos acontecimentos narrados. Essa participação pode assumir: um papel de protagonista, um papel secundário; o papel de mero testemunho presencial dos fatos, nestes eventos, o narrador identifica-se com um personagem, é o relato em que o narrador se situa, fala de si na primeira pessoa.

Quanto ao romance interpretado, o narrador configura-se como o segundo modo apresentado por Tacca (1983), isto é, é um narrador em primeira pessoa, essencialmente a voz de Riobaldo constitui a única realidade no ato de narrar. Sua visão determina a perspectiva de todo o enredo. Pois é a partir da voz do narrador que sabemos sobre a sua trajetória de vida, conhecemos as características físicas e psicológicas do protagonista e de personagens como Diadorim, Hermógenes, Joca Ramiro, entre outras. Como também, é pela voz do protagonista que estes personagens falam, “expõem” suas ideologias, sentimentos, crenças etc. Ou, simplesmente, reforçam o ponto de vista em que Riobaldo estabelece durante toda a sua narrativa.

Ainda conforme Tacca (1983, p. 68) devemos traduzir sempre a relação entre narrador e personagem (ou personagens), do ponto de vista do “conhecimento” ou “informação”. Esta relação entre o conhecimento do narrador e o dos personagens pode ser de três tipos:

“omnisciente”, o narrador possui um conhecimento maior do que o dos seus personagens; “equiscente”, o narrador possui uma soma de conhecimentos igual a dos personagens e “deficiente”, o narrador possui menor informação que o seu personagem.

Com relação às informações entre Riobaldo e os outros personagens de **Grande Sertão: Veredas** entendemos que o protagonista apresenta-se como deficiente quanto a Diadorim, ou seja, ele possui menor informação do que este (a), o que pode ser observado durante o seu discurso, até mesmo a verdadeira identidade de seu amigo, ele só a conhece quando a jovem morre. Já com outros personagens do romance, como por exemplo, Hermógenes, esta relação é equisciente, Riobaldo possui uma soma de conhecimentos igual à de seu rival, assim, quando ele se propõe a fazer o pacto com o diabo, é porque ele ouviu boatos que este era pactário e só outro poderia vencê-lo.

Outro caso citado por Tacca (1983, p, 76) é o chamado estilo indireto livre, recurso estilístico em que o narrador conta assumindo a consciência, a provável linguagem da personagem, aproximando-se dela o mais possível, embora sem lhe oferecer a palavra. Nesta ocasião há um enfraquecimento da voz narradora, tem-se a impressão de estar ouvindo as personagens. Esta modalidade caracteriza-se, naturalmente, pela ausência de hífen e aspas e dos “disse”, “pensou”, “respondeu” “pareceu-lhe”, “acreditou”, “perguntou-se”- que introduzem os estilos direto e indireto – para dar lugar, por sua vez, ao chamado estilo indireto livre. Isto pode ser notado em fragmentos do romance como:

(...) Redisse a Diadorim o que eu tinha surripiado: que o projeto de Medeiro Vaz só era o de conduzir a gente para o Liso do Sussuarão – a dentro, adiante, até ao fim. – “E certo é. É certo”- Diadorim respondeu, me afrontando com a surpresa de que ele já babia daquilo e a mim não tinha antecipado nem miúda palavra. (ROSA, 2006, p. 35).

Neste intervalo e em outros, Riobaldo através dos verbos citados anteriormente, faz nós leitores acreditarmos que as personagens expõem os seus juízos de valores, porém, quando isto ocorre é para amparar o seu discurso. Outra personagem aludida, várias vezes, na narrativa do protagonista é o compadre Quelemém, no qual, aborda princípios religiosos sobre Deus e o demônio.

Ainda em relação à estrutura narrativa de **Grande Sertão: Veredas**, também recorreremos as teorias de Tzvetan Todorov, presentes no capítulo intitulado de “A Narrativa Primordial”, em **As Estruturas Narrativas** (1969), em que a partir de uma análise de **Odisseia**, o teórico argumenta que existem dois tipos de palavra, com propriedades diferentes, são: a palavra-ação e a palavra-narrativa.

Para Tzvetan Todorov (1969, p. 108-109) a palavra-ação trata-se sempre, com efeito, de realizar um ato que não é simplesmente a enunciação dessas palavras. Esse ato é geralmente acompanhado, para aquele que fala, de um risco. Não se deve ter medo para falar. Falar é assumir uma responsabilidade, eis por que é também correr um perigo. A palavra-ação é coragem, é o ato de quem enuncia. Riobaldo assume este risco quando decide narrar os fatos que ocorreram em sua vida e as decisões em que adotou em algumas ocasiões desta. Ele assumiu esta temeridade, pois se viu diante de um ouvinte interessado em escutá-lo. Ao mesmo tempo, em que o narrador fala sobre si e de seu companheiro Diadorim, como já dizemos anteriormente, ele confessa seu amor, como também, ao questionar a existência do demônio e a misericórdia de Deus, culpasse pela morte daquela que verdadeiramente amou, morte esta em que resultou no pagamento do pacto em que fez com o diabo. Ao falar sobre isto é como se ele buscasse o perdão interior, e também, a absolvição divina.

Todorov (1969, p. 109) afirma que se a palavra-ação é considerada antes de tudo como um risco, já a palavra-narrativa é uma arte – da parte do locutor, assim como um prazer para os dois comunicantes. Os discursos vão a par, aqui, não com os perigos mortais, mas com as alegrias e as delícias. A palavra-narrativa envolve seu interlocutor, a integração entre o que fala e o que ouve. Dessa maneira, palavra-ação é percebida como uma informação, enquanto a palavra-narrativa como um discurso. Em segundo lugar, e isso parece contraditório, a palavra-narrativa pertence ao modo constativo do discurso, enquanto a palavra-ação é sempre um performativo. E no caso da palavra-ação que o processo de enunciação toma uma importância primordial e se torna a primeira referência do enunciado. Logo a palavra-narrativa evoca a presença de um processo diferente do de sua enunciação.

Segundo Todorov (1969, p. 112) somente a palavra constativa pode ser verdadeira ou falsa, o performativo escapa a essa categoria. Por outro lado, falar para mentir não é igual a falar para constatar, mas para agir: toda mentira é necessariamente performativa. A palavra fingida é ao mesmo tempo narrativa e ação. De tal forma, a palavra constativa é atentar-se para o conhecimento de algo, enquanto a performativa é a composição entre ato e discurso, originando outra palavra, a fingida. Em **Grande Sertão: Veredas** a palavra fingida apresenta-se no discurso e ação de Riobaldo, pois a sua obstinação em negar a existência do demônio, configura-se ao mesmo tempo, como a confissão de ter sido um pactário, e questionar os seus sentimentos perante Diadorim, e atribuí-lhes as ações demoníacas, é confirmar que ele a amou, mesmo quando a moça se apresentava como jagunço.

Ainda em consideração as teorias de Todorov, buscamos neste trabalho abordar sobre as ações contidas no romance interpretado. Portanto, embasamos nossas interpretações no

capítulo intitulado de “Os dois princípios da narrativa”, em **Os Gêneros do Discurso** (1980), em que o autor, argumenta que a narrativa não se contenta com descrições superficiais, esta exige o desenvolvimento de uma ação, isto é, a mudança, a diferença.

Todorov (1980, p. 62) ainda expõe que toda mudança constitui, com efeito, um novo elo da narrativa. Tanto a descrição quanto a narrativa pressupõem a temporalidade, mas temporalidade de natureza diferente. A descrição inicial situava-se certamente no tempo, mas esse tempo era contínuo, ao passo que as mudanças, próprias da narrativa, recortam o tempo em unidades descontínuas; o tempo, pura duração, opõe ao tempo dos acontecimentos.

Em **Grande Sertão: Veredas**, a temporalidade se estabelece, assim como cita Todorov em duas marcações: o tempo da natureza, primeiramente a narrativa se inicia no presente, ou seja, Riobaldo se vê mediante a um interlocutor disposto a saber sobre suas aventuras, quando ainda ele era jovem. E o tempo das descrições que se configura como contínuo, isto é, o narrador descreve suas aventuras sob suas perspectivas, demonstra as suas escolhas no modo de narrá-las, mesmo de maneira incoerente e fragmentada. Deste modo, a sucessão neste relato se dá, essencialmente, na imagem em que Riobaldo constrói de si durante a sua narrativa, inicialmente, o interlocutor se depara com um homem velho, proprietário de uma fazenda, depois a partir de suas descrições, o “doutor” descobre que aquele já foi: um garoto órfão de mãe, esta que antes de morrer lhe ensinou sobre a moral cristã; o menino covarde que se encontra na beira do Rio São Francisco com seu futuro companheiro de bando e eterno amor, Reinaldo; o filho de Selorico Mendes, no qual, acreditava que era seu padrinho; o professor de Zé Bebelo; o jagunço, conhecido no bando por Tatarana, que em tupi significa lagarta de fogo, devido à rapidez dele em manusear armas de fogo; o pactário e líder dos jagunços, que se intitula de Urutú-Branco. E por fim, um indivíduo que convive com os sentimentos de saudade e culpa que necessita expor suas emoções para perdoar a si mesmo, por causa das opções em que fez, e que lhe trouxeram sofrimento, dor e a confiança que tanto Deus como o diabo existem, porém, um representa a luz e a salvação, enquanto o outro concebe a escuridão e a angústia.

Quanto ao final de **Grande Sertão: Veredas** este se dá com o símbolo de infinito, logo abaixo da última palavra que finda o romance, este faz o leitor compreender que aquela narração encerra-se ali, porém, outras histórias continuam a desenvolver-se mundo a fora. O depoimento que então se desenrola, ata entre ambos os laços até certo ponto paradoxais de uma interlocução diálogo, iniciado pelo gráfico do texto, um travessão. E toda essa narração-fala de Riobaldo pressupõe as interlocuções reais ou não dele. E ele sabe que sua narrativa vai continuar nele, nos outros, na vida.

Outro elemento estrutural da obra que desperta interesse é o fato de todo o romance não ser dividido em capítulos, como também, a narração de Riobaldo, de início parece ser complexa e incoerente, a fragmentação no ato de narrar, traz a percepção que este personagem os narra conforme as suas expectativas, à proporção que estes marcaram a sua vida e para revelar os sentimentos que precisam ser evidenciados para alguém, em forma de uma autoconfissão em busca de clemência pessoal e divina.

Ainda enfatizando a estrutura narrativa de **Grande Sertão: Veredas**, abordaremos os elementos que identificam o discurso de Riobaldo como de um pactário, para tal, recorreremos às concepções de Mikhail Bakhtin (2010) em relação ao dialogismo, plurilinguismo, estratificação e as palavras: autoritária e interiormente persuasiva.

O Discurso do Pactário em Grande Sertão: Veredas

Como já mencionamos anteriormente, Riobaldo em **Grande Sertão: Veredas**, precisa narrar os fatos, mesmo que aparentemente, de maneira fragmentada, porque é nesse ato de contar que o seu mundo interior se organiza, é assim que tudo ganha sentido. Dessa maneira, a partir das concepções de Mikhail Bakhtin, abordadas no capítulo: “O discurso na poesia e o discurso no romance”, em **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**, edição de 2010, no qual, afirma que o discurso é construído a partir da interação social, e que esse por ser multifacetado e produzido através de inúmeras vozes sociais, que ora se completam, se reforçam, ora se contradizem, se conflitam, de modo que são possíveis dentro de textos diversos, estes que dialogam diferentes vozes que ecoam umas sutilmente, suavemente, pontuais, outras incisivas, profundas e persistentes, atravessando o texto, o discurso, de uma ponta a outra.

Sendo o sujeito constituído pela linguagem e por isso trazendo em si o discurso de outrem, sua fala será povoada de inúmeras vozes, situadas historicamente, estabelecendo um processo dialógico em que o sentido emerge do encontro ou do conflito dessas vozes no interior do discurso. Essa realidade, a incorporação da palavra alheia permeando o próprio discurso é que possibilita a religação do sentido a vida, uma vez que conhecer o mundo, o outro e a si só é possível na e pela linguagem. O discurso é incompleto, inconcluso, nunca está pronto, acabado, como o próprio homem, um eterno via-a-ser.

De acordo com Bakhtin (2010, p. 86) todo o discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de

outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e entonações.

A partir das percepções de Bakhtin (2010) compreendemos que o discurso se constrói em **Grande Sertão: Veredas** a partir das deduções, experiências e inquietações íntimas de Riobaldo. Em todas as suas confissões, o protagonista aponta questões polêmicas referentes ao mundo dos jagunços e as leis que os governavam o bando, como também, assinala questões maniqueístas ⁶que assolam a região em que mora e aponta observações ideológicas sobre a existência de Deus e do diabo.

Riobaldo ao longo de seus relatos dá voz a personagens como o compadre Quelemém e Diadorim para enfatizar o seu discurso de pactário, como também, em alguns trechos, se refere a circunstâncias que levam o interlocutor a compreender que o acordo com o demônio seria necessário para a concretização de um “objetivo coletivo”, no caso, a punição dos “judas”(Hermógenes e Ricardão) pela traição feita contra o líder Joca Ramiro.

Assim sendo, segue a compreensão do contorno dialógico do narrador conforme a representação das personagens. Quanto a Diadorim, Riobaldo descreve-o como o seu melhor amigo, aquele que sempre está ao teu lado lhe dando força e coragem. Segundo o protagonista, seu companheiro era um galante moço com feições finas e caprichadas, tinha os olhos verdes, estatura baixa, suas características físicas faziam com que outros homens não achassem nele jeito de macheza. Riobaldo em suas afirmativas expressa grande afetividade por Diadorim. Isto pode ser analisado no trecho abaixo:

Ouvido meu retorcia a voz dele. Que mesmo, no fim de tanta exaltação, meu amor inchou, de empapar todas as folhagens, e eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre. (...). (ROSA, 2006, p. 39).

Riobaldo ao delinear as características de Diadorim leva o interlocutor a compreender que seria quase impossível alguém não se apaixonar por uma pessoa com tantas qualidades. O

⁶ O Maniqueísmo configura-se como uma corrente filosófica, no qual, funda-se na concepção dualista absoluta do mundo como fusão de espírito e matéria, que estão representados respectivamente pelo bem e pelo mal. Para *Manique* os seres são bons ou maus segundo a sua origem, assim os que têm a luz por princípio são bons, enquanto os maus têm as trevas em seu íntimo. De acordo com as ideologias maniqueístas o universo está dividido em dois princípios básicos e opostos: bem e mal, que também se configuram na representação de dois reinos, sendo um o da luz e o outro o das trevas. Estes são distintos e radicalmente separados entre si: o reino da luz seria a manifestação do bem e do espírito, e o reino das trevas, a morada da matéria e lugar próprio de todo o mal.

protagonista assume até mesmo as dores de seu companheiro, principalmente, o sentimento de vingança perante o Hermógenes. O narrador confessa que não sabia o motivo de tanto ódio, mas ver o amigo sofrer lhe despertava o mesmo anseio. No fragmento a seguir Riobaldo se incomoda com a angústia de Reinaldo:

E, aquilo forte que ele sentia, ia se pegando em mim – mas não como ódio, mais em mim virando tristeza. Enquanto os dois monstros vivessem, simples Diadorim tanto não vivia. Até que viesse o poder vingar o histórico de seu pai, ele tresvariava. Durante que estávamos assim fora de marcha em rota, tempo de descanso, em que eu mais amizade queria, Diadorim só falava nos extremos do assunto. (ROSA, 2006, p. 30).

O narrador através de seu discurso, aponta elementos que o influenciaram na realização do pacto com o demônio. Dentre eles sobressaem-se a não afeição por Hermógenes desde o primeiro encontro entre os dois, este anseio transformou-se em ódio e no sentimento de vingança após a traição dos “judas” em relação a morte de Joca Ramiro; a aceitação do rumor que Hermógenes era um pactário e só outro poderia em um duelo derrotá-lo; o amor por Diadorim; a busca pela coragem, dedicação e confiança, características estas que lhe tornariam o líder dos jagunços.

Quanto aos conceitos do protagonista em relação à Joca Ramiro e Zé Bebelo, estes também demonstram certa autoridade nas decisões dele. Inicialmente ambos representavam: liderança, poder e sabedoria. Observamos isto quando os dois se encontram no evento descrito pelo narrador como “julgamento”, onde Zé Bebelo, considerado como inimigo, pelo bando liderado pelo pai de Diadorim, o captura e ele é submetido a um ajuizamento. Esse acontecimento que ocorre no “centro do sertão”, como o narrador enfatiza, deve ser considerado singular. Isso, por ser um fato proposto e concretizado pela vontade dos homens envolvidos e não um episódio do acaso, impossível de ser evitado, como tantos outros decisivos no romance. Ao mesmo tempo, este acontecimento apresenta-se estranho ao espaço do sertão, assume as formas de uma instituição tipicamente civil, característica da cidade.

Na ocasião Joca Ramiro representava a “realeza”, não só devido a sua figura alta e soberana, mas também por causa da sua forma de exercer o poder, tendo grandeza para descer de sua posição e colocar-se em pé de igualdade com o inimigo derrotado, por isso Zé Bebelo podia dizer: “eu sou seu igual”. Era isso o que o diferenciava dos outros homens poderosos, proprietários e guerreiros como ele. Quando Joca Ramiro concede a Zé Bebelo o direito de julgamento assume o poder de justiça, a propriedade, a linhagem e tradição, o tino, o verbo político, a força guerreira, o poder de comando e a astúcia. A sentença final é dada pelo “juiz”, Joca Ramiro mesmo contra a decisão da maioria do bando, decide soltar o prisioneiro.

Quanto a Zé Bebelo, ele é descrito pelo narrador como um homem com capacidade de julgamento, piedade e sabedoria. Isto se nota quando ele assume a função de juiz, certa vez em combate, o grupo liderado por ele, aprisiona oito jagunços do bando de Ricardão, todos pensavam em liquidá-los, entretanto, Bebelo não permite, pois dizia ser contra covardias e perversidades. Riobaldo ainda conta que Zé Bebelo o contratou para ser seu professor, mas ele compreendeu que era usado apenas como ouvinte, junto a quem o chefe arquitetava o seu discurso, tornando-se com isso mais aprendiz do que mestre. A partir de suas adaptações neste papel, ele se transforma no secretário de Bebelo e, depois, ao longo da ação, em simples aprendiz. O narrador argumenta que Zé Bebelo, exibia uma veia política, esta que repercutia em seu discurso, ele propunha o combate à ação violenta e arbitrária do mandonismo local e a afirmação dos poderes do Estado; defendia a extensão da ação governamental para o interior, com a devida promoção do progresso material; e pregava a afirmação de uma identidade nacional.

Quando capturado pelo bando de Joca Ramiro, Zé Bebelo demonstrou valentia, em nenhum momento se deixou abalar pelos gritos de censura dos outros homens, dizia ser igual a “alteza” daquela circunstância. Não se expôs como um réu, mas sim dono da casa, convidou todos para sentarem perto de si, pois falaria; se justificou, também afirmou que era culpado. Deixou que o “juiz” proferisse o veredito final da sentença. Todas estas observações apontadas a respeito de Joca Ramiro e Zé Bebelo são para corroborar na afirmação que Riobaldo para tornar-se líder deveria adotar características semelhantes a estas personagens. No entanto, o protagonista sabia que era covarde, ele comprovou isto no momento, em que imóvel, viu Diadorim morrer pelas mãos de Hermógenes. O pacto, então, o ajudaria a ser destemido e valente como seu inimigo, este também lhe traria a confiança de ser um líder como seus mestres.

Quanto às imagens cultivadas pelo narrador com relação ao compadre Quelemém e a Otacília, estas se relacionam, também a fase atual em que vive Riobaldo. Ele não é mais um jagunço, um assassino, que tem como companhia, demais bandidos, homens atrozes. Alguém que tem que se mostrar forte para sobreviver no sertão. Agora, ele configura-se como um indivíduo casado com uma admirável senhora, que tem como princípios éticos e religiosos os ensinamentos cristãos e a companhia de seu compadre, um senhor de mansa lei, de coração tão branco e grosso de bom, no qual, mesmo a pessoa mais alegre ou triste gosta de conversar com ele. Um senhoril apaziguado que discute a existência de Deus e do diabo baseando-se em ideologias populares, como também, valores defendidos pelo Cristianismo.

Outro aspecto em que Riobaldo ressalta em seu discurso são as questões relacionadas ao sertão: os fatos ocorridos neste lugar, no qual, só aquele que o conhece ou vive nele pode presenciá-los, as perfeições a luz dos olhos, como também, os perigos que este esconde por detrás de tanta formosura. O narrador ao mencionar este tema não se intimida, por mais que ele não seja um homem erudito e está de frente com um “doutor”, não deixa de narrar os acontecimentos, pois, sabe que ele conhece melhor as coisas do sertão do que aquele forasteiro. Assim, durante a narrativa observamos em seu discurso a presença de palavras como: mire, veja, olhe, saiba como se declarasse: “preste atenção, porque quem fala tem experiência, sabe o que está falando”. Observamos o trecho seguinte:

(...) O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Divirjo de todo mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa (...). (ROSA, 2006, p. 15).

Estas referências estão sempre acompanhadas por suas ideologias e pela expressão: “viver é um negócio muito perigoso”. Em seu discurso, Riobaldo dá a entender que o sertão lhe moldou conforme as suas exigências, ele deveria ser forte, pois este espaço só permite a sobrevivência dos que assim se mantêm. Dessa maneira, o dialogismo se expressa no romance de duas maneiras: uma mostrar-se pela personagem Riobaldo, no qual, apresenta as ideologias de um jagunço, de um rapaz que está na fase de descobertas, que não tem muitos momentos de reflexões sobre seus atos. E o Riobaldo narrador, um homem experiente que tenta ordenar e compreender os acontecimentos de sua vida através de relatos a um estranho, que atualmente pensa o quanto suas escolhas lhe ajudaram ou não.

Esse diálogo entre o Riobaldo jagunço e Riobaldo fazendeiro se apresenta na obra como uma das justificativas para a realização do pacto fáustico. Riobaldo ao resgatar o passado tenta levar o leitor a acreditar suas ideologias e seus pensamentos mudaram conforme as experiências obtidas durante os anos que compõem a sua vida. Sua mocidade lhe fazia ver o mundo de maneira ofegante, como se tudo tivesse que ser resolvido apressadamente, às vezes chegava a assumir uma postura irresponsável, contraditória, pois não tinha tempo para refletir sobre tudo o que acontecia ao seu redor. Tudo era analisado por meio dos seus sentimentos, dos julgamentos que faziam daqueles que estavam próximos deles, pelos boatos que não eram de fato esclarecidos, enfim, tudo acontecia como um rio turbulento, cheio de correntezas e perigos ocultados entre as belezas naturais.

Entretanto, o Riobaldo já experiente não pensa e não age como antes, quando ainda era um rapaz, agora ele pensa, repensa, reflete sobre os acontecimentos, depois decide tenta

resolver as circunstâncias, os obstáculos que aparecem em sua vida. Mas este Riobaldo já velho se pergunta como concertar o que fez quando era moço? Será que poderá resolver o que ficou mal resolvido no passado? Ou lhe resta apenas recordar e deixar que Deus ou o diabo resolvam tudo?

Outra teoria defendida por Bakhtin (2010) e aqui precisa ser interpretada, é a presença do plurilinguismo em obras literárias. Este teórico no capítulo nomeado de “O plurilinguismo no romance”, ainda em **Questões de Literatura e de Estética (Teoria do Romance)** afirma que o plurilinguismo introduzido no romance (quaisquer que seja as formas de sua introdução), é o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. “A expressão desse discurso é uma palavra bivocal especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões”. (BAKHTIN, 2010, p. 127). Ademais, essas duas vozes estão dialogicamente correlacionadas, como que se conhecessem uma a outra (como se duas réplicas de um diálogo se conhecessem e fossem construídas sobre esse conhecimento mútuo), como se conversassem entre si.

Quanto à bivocalidade do discurso, esta se trata de uma fala internamente ideologizada, onde duas vozes coexistem e se cruzem multiformemente, correlacionando-se numa dialogicidade intrínseca, apoiando-se mutuamente, contrapondo-se parcial ou totalmente, parodiando-se, arremedando-se, polemizando velada ou explicitamente. O plurilinguismo em **Grande Sertão: Veredas** acontece quase simultaneamente, a sua identificação exige muita atenção do leitor, pois há o discurso do narrador e o do personagem. Uma só voz se faz ouvir, as demais são abafadas por esta. Riobaldo se enuncia e enuncia o outro.

Uma das formas de utilização, considerada por Bakhtin (2010), importante na introdução e organização do plurilinguismo no romance é a dos gêneros intercalados, referindo-se ao fato de ser possível introduzir a este, linguagens que estratificam a unidade linguística e aprofundam de modo novo a sua multiplicidade. Em outras palavras, qualquer outro gênero pode ser introduzido no romance, tanto literário quanto extraliterário, por exemplo, um poema, uma novela, um gênero científico etc.; habitualmente conservando sua estrutura e sua autonomia e originalidade tanto estilística quanto linguística. No entanto, ressalta o estudioso, que há gêneros que, ao serem introduzidos no romance como elemento estrutural, por sua força estilístico-composicional, acabam por determinar a estrutura do

romance sem sua totalidade, como é o caso da confissão, do diário, a biografia, a carta, entre outros.

Bakhtin (2010, p. 142) ainda menciona que o objetivo da assimilação da palavra de outrem adquire um sentido profundo e importante no processo de formação ideológica do homem. Aqui, a palavra de outrem se apresenta não mais na qualidade de informações, indicações, regras, modelos, etc. Ela procura definir as próprias bases da atitude ideológica em relação ao mundo e ao comportamento humano, esta surge como palavra autoritária ou como palavra interiormente persuasiva.

A palavra autoritária exige do indivíduo o reconhecimento e assimilação, esta se impõe independentemente do grau de sua persuasão interior no que diz respeito aos interlocutores; ela está unida a autoridade. Enquanto a palavra ideológica do outro, interiormente persuasiva é reconhecida pelas pessoas, revelando possibilidades bastante diferentes. Este tipo de palavra é determinado para o processo da transformação ideológica da consciência individual: para uma vida ideológica independente, a consciência desperta num mundo onde as palavras de outrem a rodeiam e onde logo de início ela não se destaca; a distinção entre outros se realiza relativamente tarde.

Assim, Bakhtin (2010, p.143) distingue que palavra autoritária (religiosa, política, moral, a palavra do pai, dos adultos, dos professores, etc.) carece de persuasão interior para a consciência, enquanto que a palavra interiormente persuasiva necessita de autoridade, não se submete a qualquer autoridade, com frequência é desconhecida socialmente (pela opinião pública, a ciência oficial, a crítica, etc.) e até mesmo privada de legalidade.

A palavra autoritária manifesta-se em **Grande Sertão: Veredas** através dos líderes dos jagunços, principalmente, por Joca Ramiro e posteriormente, por Zé Bebelo. Além de representar a palavra empregada por uma autoridade, à posição ocupada pelo chefe, também, reforçavam o conceito de estratificação no bando. Neste havia, assim, como na organização da sociedade civil, uma hierarquia que deveria ser respeitada por aqueles que fizessem parte deste grupo. Esta que seguia deste a escolha do líder até a função tomada pelos demais jagunços, esta que se relacionava conforme as habilidades apresentadas por cada homem.

Quanto à escolha do líder, esta seguia uma tradição, ela era realizada no coletivo e aberta para todos do bando. Entretanto, para participar desta eleição, o indivíduo deveria apresentar características como coragem, sabedoria, poder em comando, boa retórica, o reconhecimento de vitórias em combates, entre outras. Após o líder ser escolhido, o restante do grupo deveria respeitá-lo, portanto, a sua palavra era inquestionável.

Com relação à palavra interiormente persuasiva, esta se compõe no romance através do discurso de Riobaldo sobre a existência do diabo e a efetuação do pacto que ele fez. O protagonista durante toda a sua narrativa questiona-se sobre o demônio, por mais que o narrador não admita ter feito o acordo, ele afirma ter ido até as Veredas-Mortas e invocar o diabo. Após este ato, ele atentou-se as mudanças ocorridas em seu interior, até mesmo Diadorim notou tais transformações e lhe questionou se ele tinha posto em práticas as suas ideias de ser pactário. Dessa maneira, a partir dos indícios apontados, entendemos que a efetuação do pacto ocorreu a partir do momento em que Riobaldo questiona a existência do diabo e conseqüentemente a realização de um acordo entre este ser, a sequência de fatos como: sentir-se alto, confiante após ir as Veredas-Altas; a vingança contra os “judas” e a morte de Diadorim o levam a refletir seriamente até que ponto o demônio pode influenciar os homens em suas escolhas, em seus caminhos. A partir destas considerações, destacaremos a forma como o pacto fático se estabelece no romance estudado.

A FORMA DO PACTO FÁUSTICO EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Em **Grande Sertão: Veredas** tanto a efetivação do pacto fáustico como a afirmativa sobre a existência do demônio não se dão instantaneamente na narrativa de Riobaldo, porque acreditar na vivência deste ser, aceitar o pacto e cumprir sua parte é a grande dúvida metafísica de protagonista em torno do tema. Riobaldo a partir de sua narração busca compreender as “veredas” da vida, as verdades implícitas. Assim, o protagonista apontará estas “veredas” como a dimensão do saber, enquanto o sertão é o símbolo do inconsciente, assim ele declara ou ouvinte: “Vou falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas”. (ROSA, 2006, p. 09). O sertão para Riobaldo seria o símbolo daquilo que desconhece de seu mundo interior, as repercussões mais imediatas deste mistério é transcrito por ele: “Sertão: é dentro da gente”. Ele ainda salienta que: “O senhor tolere, isto é o sertão”. (ROSA, 2006, p. 07). Pois este lugar é residido por habitantes invisíveis: Deus e o diabo em que corresponderiam às realidades interiores da alma do homem, como também, é neste ambiente que os fatos merecem ser analisados, porém, alguns não podem ser compreendidos de imediato devido a sua complexidade, como por exemplo, o pacto com o demônio, no qual, poderia representar as águas turvas da personalidade humana, o lado caótico do homem. O protagonista tenta entender os obstáculos presentes em sua vida a partir de falas como:

... Viver é um negócio muito perigoso. Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! – é o que digo. O senhor aprova? Me declare tudo, franco – é alta mercê que me faz: e pedir posso, encarecido. Este caso – por estúrdio que me vejam – é de minha certa importância. Tomara que não fosse... Mas, não diga que o senhor, assisado e instruído, que acredita na pessoa dele? Não? Lhe agradeço! Sua alta opinião compõe minha valia. Já sabia, esperava por ela – já o campo! Ah, a gente, na velhice, carece de ter sua aragem de descanso. Lhe agradeço. Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi. Alguém devia de ver, então era eu mesmo, este vosso servidor. Fosse lhe contar... Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças – eu digo. Pois não é ditado: ‘menino do diabo’? E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes... O diabo na rua, no meio do redemunho... (ROSA, 2006, p. 26-27)

Riobaldo tenta negar a existência do diabo e a efetivação do pacto, pois esta afirmativa seria o mesmo que reconhecer sua culpa pela morte de Diadorim. De tal forma, ele prefere culpar o destino, fazer com que acreditamos que sua travessia lhe designou ao caminho do

pacto. Este intuito nos leva a interpretar que o narrador busca a não responsabilização em escolher ser um pactário: torna-se mais fácil, mesmo que totalmente inútil, culpar o destino, o diabo ou Hermógenes pelo mal que o aflige: “Quem que diz que na vida tudo se escolhe? Eu estava ali era feito um escravo de morte, sem querer meu. Tem um ponto de marca, que dele não se pode mais voltar para trás. Tudo tinha me torcido para um rumo só”.(ROSA, 2006, p. 132). Culpar o destino pode ser um modo desse projetar inconscientemente no mundo externo, problemas de ordem interna. É um modo de afastar responsabilidades que não fornece um alívio real, porque se torna condenação na ordem do absoluto e aguça as fragmentações internas.

Entre negar ou não o diabo e a efetuação do pacto, Riobaldo em seus relatos expressa uma única certeza: o poder de Deus sobre a humanidade, entretanto, demonstra preocupação em saber até onde os homens são criaturas de Deus ou escravos do diabo:

Que Deus existe, sim, devagarinho, depressa. Ele existe- mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus. Coisas imensas no mundo. O grande sertão e a forte arma. Deus é um gatilho... O ruim com o ruim, terminam por espinheiras se quebrar- Deus espera essa ganância. Moço! Deus é paciência. O contrário é o Diabo. Se gateja... O Demo é buliçoso. Aquilo mesmo que a gente receia de fazer quando Deus manda, depois, quando o diabo pede se perfaz. (2006, ROSA, p. 56).

O narrador a partir dessa afirmação diz acreditar na existência de Deus, mas ressalta que o diabo pode influenciar os homens através da agitação de espírito e as revelações trazidas pela vida. Com esse discurso ele argumenta durante a narrativa que o destino e o diabo parecem assumir uma relação estreita, esta que leva o homem a aliar-se às trevas, confundindo-o em algumas situações o bem como o mal e vice-versa.

Por mais que o protagonista tente negar a existência do diabo, ele relata que desde menino já ouvia falar sobre o dito-cujo, a história do diabo fazia parte das crendices e superstições populares, até mesmo era proibido falar o nome do demônio para não invocá-lo. Riobaldo diz sobre o que as pessoas achavam do cramunhão:

Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalcam no nome dele – dizem só: o Que Diga. Vote! Não... Quem muito se evita, se convive. (ROSA, 2006, p.08).

O protagonista compreende que o demônio desperta o lado escuro dos homens, assim, todas às vezes, em que as pessoas eram questionadas sobre o tal, desconversavam, se faziam de desentendido, pois acreditavam que a simples menção aos nomes atribuídos a este ser

possibilitava a sua presença, então, evitavam qualquer convivência com ele para não serem influenciados negativamente.

Riobaldo, durante suas andanças como jagunço, ainda fica sabendo por boatos que Hermógenes tinha o corpo fechado devido ao pacto que fez com o demo, assim, nada poderia feri-lo. Esta crença também era cultivada pelos habitantes do sertão, algumas pessoas diziam que havia pactários, aqueles que se aliavam ao demônio para alcançarem determinados objetivos, e Hermógenes era um deles. Por isso, era considerado cruel, destemido, quase invencível, porque o diabo estava junto com ele, protegendo-o. Vejamos:

- E os judas? – perguntei, com triste raciocínio... - Se diz que eles têm uma proteção preta... – João Goanhá me esclareceu: - O Hermógenes fez o pacto. É o demônio rabudo quem pune por ele... Nisso todos acreditavam. Pela fraqueza do meu medo e pela força do meu ódio, acho que fui o primeiro que cri. (ROSA, 2006, p. 66).

Riobaldo toma consciência do que o influenciou pela fraqueza do seu medo e pela força do seu ódio; foi o primeiro a crer que seu inimigo era um pactário. Como já afirmamos, o protagonista sabia que só um pactário poderia derrotar igualmente outro, só um diabo poderia lutar de igual para igual com outro diabo. Em seus relatos diz sentir ódio por Hermógenes, porém não sabia definir as razões para tal sentimento. Para Riobaldo, aquele homem era um ser desprezível. As suas impressões se confirmaram ainda mais quando o bando descobre que Hermógenes e Ricardão foram os responsáveis pela morte covarde do líder - Joca Ramiro:

E esse Hermógenes eu odiasse! Só o denunciar dum rancor – mas como lei minha entranhada, costume quieto definitivo, dos cavos do continuado que tem na aversão não carecia de compor explicação e causa, mas era assim, eu era assim. Que ódio é aquele que não carece de nenhuma razão? Do que acho, para responder ao senhor: a ofensa passa se perdoa; mas, como é que a gente pode remitir inimizade ou agravo que ainda é já por vir e nem se sabe? Isso eu presentia. Juro de ser. Ah, eu. (ROSA, 2006, p. 394).

Riobaldo mediante a incompreensão de sua fala mostra o lado caótico de seus sentimentos. Mesmo sem entender o ódio cultivado por Hermógenes, decide cumprir a vingança contra os “judas”: matar o chefe do bando inimigo. Mas o protagonista também sabia que isso só seria possível, se também tivesse o corpo fechado. Dessa maneira, na busca por alcançar esse desígnio, decide pactuar com o diabo:

Afora eu. Achado eu estava. A resolução final, que tomei em consciência. O aquilo. Ah, que – agora eu ia! Um tinha de estar por mim: o Pai do Mal, o Tendeiro, o Manfarro. Quem que não existe, o Solto-Eu, o Ele.... Agora, por que? Tem alguma ocasião diversa das outras? Declaro ao senhor: hora

chegada. Eu ia. Porque eu estava sabendo – se não é que fosse naquela noite, nunca mais eu ia receber coragem de decisão. Senti esse intimado. E tanto mesmo nas ideias pequenas que já me aborrecendo, e por causa de tantos fatos que estavam para suceder, dia contra dia. (ROSA, 2006, p. 418).

O narrador diz ao forasteiro que por dias ficou pensando sobre o pacto. Até porque, não havia confirmação de que Hermógenes era mesmo um pactário, tudo isso, poderia ser apenas lenda, obra da imaginação do povo: “Ás parlandas, bobeia. O medo, que todos acabam tendo do Hermógenes, era que gerava essas estórias, o quanto famanava”. (ROSA, 2006, p. 409). Mas quando via Diadorim triste pelos cantos, dizendo que seu coração queria a vingança e pedindo que cumprisse sua promessa: - “Riobaldo, você pensa bem: você jurou vinga, você é leal. E eu nunca imaginei um desenlace assim, de nossa amizade...”. (ROSA, 2006, p.375). Então, suas reflexões se voltavam para si, de um modo avassalador, desordenado, ele desejava sair daquele mundo de jagunços com o amigo: -“Vamos embora daqui, juntos, Diadorim? Vamos para longe, para o porto do de-Janeiro, para o sertão do baixío, para o Curalim, São-Gregório, ou para aquele lugar nos gerais, chamado Os-Porcos, onde seu tio morava...”. (ROSA, 2006, p. 182-183). Diadorim não almejava partir, não era a hora certa para isto, os “judas” ainda estavam vivos: “A tristeza, por Diadorim: que o ódio dele, no fatal, por uma desforra, parecia até ódio de gente velha – sem a pele do olho. Diadorim carecia do sangue do Hermógenes e do Ricardão, por via”. (ROSA, 2006, p. 354). Riobaldo se atormentava queria deixar a jagunçagem, porém também necessita ficar perto de Diadorim, pois ela era como um anjo protetor, aquele que lhe amparava e lhe dava coragem, como quando se encontraram as margens do Rio São Francisco ainda quando eram meninos:

No Tamanduá-tão puxei Diadorim para perto de mim, sem saber por quê. Aquilo não tinha significado. Só fiz querer Diadorim comigo. Não é o anjo-da-guarda que nos livra dos perigos? Desde menino, quando tive medo e atravessar o São Francisco foi aquele menino que me deu coragem... (ROSA, 2006, p. 416).

Riobaldo percebendo que Diadorim só ficaria feliz e tranquilo após a vingança contra os traidores, bem como só iria com ele para outro lugar, para recomeçarem uma nova vida, quando estivessem Hermógenes e Ricardão mortos, decide cumprir o ritual de pactuar com o diabo. Como o protagonista ainda não tinha feito este acordo antes, e não sabia de fato como procedê-lo, recolhe informações entre as conversas com o povo para se preparar para tal trato:

Em tal já sabia do modo completo, o que eu tinha de proceder, sistema que tinha aprendido, as astúcias muito sérias. Como é? Aos poucos, pouquinhos,

perguntando em conversa a uns, escutando de outros, me lembrando de histórias antigo contadas. A maneira de que quase sem saber o que eu estava fazendo e querendo. De em desde muito tempo. (ROSA, 2006, p. 354).

Assim sendo, Riobaldo vai até as Veredas- Mortas ou Veredas-Altas e evoca o diabo, esse não aparece, mas o protagonista afirma que sentiu algo se apoderar de seu ser e os fenômenos ocorridos naquele momento (redemoinho, a ventania) anunciavam a presença do demo:

Mas eu supri que ele tinha me ouvido Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de espaços, que medeia. Como que adquirisse minhas palavras todas, fechou o arrocho do assunto. Ao que eu recebi de volta um adejo, um gozo de agarro, daí umas tranquilidades – de pancada. Lembrei dum rio que viesses adentro a casa de meu pai. Vi as asas. Arqueei o puxo do poder meu, naquele átimo. (ROSA, 2006, p. 398).

Neste caso, a confirmação do pacto se dá pela relação entre mundo e religião? Em que afirma que um deus para existir precisa ser por nós pensado e julgado como um ser todo poderoso. Mesmo o diabo não aparecendo fisicamente na encruzilhada, o protagonista sentiu as forças sobrenaturais agindo dentro de si, sua “fê” permitiu que o pacto fosse efetivado. O único indício externo da presença do diabo em **Grande Sertão: Veredas** é o redemoinho, a ventania, o silêncio após a evocação do diabo, os nomes atribuídos a ele e outros fenômenos relatados por Riobaldo, mas que sempre ficam sujeitos ao ceticismo moderno:

A encruzilhada era pobre de qualidade dessas. Cheguei lá, a escuridão deu. Talentos de lua escondida. Medo? Bananeira treme de todo lado. Mas eu tirei de dentro de meu tremor as espantosas palavras. Eu fosse um homem novo em folha. Eu não queria escutar meus dentes. Desengasguei outras perguntas. Minha opinião não era de ferro? ...Eu não ia temer. O que eu estava tendo era o medo que ele estava tendo de mim! Quem é que era o Demo, o Sempre-Sério, o Pai da Mentira? Ele não tinha carnes de comida da terra, não possuía sangue derramável... - “Lúcifer! Lúcifer!... – aí eu bramei, desengulindo. Não Nada... –” Lúcifer! Satanaz!... Só outro silêncio... –“Ei, Lúcifer! Satanaz, dos meus Infernos!”... Voz minha se estragasse, em mim tudo era cordas e cobras. E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. (ROSA, 2006, p. 419 e 422).

Antes de tornar-se o *Urutu-Branco*, Riobaldo vive na indecisão e se deixa arrastar pelos acontecimentos, apesar do horror que a violência lhe desperta (mas não se deixa conduzir por este horror para tomar nova direção); uma vez pactário, não terá mais dúvidas, mas se deixará conduzir por impulsos sombrios e fatais à sua realização de ser humano. A essa altura, admite, quem mandava em mim, já eram os meus avessos. É a inconsciência que domina o protagonista nas encruzilhadas da existência, isto é, nos momentos em que precisa

optar entre soluções diferentes; e a encruzilhada da escolha é onde aparece o demo, em forma de dúvida, hesitação ou impulso decisivo.

Em **Grande Sertão: Veredas**, Guimarães Rosa apresenta o diabo ao interlocutor por diversos meios: a epígrafe do livro já trata do assunto: “o diabo na rua, no meio do redemoinho...”. O autor recorre a uma credence popular para esclarecer onde está o diabo. Segundo a crença popular, o diabo está sempre no meio do redemoinho, nas ventanias que antecedem as grandes tempestades, em agitações ou imperfeições da natureza.

No lugar onde ocorre o pacto, Riobaldo tenta aceitar o seu projeto de ser o não ser, um novo caminhar, uma nova vida. É neste ambiente que o seu entre limiar se abre para a afirmação de sua identidade, é o entre lugar em que ele se descobre como um ser humano, muitas vezes, contraditório, imperfeito. As circunstâncias convergem para que Riobaldo chegue ao lugar do pacto. O destino se manifesta. Diz Riobaldo: “E ai, redizendo o que foi o meu pressentimento, eu ponho: que era por minha sina o lugar demarcado...”. (ROSA, 2006, p. 303). O lugar do pacto, como retiro, não pode ser nada exuberante, luxuoso. Muito pelo contrário, cabe-lhe a simplicidade a austeridade e certa tristeza.

A distância de meia légua havia outra vereda. Essas veredas eram duas, uma perto da outra, e logo depois, alargadas, formavam um tristonho brejão... (*idem*). Juntas formavam as Veredas-Mortas, onde se abria uma clareira: no meio do cerrado, ah, no meio do cerrado, para a gente dividir de lá ir, por uma ou por outra, se via uma encruzilhada. Agouro? Eu creio no temor de certos pontos. (ROSA, 2006, p. 304).

No romance o lugar chamado de Veredas-Mortas é descrito como um ambiente ameaçador, sórdido, taciturno. Lugar que desperta medo, desconfiança, angústia, aquele em que as pessoas necessitam pedir proteção a Deus para afastar as enfermidades, e, até mesmo a morte proporcionada pela simbologia do recinto. O caminho da travessia da vida não é um caminho que de fora se abre e como perspectiva, Riobaldo diz: “O cerrado se abre numa clareira, e no meio, no entre, com todo o seu mistério, pois por sermos “entre-ser” sabemos e não sabemos o que somos, procuramos, “entre-sendo”, aprofundamos no entre, no meio”. (ROSA, 2006, p. 373). É a encruzilhada o estar entre cruz. Deste caminho difluem e para ele confluem, as veredas da vida e da morte. A clareira presente no local, sucinta à apropriação do pacto. A reflexão do narrador busca compreender o que somos, ou seja, este “entre-ser”, essa vivência que faz a agonia do jagunço, e faz a beleza da compreensão de que o ser não se define sozinho, por isso ele repete que “Viver é muito perigoso” a cada passo; não só pelos acidentes da vida, mas pelas dificuldades em saber como vivê-la. No fim Riobaldo se demonstra incapaz de vivê-la, por falta de uma direção interior e pela ausência de uma

consciência que sempre implica uma escolha de valores. A deliberação consciente lhe permitiria não ser espectador passivo da sua existência antes de fazer o pacto com o diabo, e não ser o carrasco de si mesmo em consequência do pacto.

Assim, a encruzilhada como lugar do pacto, não é um mero cruzamento transversal de dois caminhos, de duas veredas. Esta indica os caminhos do dia e da noite e constituem uma “com-cruz”, no qual, acontece o em/entre, ou seja, a realização do pacto. A encruzilhada pode ser vista como onde se reúnem as dimensões horizontais e verticais. A encruzilhada dos caminhos (diurno e noturno) remete a disputa da divergência convergente e da convergência divergente dessas manifestações cosmogônicas do sagrado. Riobaldo ao se deparar com os dois caminhos deve escolher um e segui-lo, este que poderá levá-lo ao lado do bem ou do mal, da vida ou da morte.

Após Riobaldo ir até as Veredas-Mortas e invocar o demônio, ele surge como um novo homem. O jagunço aparece marcado pelo sinal básico do rito de iniciação: a mudança do ser. O iniciado, pela virtude das provas a que se submete, renasce praticamente, havendo um grande número de sociedades que creram na simulação da morte seguida de ressurreição. Isto é, Riobaldo após a concretização do pacto com o diabo, surge como um pactário.

(...) Meu corpo era que sentia frio, de si, friôr de dentro e de fora, no me rigir. Nunca em minha vida eu tinha sentido a solidão duma friagem assim. E se aquele gelado inteiriço não me largasse mais. Foi orvalhando. O ermo do lugar ia virando visível, com o esboço no céu, no mermar da d'álva. As barras quebrando. Eu encostei a boca o chão, tinha derreado as forças comuns de meu corpo. Ao perto d'água, piorava aquele desleixo de frio. Abracei com uma árvore, um pé de breu-branco. Anta por ali tinha rebentado galhos, e estrumado. – posso me esconder de mim?... (ROSA, 2006, p. 423).

As sensações vividas por Riobaldo durante o ritual do pacto relacionam-se as suas afirmativas, pois segundo o narrador o demônio não existe de maneira independente, solto por si, ele está dentro do homem e precisa dele, como recipiente para deslocar seu conteúdo. Isto é, ele necessita do homem para desenvolver as suas ações, de um meio pelo qual agir. E este existir provém da aceitação humana, então, o diabo se manifesta no homem a partir do momento em que ele o acolhe. É o que acontece com Riobaldo: ele aceita a existência do “dito-cujo” ao realizar o pacto.

Candido (2000, p. 133) analisa que em **Grande Sertão: Veredas**, Riobaldo sai das Veredas-Mortas, transformado, endurecido, arbitrário, roçando a crueldade, na prepotência das funções de mando que logo assume, em contraste com a situação anterior, em que as tinha rejeitado. Mesmo o seu sentimento por Diadorim, que apesar da revelação na Guararavacã do

Guaicuí, tinha permanecido nos limites da dúvida, ou pelo menos da severa repressão, desponta com certa agressividade, como se os impulsos estranhos (dadas à ignorância do verdadeiro sexo do amigo) tendessem agora a manifestar-se, com a sanção do pacto. É Diadorim, aliás, quem nota imediatamente a mudança, chegando a afirmar “Repugno: que você está diferente de toda pessoa, Riobaldo... Você quer dançação e desordem...” (ROSA, 2006, p. 468).— “... A bem é que falo, Riobaldo, não se agaste mais... E o que está desmudando, em você, é o cômputo da alma – não é razão de autoridade de chefias...” (*idem*). Essa mudança a respeito da personalidade de Riobaldo não justifica simplesmente a efetuação do pacto, pois a afirmação deste ocorre a partir do momento em que o protagonista decidiu ir até as Veredas-Mortas pedir ajuda ao diabo, assim a confirmação deste se dá pelo fortalecimento psicológico do personagem. Diante da mudança de comportamento sofrida por Riobaldo, Afrânio Coutinho destaca que o protagonista durante a história sofre metamorfoses:

Na realidade, há três Riobaldo: o jagunço, o herói problemático; o fáustico, pactário – herói resoluto, mas que se trai a si mesmo; e o místico, herói frustrado, a partir do qual é dada a narrativa. O romance começa, e todo ele é a evocação de sua vida, portanto, não mais a história de um homem de ação, mas de um homem que se interroga. De algum modo, um romance de ilusões perdidas. (COUTINHO, 1986, p. 508).

Essa mudança de comportamento serve ainda mais para que o narrador-personagem reflita sobre a realização do pacto com o diabo, pois, Riobaldo tem consciência que essa transformação ocorreu após ele ir até as Veredas-Mortas e evocar o demônio. E novamente o sentimento de culpa predomina na consciência do narrador, que tenta durante toda a narrativa, entender até que ponto o amor leva o homem a pactuar com o diabo. Mas as interrogações surgem, pois uma coisa é ele ter consciência de mudou; outra coisa é a certeza de que houve pacto.

Segundo Walnice Nogueira Galvão (2001, p. 259), por mais que Riobaldo se nega ao interlocutor acreditar na existência do diabo, as circunstâncias (o assassinato de Joca Ramiro) fizeram-no repensar nesta possibilidade. Riobaldo no momento presente tenta negar a existência do diabo, bem como, a efetivação do pacto, mas no passado, após a morte de Joca Ramiro, ele repensou sobre esta probabilidade. Isto é, na enunciação o protagonista nega o pacto, mas as ocorrências fazem-no repensar sobre a realização do pacto. Então, ele prefere noticiar que o fato de vender a alma se constitui como anedotas do povo, que o demo não existe e assim, ninguém pode vender a alma para ele. Vejamos:

Mas tem um porém: o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlada, de com o demônio se pode tratar pacto? Não, não é não? Sei que não há. Falava das favas. Mas gosto de toda boa confirmação. Vender a própria alma... invencionice falsa! (ROSA, 2006, p. 26).

Se considerarmos a construção de alegórica de Carl Jung em **Símbolos da transformação** (1999), entenderemos que nesse romance o ego seria representado por Riobaldo, à sombra seria associada ao Hermógenes, e a alma a Diadorim. E para acessar a alma, antes de tudo, é necessário encarar e reconhecer os próprios diabos interiores, isto é, a sombra, porque quem é dominado pela sombra perde a conexão com a sua própria alma. Não é casual que, depois do pacto, Riobaldo afirme ter parado de sonhar: isto é, ele perde a conexão com o seu inconsciente. Ele para de sonhar e perde de vista Diadorim, porque perdeu o contato com os conteúdos mais nobres da sua alma. De tal forma, o protagonista ao pactuar com o diabo, vende sim a sua alma, pois entrega ao demônio a vida de seu amor, e consequentemente seus sentimentos mais profundos e verdadeiros.

A partir de estudos sobre as narrativas orais, compreendemos que o diabo aparece com o aspecto tradicional que lhe deu o catolicismo, uma aparência física assustadora, capaz de afastar todos aqueles que se aproximarem dele, portanto, os mais precavidos conseguiriam percebê-lo na multidão de modo a evitá-lo. Logo, nestas narrações o demônio aparecerá com chifres, olhos de fogo e pés de pato ou de bode. Também pode surgir como um grande cachorro, um bode, um gato ou um porco negro. Além de lhe serem atribuídos muitos apelidos como: Cão, Debo, Moleque, Fute, Pé-de-pato, Futrico, Figura, Bode Preto, Porco-Sujo, Sujo, Capa-Verde, Capinha, Gato Preto, Malmo, Sapucaio, Pedro Botelho, Bicho Preto, Rapaz, Tinhoso, Capiroto, Droga, Capeta, Coxo, Maioral.

A explicação de tantos nomes vem da Idade Média, quando os cristãos, atormentados com o medo do Inimigo de Deus eram orientados pela Igreja a jamais pronunciar seu verdadeiro nome, sob a pena de estarem invocando este para próximo de si. Atribuímos a isso o porquê da não enunciação dos nomes canônicos da Bíblia: Satanás, Lúcifer, Anjo Caído e Estrela da Manhã.

Com o objetivo de interpretar a relação mantida entre os homens e o diabo, pesquisadores como Ademar Vidal, Atimar Pimentel, Figueiredo Pimentel, Otávio de Araújo Ribeiro, Gustavo Barroso, entre outros, recolheram nas regiões Norte e Nordeste do Brasil, contos orais relatados por diversos narradores anônimos, constituindo coletâneas como: **Lendas e superstições: contos populares brasileiros** (1950), **Estórias do diabo** (1995). Camara Cascudo também selecionou algumas narrativas em que tem como personagem

central o diabo, estas compõem a obra **Contos Tradicionais do Brasil** (2004), na classe “Demônio Logrado”, tendo em destaque: “Toca por Pauta”, “O Afilhado do Diabo”, “Audiência do Capeta”.

Mediante as narrativas entendemos que o demônio é o herói de mil tropéias no sertão. E engana-se quem acredita que o diabo da cultura popular brasileira possui somente créditos de esperto e mais astuto que os homens. De tal modo, observamos que nos contos orais, o diabo além de representar o inimigo de Deus e da humanidade, também apresenta características peculiares, por vezes, ele fora transformado em garoto de recados durante o dia, trapaceado em apostas, enganador nos negócios envolvendo dinheiro, um meio de conseguir desejos pessoais, e até mesmo se mostra como um pai de família ou um neto que recebe cuidados da avó. Diferentemente dos clássicos em que abordaram o pacto fático e representaram o diabo como alguém culto, de boa aparência e situação financeira privilegiada. Características estas que despertam a atenção dos humanos, além de criar a superioridade e seriedade deste personagem mítico perante os homens. Na literatura de cordel temos um diabo faceto, submisso à malandragem humana, um advogado preste a exigir a alma de um pecador que sempre é salvo por Deus, Cristo e em alguns casos Nossa Senhora que os perdoam através do arrependimento de todos os males cometidos. Como mencionamos, diante de tantas facetas e formas de representar o tihoso na literatura oral é impossível afirmar que haja um diabo brasileiro em nosso imaginário popular. Cada uma das histórias apresentadas, e outras tantas não citadas, renderiam um excelente trabalho de pesquisa, que infelizmente, não será possível realizar aqui.

Assim como ocorre em **Grande Sertão: Veredas** a participação do diabo é bastante expressiva nos relatos populares sertanejos através do pacto. No sertão, o diabo faz pautas, como dizem os nordestinos, com indivíduos que o logram a maior parte das vezes. Para mútua segurança nesses contratos, quase sempre realizados alta noite, numa encruzilhada deserta, o homem deve dar ao Maligno em garantia gotas de seu sangue.

O demônio sertanejo é criado à sua imagem e semelhança do povo desta região. Portanto, normalmente ouvimos no sertão, relatos de um diabo que anda encourado como o vaqueiro, monta a cavalo, é especialista em velhacadas de cigano e alquilador, gosta de cachaça, come picadinho de bode com jerimum, dança nos sambas, campeia o gado, faz a corte às moças, e desaparece sempre com um estouro e um fedor terrível de enxofre ou de chifre queimado. Outra característica significativa deste “ser sobrenatural” é tocar impecavelmente a viola rústica, feita com madeiras de árvores da região.

Às vezes, o diabo disfarçado de belo rapaz se apresenta como um cantor de desafio a quem ninguém vence. Em outras circunstâncias, se encarna no couro dos cantadores célebres, ou faz pactos com eles, tornando-os invencíveis. Exemplo desse fato é a lenda, bastante conhecida no interior de Minas Gerais, qual, narra que o cantador Manuel do O. Bernardo, percebendo que não poderia vencer um desafio contra seu rival o célebre Rio-Preto, gritou no meio da sala onde se achavam rodeados de muita gente: “- Senhora dona da casa, abra a porta, acenda a luz: estamos c’o Cão em casa, rezemos o credo em cruz!”. Ao pronunciar tais palavras o cantor e também violeiro estaria evocando o diabo, fazendo um pacto com ele, na tentativa de cantar e tocar o instrumento perfeitamente e vencer o desafio sugerido por ele ao seu inimigo, igualmente cantor.

Outro famoso cantador que ficou famoso no sertão brasileiro foi Manuel das Cabeceiras. Ele afirmava ter cantado desafio uma vez com o demônio em figura de moleque. O violeiro foi desafiado pelo “cão” em um duelo de viola. De acordo com o cantor, em nenhum momento ele percebeu que aquele moleque, mirradinho fosse o “dito cujo”. Assim, aceitou a disputa, achando que seu talento e experiência com o instrumento o tornariam vitorioso, começou a tocar a viola com total estima. O menino fazia cara de pouco caso, olhava fixamente para Manuel, nem as provocações o intimidavam. Quando o miúdo começou a tocar, todos os presentes ficaram admirados com tamanha perfeição de melodia e afinação de voz, era como se as pessoas fossem seduzidas por aquela composição. Manuel, lembrando-se das rezas de sua finada mãe, fechou os olhos e fez o sinal da cruz. Quando abriu os olhos, o diabo já tinha ido embora, ficando apenas a viola quebrada e um cheiro insuportável de enxofre.

Segundo Messadié (2001, p. 32) no que se refere à influência dos dogmas católicos, em muitas dessas narrativas há a exposição da força da oração e rituais cristãos, segundo o cristianismo a palavra pode ajudar na aproximação ou no distanciamento das forças malignas na vida das pessoas. Como ocorre nos contos “A Irmã do Padre”, “A Marca do Braço”, “Credo I” e “Credo II”, relatos em que Chagas Ribeiro ouviu em sua infância, época de vida farta e fácil, em que havia tempo para se cuidar muito da moral e da religião, registrando-as em *Brasil Açucareiro* (2009), no qual, teve como tema o diabo na cultura popular.

Deste modo, como nos contos citados anteriormente, há outras histórias em que explicitam o quanto o diabo pode ser iludido pelos homens, mesmo o “dito cujo” sendo considerado como esperto e astuto, os mortais conhecendo suas artimanhas conseguem driblá-lo. As narrativas populares que mais se destacaram por compor esse ciclo são: “O Diabo

trabalhando no roçado de São Pedro”, “O velho que enganou o Diabo” e “A mulher que enganou o Diabo”.

Estas histórias foram expostas em folhetos, através da literatura de cordel e abordaram o mesmo tema: após assinar o pacto, o demônio realiza, por determinação do pactuante, uma série de tarefas, com relativa facilidade, pois sempre se vale do seu poder sobrenatural. Porém, na última tarefa, a astúcia do ser humano, com quem o Tinhoso firmou o pacto, acaba se sobressaindo; ora é uma cruz no roçado, ora a construção de uma igreja que selam a derrota do anjo maldito pela impossibilidade da aproximação do local ou artefato sagrado, ou o desaparecimento repentino deste ser perverso pela evocação de palavras que remetem ao divino.

Retomando as interpretações em **Grande Sertão: Veredas**, percebemos que Riobaldo após ter consciência sobre os fatos ocorridos naquela encruzilhada, nunca admite sua culpa e sua responsabilidade em termos tão claros; tenta negar a existência do diabo e consequentemente a efetiva realização do pacto, e tende a culpar o destino pela morte do companheiro. Porém a sua responsabilidade é evidente, principalmente porque em um momento crucial da narração, Diadorim lhe oferecera a possibilidade de uma mudança de rumo: “Menos vou, também, punindo por meu pai Joca Ramiro, que é meu dever, do que por rumo de servir a você, Riobaldo, no querer e cumprir”. Esta declaração de Diadorim é de importância fundamental: em muitas ocasiões de fato Riobaldo tem a tentação de subtrair-se ao destino de jagunço. Quando, porém Diadorim lhe revela a sua devoção, maior que o desejo de vingar a morte do pai, Riobaldo já está possuído pela perspectiva da glória pelas armas, e não dá ouvido às palavras do amigo.

Em uma construção antagônica, bem/mal; Deus/diabo; dor/alegria a narrativa vai construindo a ambiguidade em torno dos fatos. Riobaldo por amor a Diadorim alia-se ao mal para conseguir vingar a morte de Joca Ramiro. Para o protagonista a associação com o demônio representaria a maldade, mas o bem pela coletividade, no caso o bem para o bando que ele liderava. Entretanto, o final que deveria ser feliz para o narrador, pois Hermógenes é assassinato, também se constitui como doloroso, já que sua amada também morre. Em tal ponto, a finalidade em ser pactário para Riobaldo se mistura: de um lado, ele quer assumir a vingança do companheiro amado; de outro, deseja a salvação do bando. Entretanto nos indagamos: qual dos resultados referentes ao pacto se sobrepõe para Riobaldo: a morte de Hermógenes ou a perda de Diadorim? Como resposta, notemos o seguinte trecho:

(...) Mas, como era que eu queria, de que jeito, que? Feito o arfo do meu ar, feito tudo: que eu então havia de achar melhor morrer duma vez, caso aquilo agora para mim não fosse constituído. E em troca eu cedi às arras, tudo meu, tudo o mais – alma e palma, e desalma... Deus e o Demo! – “Acabar com o Hermógenes! Reduzir aquele homem!...”; e isso figurei mais que precisar de firmar o espírito em formalidade de alguma razão. Do Hermógenes, mesmo, existido, eu mero me lembrava – feito ele fosse para mim uma criancinha molitosa e mijona, em seus despropósitos, a formiguinha passeando por diante da gente – entre o pé e o pisado. Eu muxoxava. Espremia, p’r’ ali, amassava (...). (ROSA, 2006, p. 421).

Percebemos que o inconsciente de Riobaldo é regido por uma espécie de diretriz teleológica que tem como finalidade a realização de um objetivo coletivo. Assim, a face diabólica apresentada no romance atenta para uma resposta à reação, ou seja, Riobaldo busca ser pactário para poder eliminar outro pactário. Não apenas pela busca do poder. Ele gostaria que o coração de Diadorim fosse apaziguado, e isto, só poderia acontecer quando ela visse os “judas” mortos. No entanto, também compreendemos que o amor influenciou Riobaldo nesta decisão, ou melhor, esse sentimento foi crucial para que ele decidisse pela efetuação do pacto. Quem senão Riobaldo para provar amar Diadorim naquele bando de jagunço?

Por mais que Riobaldo nunca admita sua culpa e sua responsabilidade em termos tão claros, tenta negar a existência do diabo e conseqüentemente a efetiva realização do pacto; e tende a culpar o destino pela morte do companheiro. Porém a sua responsabilidade é evidente, principalmente, porque em um momento crucial da narração, Diadorim lhe oferecera a possibilidade de uma mudança de rumo: “Menos vou, também, punindo por meu pai Joca Ramiro, que é meu dever, do que por rumo de servir a você, Riobaldo, no querer e cumprir?”. (ROSA, 2006, p. 113). No entanto, não só a perda de Diadorim angustia o protagonista, mas a condenação por uma morte em vida, e a uma saudade insanável, em nome de um falso senso de honra e da observância às normas sociais e religiosas. Falta em Riobaldo à coragem de trilhar um caminho contra as regras da coletividade, que o obrigaria ao isolamento e à carência de pontos de referência habituais. E ele sabe disso, e indiretamente o confirma: “Homem com homem, de mãos dadas, só se a valentia deles for enorme”. (ROSA, 2006, p. 54). É difícil ter esta valentia, e na maioria das vezes prevalece o medo de viver, e de enfrentar o desconhecido contra tudo e todos em nome dos sentimentos da própria alma. Riobaldo procura negar o seu sentimento por Diadorim, porque estigmatizado pela sociedade; isso também é vender-se: não ao diabo, mas a um seu parente próximo, que se chama aceitação social.

Compreendemos que o verdadeiro problema de Riobaldo não é tanto o fato de ter dúvidas, mas a maneira como as resolve: o pacto significa que ele deixará prevalecer dentro de si à crueldade sobre a compaixão, à sede de glória sobre o desejo de fugir da guerra com Diadorim. Riobaldo parece oscilar entre dois objetivos profundamente diversos: "Eu queria ser era eu mesmo / Eu queria ser mais do que eu". (ROSA, 2006, p. 261). Se a primeira frase revela o objetivo do homem harmonioso, a segunda é proferida por Riobaldo no momento em que faz o pacto com o diabo. A primeira frase é filosoficamente associada ao conceito de "verdadeiro si mesmo": este é um ideal de identidade essencial e de completude que o homem mira desde séculos. A propósito de outra afirmação parecida do Riobaldo, "eu somente queria era – ficar sendo", Rosa forneceu esta explicação ao seu tradutor alemão: "Cada um de nós ainda não é o que 'é', tem de esforçar-se por chegar a ser" (Bussolotti, 2003, p. 258). Querer ser mais do que si próprio, por outro lado, é claramente uma ilusão diabólica.

Escolhendo este objetivo, Riobaldo sofre sua grande derrota: a morte de Diadorim. A sua segunda ruína é a de não ter conseguido admitir claramente suas culpas e então se perdoar. (Perdoar-se só é possível somente após uma admissão consciente da culpa). Nestes casos, nem a religião pode ajudar muito. E, no caso do Riobaldo, no fim a religião, é vivida como exorcismo, espécie de rito mágico para proteger-se do sofrimento e do mal com suas personificações. Se o bem e o mal são forças inerentes à natureza humana, amiúde inconscientes, a consciência deve sempre fazer uma opção, e assumir na maioria dos casos uma função de filtro seletivo. O diálogo entre consciência e inconsciente é necessário para o enriquecimento da consciência; e é a única esperança que temos de não sermos tragados pelo inconsciente. A seguir observaremos a partir das teorias defendidas por Paul Ricoeur e Friedrich Nietzsche como a relatividade entre o bem *versus* o mal se expressa em **Grande Sertão: Veredas**.

A relatividade entre o bem e o mal em Grande Sertão: Veredas

Pensar sobre o bem e o mal segundo as reflexões do protagonista-narrador é entendermos esta dicotomia como a feição da relatividade entre ambos. Conta a história que Riobaldo após ficar órfão de mãe vai morar com seu padrinho Selorico Mendes, este que além de hospedar em sua fazenda, faz com que o menino receba uma educação formal por um alvitre do anfitrião, quando rapaz, Riobaldo descobre que Selorico Mendes não é seu padrinho, mas seu verdadeiro pai. Revoltado, o jovem foge para Curalinho onde se torna professor do fazendeiro Zé Bebelo. O aluno de Riobaldo confessa que sua dedicação aos

estudos tinha um propósito: queria acabar com a jagunçagem, ou seja, pretendia civilizar o sertão, eliminando os bandos armados a serviço dos senhores particulares em permanente guerra contra todos. O protagonista logo se inteira de que os inimigos de Zé Bebelo são chefiados por Joca Ramiro, a quem quando garoto nutriu admiração. Agora influenciado pelos ideais de Bebelo, vê o líder dos jagunços como um dos causadores de tanto sofrimento e conflitos no sertão.

No entanto, ao longo da narrativa, notamos que o protagonista muda de opinião. Ele quando vagando no sertão, termina pousando numa casa onde se encontram alguns jagunços, que lhe dão hospedagem. Riobaldo relata ter sido bem recebido por aqueles homens, em especial Reinaldo. Riobaldo percebe que os jagunços não eram tão maus como Zé Bebelo descrevia. E por fim, quando o ex-aluno é capturado e julgado pelo bando de jagunços de Joca Ramiro compreende que na realidade o causador de tanta desordem e intriga era o fazendeiro.

Esta relatividade entre o bem e o mal também pode ser refletida na situação de Riobaldo como pactário, que tratada em sua admissão como encargo pode ser julgada como a luta pelo bem coletivo, no caso, a vontade do bando, e principalmente pela pessoa que guardava um amor incompreensível - Diadorim. Assim, Antonio Candido destaca:

O jagunço, sendo o homem adequado a terra, (“O Sertão é o jagunço”), não poderia deixar de ser como é; mas ao manipular o mal, como condição para atingir o bem possível no Sertão, transcende o estado de bandido. Bandido e não-bandido, portanto, é um ser ambivalente, que necessita revestir-se de certos poderes para definir a si mesmo. O pacto desempenha esta função na vida do narrador, cujo Eu, a partir desse momento, é de certo modo alienado em benefício do Nós, do grupo a que o indivíduo adere para ser livre no Sertão, e que ele consegue levar ao cumprimento da tarefa de aniquilar os traidores, os “judas”. (CANDIDO, 2000, p. 138).

Compreendemos que a relatividade entre o bem e o mal se estabelece a partir da concepção e da vontade humana. Riobaldo decidiu pactuar com o demo para liderar o bando em que fazia parte, e assim, vencer o bando inimigo chefiado por Hermógenes, em que foi jurado de morte após capturar e matar Joca Ramiro. Tanto para o protagonista da história como para seu bando, a morte de Hermógenes se caracterizaria como algo bom, além de constituir a lei do sertão, o mais forte e corajoso é o vitorioso.

Dessa maneira, Riobaldo querendo vencer a qualquer preço seu inimigo - Hermógenes e sabendo que este, através de um pacto com o diabo, tinha o corpo fechado para qualquer eventualidade, decide enfrentar o líder do bando adversário com as mesmas armas, no caso pactuar com as forças sobrenaturais para também ter o corpo fechado. Por mais que o protagonista de **Grande Sertão: Veredas** não assuma a efetuação do pacto, a dualidade se

torna visível quando o bem e o mal são postos um do lado outro, confirmando a dependência de ambos para existir.

Para Afrânio Coutinho (1986, p. 517), a representação da dualidade entre o bem e o mal na obra está marcada pelas personagens de Diadorim e Hermógenes e não por Riobaldo e Hermógenes. Isto porque, o protagonista em meio à incerteza de ser pactário, assume a posição de um herói problemático, aquele que diante do conflito fica paralisado e não consegue tomar nenhuma atitude. Por isso, quem cumpre a missão de matar o vilão da história é Diadorim, a representação do bem e, como o próprio Riobaldo descreve, o seu anjo-da-guarda.

Assim, Hermógenes assume a posição do mal no romance, observamos estas considerações desde a construção física e psicológica deste personagem: “Hermógenes Saranhó Rodrigue Felipes – como ele se chamava: hoje, neste sertão, todo o mundo sabe, até em escritos no jornal já saiu o nome dele (...)”. (ROSA, 2006, p. 408). A história de Hermógenes ficou conhecida em todo o sertão, pois segundo os boatos ele era um pactário: “O Hermógenes tem pautas...”. Provei. Introduzi. Com ele ninguém podia? O Hermógenes – demônio. Sim só isto. Era ele mesmo. (ROSA, 2006, p. 48). Esta relação com o diabo era uma das justificativas para sua crueldade com aqueles que diziam serem seus inimigos: “Mas o Hermógenes era fel dormindo, flagelo com frieza. Ele gostava de matar, por seu miúdo regozijo. Nem contava valentias, vivia dizendo que não era mau (...)”. (ROSA, 2006, p. 170). (...). Outros já afirmavam, inclusive, Riobaldo que o “judas” não tinha amor em seu coração, apenas ódio, frieza: Só o Hermógenes, arrenegado, senhoraço, destemido. Ruim, mas inteirado, legítimo, para toda certeza, a maldade pura. (ROSA, 2006, p. 409). E por fim, chamavam-no de diabo: “Esse Hermógenes – belzebu (...). O Hermógenes, homem que tirava seu prazer do medo dos outros, do sofrimento dos outros. Aí, arre, foi que de verdade eu acreditei que o inferno é mesmo possível”. (ROSA, 2006, p. 181). Riobaldo menciona que desde o primeiro encontro com Hermógenes, algo lhe dizia que ele não era pessoa boa, carecia ter medo e desconfiança dele:” – Hermógenes - homem sem anjo-da-guarda (...). Aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço. As calças dele como que se enrugavam demais da conta, enfolpavam em dobrados. As pernas, muito abertas; mas, quando ele caminhou uns passos, se arrastava – me pareceu – que nem queria levantar os pés do chão. Reproduzo isto, e fico pensando: será que a vida socorre a gente certos avisos? “. (ROSA, 2006, p. 116-117).

Quanto a Diadorim é a antítese de Hermógenes, talvez um anjo que deveria proteger Riobaldo, mostrar o caminho a ser seguido, isto se definiu em vários momentos da vida do ex-

jagunço, primeiramente quando se conhecem quando crianças no Rio Chico e o protagonista percebe que as feições daquele menino lhe traz tranquilidade e coragem: “Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia como nunca por ninguém eu não tinha sentido. (ROSA, 2006, p. 103). (...) quieto composto, confronte o menino me via. – ‘Carece ter coragem...’ – ele me disse. (...) eu vi os olhos dele, produziam uma luz. – ‘Que é que a gente sente, quando se tem medo?’ – ele indagou, mas não estava remoqueando; não pude ter raiva. – ‘Você nunca teve medo – foi o que me veio, de dizer. Ele respondeu: - ‘Costumo não...’ (ROSA, 2006, p. 106). (...). Riobaldo, já rapaz, reencontra Reinaldo após fugir da fazenda de Bebelo, esta etapa marca uma nova fase de sua vida, aquela em que ele se torna um jagunço: O que entendi em mim: direito como se, no reencontrando àquela hora aquele Menino-Moço, eu tivesse acertado de encontrar, para todo o sempre, as regências de uma alguma a minha família. (ROSA, 2006, p. 139). No decorrer da narrativa de Riobaldo afirma que nas noites em que o medo aflora, ele buscava nos olhos de Diadorim a paz interior: “Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim - meu amor de prata e meu amor de ouro”. (ROSA, 2006, p. 52) Riobaldo argumenta que o ódio mantido por Hermógenes, despertou nele o sentimento oposto – o amor intenso e ao mesmo tempo abafado por Diadorim: “Do ódio, sendo. Acho que, às vezes, é até com ajuda do ódio que se tem a uma pessoa que o amor tido a outra aumenta mais forte”. (ROSA, 2006, p. 188). Após tornar-se assim como Hermógenes, um pactário, Riobaldo comenta que o destino havia sido documentado – só ele e Diadorim poderiam cumprir a vingança contra os “judas”: “Esse menino, e eu, é que éramos destinados para dar cabo do Filho do Demo, do Pactário! O que era o direito, que se tinha. O que eu pensei, deu de ser assim”. (ROSA, 2006, p. 409). Riobaldo compreende que Diadorim, não era só um companheiro de bando, um amigo fiel, ele era o amor de sua vida: Aquele lugar (Guararavacã) fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade. (ROSA, 2006, p. 289). Mas, infelizmente ele não reconheceu esse sentimento perante a sociedade, enquanto a jovem ainda estava viva, pois seu orgulho de “homem” não o permitiu, e hoje sofre por não ter confidenciado isso a sua amada.

Partindo destas observações sobre a representação do bem e do mal na obra, buscaremos abarcar a simbologia do mal neste romance a partir das teorias do filósofo francês Paul Ricoeur em sua obra **O mal: um desafio à Filosofia e à Teologia** (1988). Entretanto, para esta abordagem necessitamos entender o personagem de Riobaldo como um ser pertencente a uma determinada realidade social. Esta reflexão sobre o mal se faz necessária, pois compreenderemos até que ponto as atitudes de um sujeito pode relacionar-se ao mal.

Isto, pois segundo Paul Ricoeur (1988, p. 10) o sujeito precisa de um outrem que o confronte e o ajude a revelar-se como SER que integra o “si e o eu” para uma interação melhor com a realidade. A narrativa histórica, textual, racional fará esse papel de reconhecimento do “si mesmo” do “eu” como parte constitutiva do sujeito que tem a sua irredutibilidade e sua capacidade de mudanças, de habituar-se às novas experiências; em aprender novos sentidos e valores por meio das relações que vivencia. De tal forma, toda a ação do sujeito se desvela como o momento presente que resgata o passado e se abre para o futuro para melhor integrar a vivência humana. É um horizonte aberto de sentido que, bem articulado, pode levar o sujeito à realização plena (ser de felicidade, que descobre sua essência de bondade, que está designado à felicidade) que se transborda em realização e regozijo nas interações que medeia.

Em **Grande Sertão: Veredas** este confronto de tentar reconhecer-se como um SER que integra o “si” e o “eu” ocorre a partir do momento em que Riobaldo vai reorganizando a sua história pessoal através de suas lembranças. Entretanto, esse reconhecer de si mesmo através da memória, não ocorre facilmente para o protagonista. Ele próprio menciona isso ao seu ouvinte:

(...) Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas - de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado (...). (ROSA, 2006, p.184).

Riobaldo caracteriza esse resgate do passado como árduo, pois lembrá-lo traz a tona ocasiões tanto felizes, como também situações dolorosas, tempos estes em que ele não quer recordar, como o pacto estabelecido entre ele e o diabo. Admiti-lo seria o mesmo que assumir sua fraqueza, seus medos e a culpa pela morte de seu amor. Também compreendemos que ao reconstruir sua história como jagunço, o narrador quer que o forasteiro lhe ajude a entender até que ponto suas escolhas pertenceram ao bem ou ao mal. Analisamos:

De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor mina vida em dobrados passos; servia para que? Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho. Por daí, então, careço de que o senhor escute bem essas passagens: da vida de Riobaldo jagunço. Narrei miúdo, desse dia, dessa noite, que dela nunca posso achar o esquecimento. O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser. Deus esteja! (ROSA, 2006, p. 216).

Constatamos que, na medida em que Riobaldo tenta ressignificar sua experiência, interpretar suas ações, nomear seu viver, ele aprende a compreender a si mesmo na realidade

em que está inserido. Em um dos trechos do romance, ele menciona que antes de entrar para o bando de jagunços, tinha outra visão sobre essa gente e depois, quando já fazia parte da jagunçagem entendeu que: “Pecados, vagância de pecados. Mas, a gente estava com Deus? Jagunço podia? Jagunço – criatura paga para crimes, impondo o sofrer no quieto arruado dos outros, matando e roupuilhando (...)”. (ROSA, 2006, p. 220). Ou seja, Riobaldo conhecia a vida de um jagunço apenas pelo o que as pessoas falavam sobre eles, assim, julgava-os cruéis, injusto, de má índole. A partir do momento em que ele entrou para a jagunçagem, percebeu que a ferocidade, a impassibilidade, a racionalidade eram um dos atribuídos, no qual, lhe garantiria sua sobrevivência naquele sertão, que ele dizia ser tão perigoso.

Deste modo, entendemos que toda a ação humana só pode ser julgada correta ou não a partir do momento em que participamos e refletimos sobre ela, pois só quem conviveu com aquela situação pode avaliar os motivos que o levaram a agir de determinada maneira. Assim, surge o termo livre arbítrio, isto é, a possibilidade em se fazer escolhas e consequentemente assumir as responsabilidades em optar por elas.

Portanto, o ser humano mediante ao livre arbítrio, assume as rédeas de seu viver, se responsabiliza pela construção de sua própria história. No caso de Riobaldo este responsabilizar-se significa recordar o passado para evitar as ações que o tornou “escravo” do seu próprio ego inflado e o distanciaram de sua dignidade como cristão e redenção de seus pecados, lhe restando apenas na memória à culpa e o remorso e ao mesmo tempo a esperança de ser perdoado por Deus. Constatamos, que o “eu” se faz *si* num movimento reflexivo para melhor compreender-se na realidade. Ora, o tornar-se *si* vem ao pensar do próprio *eu*, para mostrar a capacidade do sujeito em distanciar-se de seu centro, em tornar-se outro para melhor interpretar os eventos do seu viver.

Uma vez que Riobaldo se torna o locutor do discurso que ele mesmo faz de sua história, este seu narrar acaba por trazer à consciência reflexiva a sua ação e a sua identidade. Ao fazer essa memória de si, o protagonista mostra a sua maturidade de distanciar-se de seu próprio centro para tomar nas mãos a sua vida e, com melhor clareza, ver como seu *eu* está interagindo com a realidade. Isso exige uma vivência da responsabilidade ética por estar situado no mundo.

Entendemos que a ética da linguagem exige pensar na dimensão temporal da narrativa feita, pois todo texto diz de um tempo, de um autor, de um contexto e de um destinatário determinado. A narrativa já se apresenta como uma descrição da ação humana, e saber interpretar essa ação presente na narrativa textual é ser capaz de evidenciar a essência real do sujeito. O ser humano percebe sua interação com o mundo, consigo e com o outro e averigua

que precisa pensar uma linguagem apropriada para traduzir-se à realidade e para falar do mal no viver humano. A partir do processo de narrar o ser humano recorre a uma linguagem que decodifique tal presença maléfica em sua realidade social.

Ora, sabemos que, para dizer do homem, é preciso decodificar também o dizer da sociedade sobre essa pessoa, o que exige uma hermenêutica da ação humana na realidade e analisar como esta realidade registra essa interação homem e cultura. O agir humano em sua interação com a realidade (política, econômica, religiosa) se apresenta como portador de um sentido duplo (ora oculto, ora revelado) que necessita do discernimento interpretativo. É no nomear o agir humano que se consegue compreender o sentido do ser. Logo, não é o sujeito quem nomeia o sentido de si; é a ação do ser que dá os elementos para decodificar e dizer sobre esse sujeito. O *eu* deseja ser e mostra-se pelas suas obras.

Em relação às ações realizadas por Riobaldo, ele justifica-as ao “doutor” devido à ordem do destino, assim, suas atitudes se deram conforme as circunstâncias ocorridas em sua vida o que culminaram na construção de sua história. Vejamos:

Ao que, digo ao senhor, pergunto: em sua vida é assim? Na minha, agora é que vejo, as coisas importantes, todas, em caso curto de acaso foi que se conseguiram – pelo pulo fino de sem ver se dar – a sorte momenteira, por cabelo por um fio, um clim de clina de cavalo. Ah, se não fosse, cada acaso, não tivesse sido, qual é então que teria sido o meu destino seguinte? Coisa vã, que não conforma respostas. Às vezes essa ideia me põe susto (...) (ROSA, 2006, p.126).

Riobaldo afirma: “As coisas que acontecem, é porque já estavam ficadas prontas, noutra ar. Mas este ‘outra ar’ é dimensão preclusa ao homem”. (ROSA, 2006, p. 291). Ao ser humano resta a habitabilidade precária e minoritária de veredas de sentido e de liberdade, no meio da inconsciência: “Mas liberdade – aposto – ainda é só alegria de um pobre caminhozinho, no dentro do ferro de grandes prisões”. (ROSA, 2006, p. 294). “Tem uma verdade que se carece de aprender, do encoberto, e que ninguém não ensina: o beco para a liberdade se fazer”.(ROSA, 2006, p. 297). Esses pobres “caminhozinhos” são as veredas da verdade que o indivíduo pode encontrar e habitar no meio do caos e da destruição: como, no sertão geográfico, as veredas são oásis habitáveis em meio ao deserto, assim o homem deve descobrir no seu mundo interno e externo o seu espaço de sentido e de afetividade realizada. A vereda/verdade é o que se opõe à ameaça do desequilíbrio e da falta de direção: é o desenvolver da liberdade no meio de um universo potencialmente perigoso.

O acaso subjugado por Riobaldo é um dos condicionamentos para a efetuação do pacto, é como se o protagonista afirmasse que o destino o levou a ser pactário, e isso ocorreu

desde momento em que ele, ainda menino, se encontrou com Reinaldo as margens do Rio São Francisco: “Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido (...)”. (ROSA, 2006, p. 103). “Agora, que o senhor ouviu, perguntas faço. Por que foi que eu precisei de encontrar aquele menino? Toleima, eu sei (...)”. (ROSA, 2006, p. 109). Depois esse destino continua a se manifestar com a morte de sua mãe: “Minha mãe morreu – apenas Brigi, era como ela se chamava. Morreu, num dezembro chovedor, aí foi grande a minha tristeza (...)”. (ROSA, 2006, p. 111). Então, ele é levado para morar com seu suposto padrinho: “Até que um vizinho caridoso cumpriu de me levar, por causa chuva numa viagem durada de seis dias, para a Fazenda São Gregório, de meu padrinho Selorico Mendes (...)”. (*idem*).

Entretanto, Riobaldo descobre que Selorico Mendes era seu pai biológico e decide fugir da fazenda onde moravam: “Mas, um dia – de tanto querer não pensar no principio disso acabei me esquecendo de quem – me disseram que não era atoa que minhas feições copiavam o retrato de Selorico Mendes. Que ele tinha sido meu pai!”. (ROSA, 2006, p. 122). Foi nesta ocasião que Riobaldo tornou-se professor de Zé Bebelo, porém, em desacordo com as ideologias do futuro político decide novamente fugir sem rumo certo: “Fugi. De repente, eu vi que não podia mais, me governou um desgosto (...)”. (ROSA, 2006, p. 135). Neste percurso o protagonista reencontra o menino de olhos verdes: “Logo que o Reinaldo me conheceu e me saudou, não tive mais dificuldade me dar certeza aos outros de minha situação (...)”. (ROSA, 2006, p. 140). Riobaldo a convite de Reinaldo passa a integrar o bando de jagunços e por fim admite que no Guararavacã, reconhece que seus sentimentos pelo companheiro não era só de amizade.

Mas foi nesse lugar, no tempo dito, que meus destinos foram fechados. Será que tem um ponto certo, dele a gente não podendo mais voltar para trás? Travessia de minha vida. Aquele lugar, o ar. Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade”. (ROSA, 2006, p.289).

Foi o amor por Diadorim que o levou a enfrentar seus medos, sua insegurança e a persistir na vingança contra os “judas”, responsáveis pela morte de Joca Ramiro, líder do bando de jagunços e pai de sua amada:

(...) – Diadorim dizia. – “não posso ter alegria nenhuma, nem minha mera vida mesma, enquanto aqueles dois monstros não forem bem acabados...” Ele suspirava de ódio, como se fosse por amor; mas, no mais, não se alterava. De tão grande, o dele não podia mais ter aumento: parava sendo um ódio sossegado. Ódio com paciência; o senhor sabe? (...) (ROSA, 2006, p.29-30).

Riobaldo conscientiza ao interlocutor que o ódio nutrido por Hermógenes não estava relacionado apenas a ele e a Diadorim, mas a todos os jagunços que pertenciam o bando e conheceram Ramiro. A lei do sertão era severa, inquestionável: os traidores precisavam pagar com a própria vida em um duelo de igual para igual, sem injustiças ou acovardamentos. Como já mencionamos o protagonista ainda diz que desde o seu primeiro encontro com Hermógenes sentiu aversão aquele homem com aparência nada harmoniosa e bela. Parecia até que ele suspeitava o que iria acontecer futuramente. Verificamos:

(...) Hermógenes – homem sem anjo da guarda. Na hora, não notei de uma vez. Pouco, pouco, fui recenado (...) aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço. As calças dele como que se enrugavam demais da conta, enfolpavam em dobrados. As pernas, muito abertas; mas, quando ele caminhou uns passos, se arrastava- me pareceu – que nem queria levantar os pés do chão. Reproduzo isto, e fico pensando: será que a vida socorre à gente certos avisos? (...) (ROSA, 2006, p. 116- 117).

Riobaldo antes da morte de Ramiro avisou sobre esta impressão que teve sobre Hermógenes a Diadorim, entretanto, ela afirmou que eram coisas da cabeça do companheiro e que poderia confiar no jagunço mal humorado e de poucas palavras: - “Modera esse gênio que você tem Riobaldo. As pessoas não são tão ruins agrestes”. (ROSA, 2006, p. 187). Segundo Diadorim ele poderia estar associando a figura não tão bela de Hermógenes a sua personalidade, não necessitava ele ter medo ou desconfiança daquele jagunço, até porque Hermógenes sempre havia se mostrado leal, principalmente, na presença de Joca Ramiro. Além de ele ser um dos melhores atiradores do bando, um jagunço quase invencível. “Quase invencível” - esta foi à palavra que se conservou durante dias nos pensamentos do protagonista: “alguém quase invencível”, característica essa determinante a um pactário, alguém com o corpo fechado as possíveis eventualidades do sertão tão perigoso e enigmático.

Diante das considerações feitas até aqui, percebemos que o ato de pensar o *eu*, a sua revelação com o outro e com o mundo exige o recurso da narrativa em que a memória, tem sua voz e tradução na linguagem que objetiva contar suas lembranças e resgatar das vivências, dos eventos passados e de situações que precisam ser reelaboradas e sanadas, o ser que se manifesta plenamente no sujeito ético quando ele sabe colocar-se eticamente no mundo.

Riobaldo para compreender-se com um sujeito social reconstrói em suas lembranças suas aventuras como jagunço. Ao mesmo tempo, conhecemos as hierarquias, os costumes, os julgamentos realizados entre os bandos de jagunçagem, seus objetivos seus inimigos, etc.

Riobaldo ao contar sua história também aborda reflexões íntimas sobre suas decisões e atitudes, assim, tentando justificar os “erros” cometidos, o ex-jagunço diz que todas as pessoas mudam e com ele não poderia ser diferente, isto é, se o destino lhe direcionou ao pacto, ou seja, a associação com o mal, atualmente o seu arrependimento pode lhe trazer novamente ao lado do bem e quem sabe a salvação divina. Observamos:

O senhor... 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 estão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão (...). (ROSA, 2006, p. 23).

O homem pode se abrir a situações e sentimentos novos, e “caminhar de frente”, desde que tenha a coragem de desafiar o moralismo coletivo. Riobaldo afirma: “O mais importante e bonito, do mundo, é que as pessoas não estão sempre iguais – elas vão sempre mudando”. Mas ele se deixa vencer pelo medo do novo, e prevalece nele o terror de errar, pela incapacidade de decifrar o signo das forças em jogo. É sempre difícil reconhecer o signo das forças do inconsciente, e a variabilidade dos fatores psíquicos gera incertezas. Deste modo, através das ponderações de Riobaldo, percebemos que a consciência do sujeito é capaz de ir além de sua finitude e revela a sua postura responsável em situar-se no mundo. O seu expressar-se na realidade se dá no discurso simbólico que ora revela e ora oculta o sentido do ser e, por isso, necessita de uma linguagem apropriada para concretizar o seu esforço de existir no mundo. Tal desejo de SER é interpretado pela hermenêutica por meio da análise da interação do sujeito com a realidade, pois é essa influência mútua que dá o que pensar acerca do ser existente. “É no esforço de existir que o ser se faz possibilidade da concretude do mal, pois o “eu” pode atrapalhar, com sua conduta indevida, o outro de dizer-se a realidade”. (RICOEUR, 1988, p. 13). Por isso o sujeito é um ser responsável, perante alguém, de si e do seu agir com, o que exige do “eu” uma conduta ética.

Interpretamos que Riobaldo ao narrar as suas experiências como jagunço, abre ao interlocutor como um poço de experiência, de acontecimentos; um horizonte aberto que possibilita várias e novas interpretações. Ele concilia o vivido com a possibilidade de recriar, de ressignificar sua vivência na história, pois ele busca a conversão do ser, para a libertação por meio do perdão pelo mal em que julga ter cometido, para que assim, possa pedir perdão. E isso se dá pela generosidade em resgatar a reciprocidade das relações e de respeitar o existir do outrem como o outro que estimula o *eu* a vivência da justiça nas relações.

Compreendemos que o lugar que melhor encontra a concretude da consciência humana é no registro textual que o sujeito faz deste seu tornar-se existência, pessoa na

realidade. Além da hermenêutica dos símbolos, o filósofo propõe um novo passo para a compreensão do ser e da realidade: recorrer à narrativa textual como um acontecer linguístico que registra o que o sujeito consciente de si e da realidade tem a dizer.

Notamos a tentativa de Riobaldo em se compreender melhor como sujeito por meio da linguagem, que se faz a mediação para a expressão da possibilidade ser. A linguagem em **Grande Sertão: Veredas** torna-se a abertura ao ser por meio da compreensão. O texto, no caso, apresenta-se como o local de epifania do ser, pois é na narrativa escrita que o ser tem a oportunidade de conhecer, por meio dos jogos de expressões, a possibilidade de fazer memória restauradora do seu ser mediado pela interpretação.

Na medida em que Riobaldo vai tomando consciência de si, ele vai conseguindo decodificar suas experiências, e esse decodificar se torna um meio de encontro que o personagem faz com o seu interlocutor, com o texto, consigo mesmo, com a cultura, no desejo de revelar se, de falar-se, de sair do eu para tornar-se ser na realidade. Este desvelar-se exige um cuidado tanto de quem se expressa quanto de quem acolhe tal epifania, pois a verdade do ser se encontra nesta exteriorização que vai além do *eu* e da acolhida responsável deste ser pelo outrem.

Observamos que as dimensões do pensar, do sentir, do agir tornam-se meios (o outro) de dizer que exteriorizam o ser do sujeito à realidade. A postura ética esperada por Riobaldo é confrontada pelo rosto do outro, é que ele mantenha-se frente a frente num diálogo que revela a pluralidade da manifestação do outro. Ora, é nesta pluralidade do outro que a experiência do mal pode se manifestar e, o sujeito deve ser capaz de fazer memória de seu viver, de seu agir no registro histórico do seu estar no mundo, para melhor ser capaz de recordar, de trazer à consciência o que foi esquecido. Assim, o ex-jagunço só conseguirá compreender a presença do mal na realidade como uma escolha grave e eticamente perceberá que esta escolha não poderia ter ocorrido. Tal percepção precisa ser assumida por Riobaldo de maneira consciente para que saiba, com prudência e respeito ao outro, interagir na realidade. Atinamos que o mal na perspectiva de Ricoeur (1988) não é ser, mas sim o fazer, se o homem não é a origem absoluta do mal no mundo, ao menos é o palco onde ele inicia sua manifestação. E assumir essa possibilidade ajuda na integração do sujeito e no dizer coerente da vivência da ação do mal na realidade.

Abordamos até aqui estas concepções sobre o reconhecimento do ser que integra o “si e o eu” para uma interação melhor com a realidade, pois para a compreensão sobre o mal primeiramente necessitamos saber quem é o agente desse mal, quem é o ser que se diz sujeito, para melhor saber agir como pessoa em busca do que o ser pode vir a ser plenamente.

Notamos que é na ação que o sujeito revela seu ser que está em aprimoramento constante que ele descobre a sua finitude, sua capacidade de falhar, de errar. Ele percebe que, por mais que queira mostrar que já é um ser em sua totalidade, é na verdade, uma ser fragmentado. É nesta fragmentação, nesta possibilidade de ser que o mal pode se concretizar na experiência humana. A história caótica contada por Riobaldo define-se como a de um homem que se deixa vencer pelo medo: medo do poder diabólico, medo de amar alguém do mesmo sexo, medo de errar. Mas, desta forma, por causa de um monólogo que, por medo, nunca se torna diálogo autêntico, nem consigo mesmo nem com Diadorim, Riobaldo se deixa seduzir pela quimera diabólica e efêmera do poder; e permanece entre os limites da aceitação e das regras sociais, perdendo assim o amor da sua vida.

Riobaldo tenta compreender este mal reorganizando os fatos, o acaso que o fez agir de formas variadas. Em momentos da narrativa ele diz que o mal está dentro dos homens, que quando menos se espera este toma conta das pessoas, levando-as cometer erros, crimes, pagar remorsos, ter culpa. Outras horas, ele diz que o demônio não existe e que Deus é paciência e tudo perdoa. Então, se pecou foi por acreditar que o mal em determinada ocasião era o caminho para a felicidade, era a solução de seus problemas. O jagunço precisava ter o corpo fechado para guerrear com Hermógenes, vingar a memória de Joca Ramiro e de tantos outros em que os “judas” mataram. E desta reflexão surge à indagação: uma ação pode ser considerada má quando o resultado desta está associado ao bem coletivo? É isto o que Riobaldo vem se perguntando. Assim, através das confissões de Riobaldo percebemos que o sujeito pode ser vítima de sua má conduta e do mal alheio, pois ele se apresenta como o autor de uma nova atitude libertadora: Riobaldo assume a prática do mal (ao confessar a má ação) e não apenas se faz um leitor da vida sem se implicar na concretude do mal no mundo.

Portanto, discorrer sobre o mal como uma possibilidade da prática humana revela a existência paradoxal do ser. Ora o ser se mostra vítima, ora culpado, e que, na sua busca inquietante de saber de si, percebe-se finito e que, contudo, tem a possibilidade de ser em plenitude ao fazer o uso crítico de sua memória. O sujeito acaba por nomear-se na temporalidade da história humana.

O pensar se faz possibilidade hermenêutica de tudo o que foi vivido pelo sujeito, apresenta-se como um horizonte aberto de significância destas experiências vividas. Observa-se que o mal se evidencia como um dos discursos da práxis humana visando significar também a limitação do viver humano. Logo, precisa-se de uma tradução precisa para que sua significação tenha que dizer ao ser humano. O sentir se desvela pela consciência recobrada do fazer memória que aponta para sentimentos que precisam ser transformados (como medo,

perda, culpa, raiva) em espaço para o verdadeiro desvelar do ser do sujeito que conseguiu recuperar o si mesmo como capaz de serem bom, de lutarem contra as injustiças e de construir relações recíprocas em que o social e o ético são pautados pelos valores como generosidade, perdão e alteridade.

Para Ricoeur (1988, p. 31) interpretação simbólica do mal representa um avanço; pois, ao resgatar a memória de presença dela na realidade, acabamos por dizer da essência do coração humano e dos sentimentos reais que nele residem. Pode-se dizer que mais que fala de símbolos, deve-se analisar partir deles, a memória (que armazena a interpretação que o sujeito faz ao longo de sua temporalidade histórica) da ação humana na realidade. De tal maneira, o mal como sentir se faz um desafio, pois é um enigma existencial que precisa ser decodificado para melhor entender quando ele é uma ação cometida contra o outro ou sofrida pelo *eu*. Reelaborar o sentir ajuda a aniquilar a lei do retorno que visa retribuir a ação com a mesma moeda. É preciso fazer o processo de liberação dos sentimentos que o sujeito tem e que o faz prisioneiro da lamentação do querer, da ignorância, do acusar Deus, pela injustiça vivida e que não permite que o mesmo, se inclua na possibilidade de ser vítima do mal sofrido.

É isso o que Riobaldo faz mediante as suas narrações, ele expõe que tudo foi obra do acaso, então onde estaria Deus que não o impediu de travar o pacto? Por que ele teve que seguir aquele caminho que o levou a conhecer Diadorim, Hermógenes, Joca Ramiro, Zé Bebelo e todos os outros jagunços? “(...) Adjaz o campo, então eu subi de lá noitinha – hora em que capirava acorda, sai de seu escondido e vem pastar. Deus é muito contrariado. Deus deixou que eu fosse, em pé, por meu querer, como fui”. (ROSA, 2006, p. 418). Como explicar um sentimento tão contagiante e ao mesmo tempo tão contraditório por alguém impossível de amar aos olhos da sociedade? Essas e outras são perguntas constantes no íntimo do protagonista que tenta acreditar que tudo não foi em vão, tudo se armou conforme uma armadilha do destino, ele não sabe dizer se está pertence a Deus ou do diabo.

Ricoeur (1988, p. 32) afirma que esse processo de consciência voltado para si, é efetivado pelo processo de luto: abandonar, soltar todos os laços que nos faz sentir a perda do objeto de amor como perda de nós mesmos. O exercício de soltar, de liberar a perda de, contribui para a formação ética do sujeito, pois o luto ajuda o sujeito a se tornar livre para novas possibilidades de relações e interação com a realidade. Observamos que o ser, em sua ação, apresenta-se como um leque de possibilidades de existir. Ser mal é uma dessas possibilidades que tem a sua relevância na vida, pois tal atitude não marca só a si mesmo, mas também atinge outro, o mundo, o social em que se está inserido, constata, então, que todo o mal cometido por um é o mal sofrido por outro. Isto é fazer o mal é fazer sofrer outrem.

O sujeito deve ter a consciência das consequências de suas más escolhas, pois pode ferir alguém ou até a si mesmo. Quando o sujeito é capaz de responsabilizar-se pelo seu agir, ele tem a consciência da possibilidade do mal em seu ser contingente. A pessoa acaba por buscar reconciliação com o outro que foi agredido por sua falta. O agressor, consciente de sua má conduta, procura redimir-se do mal cometido e pede perdão, pede uma oportunidade de reconstruir a relação quebrada, em busca de uma relação de reciprocidade a qual gere uma alteridade edificante que promova os envolvidos nesta interação.

Como a liberdade é sempre um exercício humano, ela está condicionada e limitada pela finitude do ser, e os atos do sujeito sempre terão as marcas deste estilo peculiar do querer que seja próprio do sujeito. Logo, se o querer é um ato, ele se faz uma ação de decisão da vontade do sujeito. Tomar consciência desta capacidade de concretizar o que se quer revela que a decisão de efetivar a ação pode vir a acontecer, pois a sua realização depende do consentimento humano.

Portanto, mesmo que Riobaldo tente negar o pacto feito com o diabo, ele sabe que a concretização deste se deu pelo seu consentimento, pela sua escolha em se tornar um pactário, assim, como seu rival, Hermógenes. Considerando a questão citada acima, Ricouer (1988, p. 32) afirma que todo o problema do mal se relaciona a esfera do ato, da vontade, do livre arbítrio. Isto é, o mal diz respeito a uma problemática da liberdade. É por isso que se pode por ele ser responsável, tomá-lo para si, torná-lo a confissão e combatê-lo. É dizer que o mal não está nem do lado da sensibilidade e do corpo, nem do lado da razão. De tal forma, Riobaldo tenta explicar que o pacto não pode ser deverás efetuado, pois para tal o pactário necessita vender a sua alma, entretanto, esta por ser cerne não pode ser comercializada como uma propriedade, um objeto: “Vender sua própria alma... Invencione falsa! E, alma o que é? Alma tem de ser coisa interna suprema, muito mais do de dentro, e é só do que um se pensa: ah, alma absoluta!”. (ROSA, 2006, p. 24-25).

Esta insistência em negar-se como pactário só se manifesta em seu discurso, porque Riobaldo em seu consciente sabe que o pacto verdadeiramente foi concretizado. Ressalvamos isto, quando o protagonista ao tentar explicar os possíveis motivos desta não realização, se contradiz e insinua que o homem pratica o mal sem considerá-lo como tal, isto é, a circunstância de sua travessia pelo sertão o leva a este caminho. Analisamos:

(...) eu penso é assim, na paridade. O demônio na rua... Viver é muito perigoso; e não é não. Nem sei explicar estas coisas. Um sentir é o do sentente, mas outro é o do sentidor. O que eu quero, é na palma da minha mão igual aquela pedra que eu trouxe de Jequitinhonha. Ah, pacto não

houve. Pacto? Imagine o senhor que eu fosse sacerdote, e um dia tivesse de ouvir os horrores do Hermógenes em confissão. O pacto de um morrer em vez do outro – e o de um viver em vez do outro?! Arrengo. E seu quiser fazer outro pacto, com Deus mesmo – posso? – então não desmancha na rás tudo o que em antes se passou? Digo ao senhor: remorso? Como no homem que a onça comeu, cuja perna. Que culpa tem a onça, e que culpa tem o homem (...). (ROSA, 2006, p. 312).

De tal forma, pensar sobre o mal é ao mesmo tempo observar o comportamento dos sujeitos, este que se desvela na ordem prática do viver, isto é, analisar o mal é analisar as atitudes diárias do indivíduo. Pois as pessoas escolhem o bem ou o mal conforme suas necessidades, seus desejos e seus pensamentos momentâneos. Assim, a compreensão de si do sujeito não se dá de maneira imediata, mas sim por meio da linguagem simbólica (e de seus estágios, símbolos, mitos e narrativas textuais). E na busca de tomar posse da consciência de si é que a hermenêutica vai se configurando em um campo que propicia a possibilidade de dar sentido.

No exercício da arte de refletir a si mesmo, o ser humano se dá a pensar, se dá a interpretar para melhor compreender o seu sentido. Consideramos que o sujeito ao refletir sobre o seu agir, pensar e sentir resgata a função fenomenológica de analisar a coisa em si de maneira mais aprofundada e desde o resgate da consciência de se perceber frágil, passível do erro e que é convidado a superar-se sempre em busca do melhor. Ao tomar consciência de si, o sujeito admite-se frágil e reconhece que, em seu viver finito, abre-se a possibilidade da existência do mal. Em outros termos, a reflexão da finitude humana mostra que o seu ser é quem dá as pistas para pensar a existência do mal, pois, por meio da realidade humana é que o mal encontra o palco para sua manifestação. Observamos que é o sujeito que se percebe afetado e, por isso, reclama o mal sofrido.

Por sua vez, considerar que o sujeito se faz o palco da manifestação do mal aponta para a necessidade de se ver o mal como um fenômeno que precisa ser interpretado. Tal fenômeno é detectado pela consciência reflexiva do sujeito que o interpela a dizer o mal que o aflige e que é, ao mesmo tempo, fruto de seu agir. Como a reflexão gera a consciência de si, contribuindo para a observação da realidade e da interação do sujeito com o mundo, o mal se torna notável porque o ser humano, em seu pensar a realidade, o detecta em seu viver. Ora, se o sujeito percebe o mal em seu caminho é porque, de algum modo, seu agir interage com ele. O sujeito tanto pode realizar algo maléfico quanto pode se afastar das situações onde o mal pode se concretizar.

Candido (2000, p. 172) escreve: "Riobaldo seria um instrumento de forças que o transcendem". Se o bem e o mal são forças inerentes à natureza humana, amiúde inconscientes, a consciência deve sempre fazer uma opção, e assumir na maioria dos casos uma função de filtro seletivo. O diálogo entre consciência e inconsciente é necessário para o enriquecimento da consciência; e é a única esperança que temos de não sermos tragados pelo inconsciente. A propósito da necessidade desses "diálogos interiores", um dos nomes do diabo elencados por Riobaldo é "O Solto-Eu". Colocar em conexão e comunicação as partes "soltas" e desatadas que compõem a nossa personalidade é extremamente árduo, também porque implica uma distancia tanto necessária quanto improvável: "Sei o grande sertão? Sertão: quem sabe dele é urubu, gavião, gaviota, esses pássaros, apalpando ares com pendurado pé, com o olhar remedindo a alegria e as misérias todas". (ROSA, 2006, p. 257.) É a visão do alto que alcançam somente homens fora do comum, mas que é objetivo de muitos. E é através do coração que o homem pode librar-se nesse voo contemplativo em busca dos valores da vida. Assim Diadorim ensina ao Riobaldo: "Não sabe que quem é mesmo inteirado valente, no coração, esse também não pode deixar de ser bom?". (ROSA, 2006, p. 264). O adjetivo "inteirado" é muito importante, porque remetem ao ideal de integração, inteireza e integridade da personalidade.

Ora, não é o próprio sujeito que, em sua liberdade, tem a possibilidade de escolha? Por que então, o sujeito não evita o mal? Notamos que o exercício da reflexão contribui para se interpretar a ação humana com mais precisão e consciência, pois o agir humano é motivado pela intencionalidade que dá sentido à existência do ser em si. O sujeito é impulsionado a algo, e refletir esse algo, que é o objeto de desejo, acaba por dizer muito de quem o deseja. Quanto a Riobaldo esse impulso vem após ele perceber que Diadorim se amargura cada dia mais com o sentimento de vingança, ela não pensa em nada além de matar os "judas". Então, antes de sair para uma viagem sem a companhia do amigo, Riobaldo lhe afiança acalmar seu coração com derramamento do sangue dos traidores. Avaliamos:

Mire veja o que a gente é: mal dali a um átimo, eu selando meu cavalo e arrumando meus dobros, e já me muito entristecia. Diadorim me espreitava de longe, afetando a espécie duma vagueza. No me despedir, tive precisão de dizer a ele baixinho: _ "Por teu pai vou, amigo, mano-oh-mano. Vingar Joca Ramiro..." a fraqueza minha adulatória. Mas ele respondeu: - "viagem boa, Riobaldo, E boa sorte..." Despedir dá febre. (...) (ROSA, 2006, p.64-65).

Caso Riobaldo conseguisse vingar a morte de Joca Ramiro acalmaria a alma de Diadorim, como também, conquistaria sua confiança e sua afeição por completo. Pois, os

sentimentos mantidos por Diadorim não eram de um amigo para com outro, seus anseios por ele iam além de uma amizade entre jovens. Observamos:

(...) amor desse, cresce primeiro; brota é depois. Muito falo, sei; caceteio. Mas porém é preciso. Pois então. Então, o senhor me responda: o amor assim pode vir do demo? Poderá?! Pode vir de um-que-não-existe? Mas o senhor calado convenha. Peço não ter resposta; que, se não, minha confusão aumenta (...) (ROSA, 2006, p.139).

Esse amor não só o levou a realização do pacto, mas ainda a entrar para o bando de jagunços. Riobaldo confessa que não gostava de ser jagunço, no entanto, não podia se imaginar sem a companhia de Diadorim que lhe passava tranquilidade e segurança, principalmente quando ele a olhava e se encantava com: “aqueles esmeraldos olhos, botados verdes, de folhudas pestanas luziam um efeito de calma, que até me repassasse” (ROSA, 2006, p. 104). O protagonista, além disso, menciona ao seu interlocutor sobre a crença de deixar o bando, junto com Diadorim, logo a morte dos “judas”. Assim, os dois poderiam conversar sem as olhadelas e os cochichos de outras pessoas, como também, poderia chamar o amigo de Diadorim, seu verdadeiro nome. Vejamos o trecho em que Riobaldo afirma não ter nascido para ser jagunço:

(...) eu era um homem restante trivial. A verdade que diga, eu achava que não tinha nascido para aquilo, de ser sempre jagunço não gostava. Como é, então, que um se repinta e se sarrafa? Tudo sobrevém. Acho, acho, é do influimento comum, e do tempo de todos. Tanto um prazo de travessia marcada, sazão, como os meses de seca e os de chuva. Será? Medida de muitos de muitos outros igualasse com a minha, esses também não sentindo e não pensando (...). (ROSA, 2006, p. 66-67).

Uma dessas fendas em seu destino é refletida por Riobaldo, no caso, o narrador tenta abranger o que lhe tornou um jagunço. Ele não tinha vocação para jagunço, mas ao lado de Diadorim sentia que um completava o outro, a vida penosa no sertão parecia amenizar-se com o olhar cativante da jovem, aqueles olhos verdes cintilavam a harmonia, sua mão fina acalmava seus nervos no decorrer das noites traiçoeiras e inquietantes. Sua voz e feição confiante davam-lhe força e coragem durante as guerrilhas. Diadorim era um misto de tempestade e calma, porque ela despertava a paz de espírito e ao mesmo tempo sentimentos avassaladores, incontrolláveis. Então, sua permanência no bando de jagunço decorria da condição em ter Diadorim como companheiro, amigo de batalhas, um anjo guardião.

De acordo com Ricoeur (1988, p. 36) a interpretação da interação do próprio “eu” com a realidade é que apontará o palco da manifestação do mal. Para este teórico a compreensão da manifestação do mal na realidade pode se dar no exercício da intenção das escolhas feitas,

o que ajuda a conhecer o próprio sujeito, pois ao ter consciência de algo, a pessoa desenvolve a percepção de si mesma no próprio ato de reflexão e analisa as escolhas que faz.

O homem ao abordar sobre o mal é se conscientizar de que o ser humano não é pleno. O tempo todo ele é um ser finito que pode almejar o infinito, mas sabe que a sua estrutura existencial é frágil e desproporcional ao ideal que busca atingir; o saber equilibrar sua real condição de ser com o que pode tornar-se a ser. Percebemos que a sequência percorrida por Ricoeur (1988) em compreender a presença do mal no mundo se dá primeiramente em constatar a confissão do sujeito que reclama e assume o mal em seu viver e, por meio da confissão, abre-se à possibilidade de identificar à progressiva internalização e manifestação exterior do mal.

A reflexão do mal na vivência humana mostra o sujeito evoluindo em sua reflexão acerca do mal; ele não busca apenas ver o lado trágico do mal na realidade, mas percebe também a possibilidade de uma concepção ética do mal, já que o agir humano é seu palco de atuação. Para reconhecer a existência da ética do mal, é preciso reconhecer o duplo sentido dele: o mal estar fora e dentro do sujeito; está aí na realidade e no homem. Ricoeur (1988) constata que saber conciliar a realidade trágica do mal com sua concepção ética e com a autoria do mal gera a necessidade de uma hermenêutica da simbólica do mal. Percebemos que, quando o sujeito torna seu viver traduzível, abre-se o espaço de análise, de aprofundar a manifestação do mal em seu existir. A manifestação tem o seu sentido descrito no agir elementar do sujeito, este pode se tornar possibilidade do mal de acordo com a escolha que faz.

Levando em consideração a escolha de Riobaldo em fazer o pacto fáustico, esta ação desenvolvida por ele não significa afirmar que o protagonista assumiu a postura de um homem desprezível, cruel, sem escrúpulos, diferentemente de Hermógenes, também pactário, que torturava os seus prisioneiros apenas para ver o sofrimento alheio. Riobaldo escolhe realizar o ajuste, pois visa um objetivo coletivo e mesmo tendo ocorrido uma considerável mudança em sua personalidade, depois do acordo com o diabo, ele não demonstra crueldade em suas ações, apenas características que antes seu ser não demonstrava, como por exemplo, coragem, segurança, visão de líder, entre outras.

Aliás, esta percepção de Riobaldo sobre sua condição de humano limitado, aquele que necessita da ajuda de um ser superior para alcançar os objetivos pessoais, ressalta as concepções de Ricoeur (1988) que enfatiza sobre a existência de uma debilidade humana originária da qual emerge o mal, e tal possibilidade do mal provém da liberdade. Logo, pela liberdade o ser humano carrega em si o marco da possibilidade do mal e, dependendo do uso

que dela faz, desencadeia-se a queda humana. Gera-se, então, uma crise de consciência: o constatar que tem um saber limitado e o dever de fazer o que é certo (mas que com o uso da liberdade pode não ser feito).

Riobaldo assume a consciência e também aceita o fato que o ser humano tem direito ao erro mediante as suas escolhas. Entretanto, ao decidir por algo, o homem sempre corre o perigo de sacrificar seus sentimentos profundos no altar do moralismo de grupo. Dessa maneira, o protagonista, em algumas situações, principalmente, em relação a Diadorim, escolheu o que o bando considerava justo, sufocando seus sentimentos como um homem imperfeito, capaz de errar. De tal forma, analisamos que obedecer a um bem imposto não é certamente sinal de consciência nem de responsabilidade, mas uma forma de se entregar a uma condição passiva perante os acontecimentos. É a escolha de um caminho já traçado por outros, e por isso mais tranquilizador, cômodo e também menos corajoso.

A partir do discurso de Riobaldo observamos que o personagem vive constantemente no terror de errar, por isso, afirma que: “Deus é paciência. O contrário é o Diabo”. (2006, ROSA, p. 56). E surge desta concepção outro problema: o mal do Riobaldo não é um mal livre, mas um mal imposto por forças inerentes à sua personalidade inconsciente. Ele não questiona o lado diabólico do seu mundo interior em procura de respostas. Bem como, não estabelece um diálogo honesto com o diabo, isto é, ele não se examina verdadeiramente e corajosamente como um ser integrante de um mundo em conflito, talvez isto lhe permitisse libertar-se do seu estado de opressão interior e abrir-se ao diálogo com Diadorim. Prevalece porém esta atitude: “Eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra”. (ROSA, 2006, p. 123). Riobaldo cria outro personagem diante do bando de jagunço, diferentemente daquele retratado quando está apenas na presença de Diadorim, traindo assim seus sentimentos mais profundos e sua identidade essencial. A traição do próprio sentimento de amor é o incêndio e a dissolução do oásis-vereda existencial. E isto também ocorre com o Riobaldo-narrador, ele tenta afirmar, sem êxito, que não acredita na existência do demônio, mas seu discurso mostra o contrário, assim, ele se contradiz várias vezes ao narrar a sua história de vida, principalmente, quando diz não ser um pactário. E ele toma consciência dessa contradição quando reafirmar o poder de Deus sobre a humanidade, por isso, sempre afirma que o Hermógenes era a representação do mal e só outro pactário, tão cruel e “quase invencível” poderia derrotá-lo, alguém deveria se submeter ao sacrifício de vender sua alma ao diabo, no caso, e ele foi escolhido pelo destino para tal. Esta escolha, assim, como qualquer outra teve uma recompensa: Riobaldo tornou-se um dos “heróis” naquela guerra, contudo, ele foi vitimado pela perda de seu amor.

Deste modo, a partir da análise de Riobaldo entendemos que o não ser pleno constitui a abertura para a possibilidade do mal, no sentido de que ele se torna uma constatação da privação e/ou carência da totalidade. Ora, se o mal se revela na finitude humana, tal dado mostra que este não é um ser em si que tenha causa própria, mas uma escolha do agir do sujeito, e, portanto, não é um princípio absoluto. O mal se mostra então, como o próprio desmascaramento do homem: o ser humano não é tão perfeito e pleno como se pensa... Está sujeito a falhas. Este dado convida o pensar humano a rever a sua prepotência em querer ser a razão última da realidade, já que ele é limitado.

Ricoeur (1988, p. 21) deixa claro que ser autor do mal não quer dizer que o homem seja a fonte originária deste. O filósofo busca esclarecer que a liberdade humana se faz responsável pela manifestação do agir do mal. E urge a necessidade de tomar consciência desta responsabilidade. Para que isso ocorra, exige-se do sujeito a compreensão de sua fragilidade humana que o leva a errar e o exercício da aceitação dessa falibilidade.

A possibilidade de o ser humano errar desvela a fragilidade humana de interagir com a realidade e de responsabilizar-se pelo seu agir nela. Tal finalidade, entretanto, gera uma abertura para o florescimento do mal na conduta humana. A falibilidade se converte em ocasião do mal, e o seu agir se torna o lugar visível da aparição do mal. Assim, a “falibilidade não é, por conseguinte, mais que a possibilidade do mal: designa a região e a estrutura da realidade que, devido a sua menor resistência, oferece um lugar para o mal.” (RICOEUR, 1988, p. 22).

Em **Grande Sertão: Veredas**, assim como já aprofundamos, o protagonista escolhe o mal, não pelo prazer de ser atroz, mas devido às circunstâncias: a crueldade dos inimigos contra aqueles em que eram considerados rivais do bando ou por aqueles em que aprisionavam quando invadiam vilas, povoados; o rumor de Hermógenes ter feito um pacto com o diabo e só outro pactário poder matá-lo; a morte covarde de Joca Ramiro, no qual, causou revolta a todos os jagunços que compunham o bando, principalmente em Diadorim, que alimentava a cada dia o sentimento de vingança pelos traidores e por fim o amor por esta dama, que o fazia, mesmo sem explicação, também odiar intensamente os pérfidos e responsáveis pela morte do antecessor (líder) de Zé Bebelô.

Sendo o sujeito um ser em construção, não pleno, está sempre se reformulando, se reinventando. Observamos que é da fragilidade humana que se começa toda a decadência do ser. Tal decadência aponta a possibilidade do início do mal no ser. “A miséria humana gera a perversão do sujeito e abre uma ferida originária de onde pode surgir o mal”. (RICOEUR, 1988, p. 24). Todavia, semelhante origem do mal na debilidade humana, só é real e assumida

quando o homem, em sua liberdade, admite-se frágil e reconhece a escolha maléfica feita. Aí o mal pode ser apreendido, pensado e combatido. O aprofundamento em si mesmo contribui para o sujeito aperceber-se não tão perfeito e por isso deve conhecer suas limitações para melhor assumir as ações decorrentes desse não ser pleno. Se o sujeito é chamado a ser perfeito e sua vivência mostra que isso não é possível, então ele não é tão pleno e bom assim, ele pode perecer, e tal realidade, não é controlada pela pessoa.

Ainda Ricoeur (1988, p. 46) observa que o mal está escrito no coração do sujeito humano (sujeito de uma lei ou sujeito moral): no coração desta realidade altamente complexa e deliberadamente histórica que é o sujeito humano. Assim, o mal, tal como Deus não é intertemporal, pois este acontece, de uma vez por todas, perante aquilo efetive a liberdade, provocando a sua existência. Atentamos a perceber que o coração humano como fonte do mal desvela o pecado como uma posição perante a e na realidade.

É no conflito de escolhas humanas próprio da convivência social é que se observa a penetração do mal, pois a capacidade do sujeito ser por si mesmo pode se tornar uma arma para dominar outros sujeitos e não só a natureza. Como pode ser visto a vontade de saber faz com que a pessoa queira se tornar a dona do dizer o mundo e das suas relações.

No caso de Riobaldo, seu coração não está totalmente contaminado pelo mal, pelo contrário, seu íntimo odeia Hermógenes, pois seu amor por Diadorim fez com que ele veja este “judas” cada dia mais, como o pior homem do mundo. Ele precisa vingar a morte de Ramiro (pai de Diadorim) para de tal forma acalmar o coração de quem amou. Precisa tornar-se um pactário, pois seu inimigo era considerado um homem cruel e só um pactário, corajoso poderá vencê-lo. Vejamos as descrições feitas por Riobaldo a respeito de Hermógenes:

Mas o Hermógenes era fel dormindo, flagelo com frieza. Ele gostava de matar, por seu miúdo regozijo. Nem contava valentias, vivia dizendo que não era mau. Mas outra vez, quando um inimigo foi pego, ele mandou: “Guardem este”. Sei o que foi. Levaram aquele homem, entre as árvores duma capoeirinha, o pobre ficou lá, nhento, amarrado na estaca. O Hermógenes não tinha pressa nenhuma, estava sentado, recostado (...). (ROSA, 2006, p. 170-171).

Riobaldo ainda afirma que o ódio que sentia por Hermógenes já era antigo, desde o momento em que ele o conheceu percebeu que ele não era boa pessoa, não só pela sua aparência medronha, mas, algo em seu íntimo lhe dizia que o atual inimigo não era confiável e tudo se confirmou com a traição. Ele afirma que não queria ter medo de Hermógenes, pois precisa vingar-se.

O ódio pousa na gente, por umas criaturas. Já vai que o Hermógenes era ruim, ruim. Eu não queria ter medo dele. Digo ao senhor que aquele povo era jagunços, eu queria bondade neles? Desminto. Eu não era criança, nunca bobo fui. Entendi o estado de jagunço, mesmo assim sendo eu marinheiro de primeira viagem. Um dia, agarraram um homem, que tinha vindo a traição, espreitar a gente por conta dos bebelos. Assassinaram. Me entristeceu, aquilo, até ao vago do ar (...). (ROSA, 2006, p.170).

Assim, Riobaldo deixa transparecer que o fim de Hermógenes já estava circunstanciado, e ele sabia que este não seria feliz, pelo contrário, a sua crueldade o levaria a um destino tão cruel e atormentador, como teve suas vítimas. Ricoeur (1988, p. 23) adverte o que fornece o caráter enigmático ao mal é nossa posição de colocarmos, numa primeira aproximação, sob um mesmo plano. Podemos dizer que é na medida em que o sofrimento é constantemente tomado como ponto de referência que a questão do mal se distingue do pecado e da culpabilidade. No rigor do termo, o mal moral o pecado em linguagem religiosa – designa o que torna a ação humana objeto de imputação, de acusação e de repreensão. A imputação consiste em consignar a um sujeito responsável uma ação suscetível de apreciação moral. A acusação caracteriza a própria ação como violação do código ético dominante na comunidade considerada. “A repreensão designa o juízo de condenação, em virtude do qual o autor da ação é declarado culpado e merece ser punido”. (RICOEUR, 1988, p. 23) É aqui que o mal moral interfere no sofrimento, na medida em que a punição é um sofrimento infligido. Tomado também no rigor de seu sentido, o sofrimento distingue-se do pecado por traços contrários. A imputação que centraliza o mal moral sobre um agente responsável, o sofrimento sublinha seu caráter essencialmente sofrido: não a fazemos chegar, ela nos afeta.

Deste modo, o sofrimento caracteriza-se como puro contrário do prazer, como não prazer, isto é, como diminuição de nossa integridade física, psíquica e espiritual. A repreensão, enfim, o sofrimento opõe a lamentação. Pois se a falta (o erro) faz o homem culpado, o sofrimento o faz vítima: o que reclama a lamentação. Riobaldo ao manifestar suas lamúrias diz que difícil não é o homem ser bom, mas continuar seguindo este caminho:

(...) Afirmando ao senhor, do que vivi: o mais difícil não é um ser bom e proceder honesto; dificultoso, mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até o rabo da palavra (...). (ROSA, 2006, p.174).

Riobaldo faz esta afirmação, pois ele já havia sido, quando menino, um cristão que rezava e fazia promessas aos santos à margem do Rio São Francisco a pedido de sua mãe que

tanto acreditava na proteção e no socorro divino. No entanto, o destino lhe fez mudar de caminho e hoje sofre com o remorso de ter sido um pactário. Compreendemos:

(...) digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia. Mesmo fui muito tolo! Hoje em dia, não me queixo de nenhuma coisa. Não tiro sombras dos buracos. Mas, também não há jeito de me baixar em remorsos. (ROSA, 2006, p. 64).

Portanto, através das observações de Riobaldo, entendemos que a punição é um sofrimento físico e moral acrescentado ao mal moral, quer se trate do castigo corporal, de privação de liberdade, de vergonha, de remorso; é por isso que se chama a culpabilidade de pena, termo que ultrapassa a fratura entre o mal cometido e o mal sofrido; por outro lado, uma causa principal de sofrimento é a violência exercida sobre o homem pelo homem: em verdade, fazer mal é sempre, de modo direto ou indireto, prejudicar outrem, logo, é fazê-lo sofrer; na sua estrutura racional- dialógica – o mal cometido por um encontra sua réplica no mal sofrido por outro; é neste ponto de intersecção maior que o grito da lamentação é mais agudo, quando o homem se sente vítima da maldade do homem.

Mediante as observações levantadas até aqui, entendemos que a relação mantida entre o pacto e o mal é relativa, mesmo que os dogmas da Igreja Católica condenem a relação mantida entre homens e diabo, e as caracterizem como pecadoras, imorais e maléficas. No caso de Riobaldo, o pacto não visa apenas o mal, mas o restabelecimento do bem, da ordem, da justiça.

Esta “punição” enfrentada por Riobaldo o faz argumentar sobre até que ponto as pessoas sabem o motivo de sermos escolhidos e nem o motivo do por que fomos escolhidos. Mas há uma verdade: “Qual é o caminho certo da gente? Nem para frente nem para trás: só para cima” (ROSA, 2006, p. 74), isto é, para as “Veredas Altas”. Daí surge à dúvida e reiteração para Riobaldo: a questão do diabo e do destino. Todas as pessoas necessitam seguir um destino, entretanto, para algumas essa travessia se torna uma questão inquietante.

A questão que acompanha as indagações de Riobaldo está ligada a culpa, para ele esta responsabilidade se relaciona as obras do destino. O protagonista apreende que a manifestação do destino está ligada ao sagrado, daí ser para ele tal revelação a grande questão, porque esta se faz presente na vida das pessoas como mal e bem, daí a ligação com o diabo. Mas acontece que não há uma união direta entre culpa e mal. Esta adesão coincide com a opinião de Riobaldo, quando menciona que se deve caminhar para a iluminação como manifestação máxima do que se é na alegria e como amor:

Bem, mas o senhor dirá, deve de: e no começo – para pecados e artes, as pessoas – como por que foi que tanto emendado se começou? Ei, ei, aí todos esbarram. Compadre meu Quelemém, também. (ROSA, 2006, p. 14).

Dessa forma, um dos grandes pensamentos percussores do romance, diz respeito à questão do bem e do mal, este não está totalmente relacionado ao ponto de vista moral, como é de costume, mas do ponto de vista ético. Por isso vai estar ligada ao destino e a travessia. A questão da ética, muito mais do que uma questão de saber, é uma questão de sabedoria e esta se dá na tensão entre o ser e não ser, na medida em que o indivíduo tem que ser apreendido a partir de uma escuta e abertura para a adveniência do sagrado, daí a iniciação e o pacto. Mas isto não pode ser decidido apenas com a razão. Exige o deixar ser atravessado pelo sagrado. Há aí uma tensão entre o ser escolhido pelo destino e o se abrir para a escuta e atuação do destino.

Sabemos que os homens são conduzidos a um grau mais alto, em direção a um único mistério de iniquidade, pelo pressentimento de que o pecado, sofrimento e morte exprimem de modo múltiplo a condição humana em sua unidade profunda. Compreendemos que o tema do pecado alude também à ideia de mal radical inerente à condição humana, pois, na dimensão ontológica do pecado, o coração do homem que é o mal por ter se desviado de sua essência ética e relacional. Para tal, Ricoeur (1988, p. 28) diz que o mal é um problema, e este sempre é insolúvel para a conjuntura humana. Como há respostas variadas a esta problemática e tais respostas não conseguem englobar a presença do mal na totalidade da realidade humana, averigua-se então, que o discurso sobre o mal deve manter-se como um horizonte aberto que gera múltiplas significações da realidade e que necessitam ser devidamente interpretadas, pois só assim conseguir-se-á uma explicação mais abrangente e não definitivas para a existência do mal e sua origem.

O dizer mítico do mal se dá pela confissão da pessoa que assume o mal que fez. Ao confessar-se mal, culpado pelo uso inconsequente da liberdade, responsável pelo mal, o sujeito tem condições de elaborar a sua conduta e superar o passado indigno para melhor projetar, no momento presente, o seu futuro. É o que acontece com Riobaldo, ele ao lembrar os fatos ocorridos no passado busca entender e ao mesmo tempo, avaliar suas decisões, confessando seus medos, sentimentos, remorsos para quem sabe pedir perdão por aquilo que fez de errado, pelos pecados cometidos e solicitar a salvação divina. “A confissão contribui para o entendimento e a atualização do significado dos símbolos da mancha, do pecado e da culpabilidade tão forte na vida ocidental”. (RICOEUR, 1988, p 25). Riobaldo ao confessar-se

pecador diz que os tormentos o acompanham, mas a partir de que momento ele pode compreender quando errou. Interpretamos:

(...) se pode? Vem horas, digo: se um aquele amor veio de Deus, como veio, então – o outro? Todo tormento. Comigo, as coisas não tem hoje e ant’ontem amanhã: é sempre. Tormentos. Sei que tenho culpas em aberto. Mas quando foi que minha culpa começou? O senhor por ora mal me entende, se é que no fim me entenderá. (...) (ROSA, 2006, p. 140).

A ideia de preceder a história da falta remete à ideia de maldição da lei. Tal maldição invoca o núcleo da noção de culpabilidade: Sair do inferno por meio da justificação pela fé mostra o descentramento do “eu” de seu egocentrismo, para deixar que o outro seja e o ajude resgatar a si mesmo como relação. O ser humano só conseguirá sair do círculo vicioso do mal que deseja a morte se ele conseguir visualizar, em sua falibilidade, a possibilidade de justificar-se pela fé. O que tem que morrer é o seu passado pecaminoso, e, para que isso ocorra, a pessoa deve acertar-se, reeducar-se na ética de ser alteridade e justo na responsabilidade em viver sua liberdade.

Segundo Ricoeur (1988, p. 34) uma vez que o ser humano percebe-se contaminado, é invadido por um sentimento de medo de ser condenado: eis o lado subjetivo do símbolo da mancha. A consciência em ver-se no erro faz com que o homem busque caminhos que lhe assegurem a entrada na esfera ética ou religiosa, na tentativa de conseguir a redenção. Riobaldo busca esta redenção ao tentar negar o diabo e conseqüentemente o pacto em que ele fez:

(...) Diadorim tinha citado alma. O que ele soubesse, não soubesse, não tinha ciência de coisa nenhuma, da arte em que eu tinha ido estipular o Oculto, nas Veredas Mortas, no ermo da encruzilhada... Aquilo não formava meu segredo? E, mesmo na dita madrugada de noite, não tinha sucedido, tão pois. O pacto nenhum – negocio não feito. A prova minha, era que o Demônio mesmo sabe que ele não há, só por só, carece de existência. E eu estava livre limpo de contrato de culpa, podia carregar nomina, rezo o bendito! Trastempo, mais outras coisas sobrevinham, mas por roda normal do mundo, ninguém podia afiançar o contrário (...) (ROSA, 2006, p. 469).

Assim sendo, o sentimento de temor como meio de suscitar no ser humano o desejo de querer se redimir da má conduta. “O homem entra no mundo ético, por medo e não por amor” (RICOEUR, 1988, p.35). Lembramos que se podem captar as facetas da consciência da impureza revelada no sentir humano. Portanto o temor, um dos sentimentos primários da pessoa, torna-se chave para abrir a velha memória do ser que ficou esquecida. O sentimento de temor é um dos mais arcaicos do ser humano. Ele faz ressurgir na pessoa a sua mais velha

memória. Neste caso, o temor alude a uma pena a ser cumprida, a um castigo, por infringir a lei, então, teme-se um castigo devido à ação não correta.

O medo de ser condenado revela que o homem primitivo se reconhece frágil, passível de erro, impotente e ele se sente no dever de se superar para que não sofra alguma punição. O conscientizar-se de que é preciso assumir a própria impotência e responsabilizar-se pelo seu agir mostra um medo da lei, de um Deus vingador que desmascara tal fragilidade humana.

Quem outorga o que é puro ou impuro é a lei, a proibição. Logo, quando uma ação é negativa, o homem se torna a própria sentença que decretou esse julgamento. Notamos que pela lei há uma educação para a compreensão desses sentimentos, desses símbolos, dessas normas. Dessa forma, se há educação, há o uso da linguagem e, se há uso da linguagem, por mais inconsciente que esteja à noção de mancha na atualidade, esta vem à memória quando o sujeito se vê interpelado pelo temor. Deduzimos que, uma vez feita linguagem, pode-se decodificar o que essa noção de mancha tem a dizer do pensar e do agir humano infectado pelo mal. Riobaldo quanto ao pecado da humanidade expressa ao seu interlocutor:

As vezes eu penso: seria o caso de pessoas de fé e posição se reunirem, em algum apropriado lugar, no meio dos gerais, para se viver só em altas rezas, fortíssimas, louvando a Deus e pedindo glória do perdão do mundo. Todos vinham comparecendo, lá se levantava enorme igreja, não havia mais crimes, nem ambição, e todo sofrimento se espriava em Deus, dando log, até a hora de cada uma morte cantar. Raciocinei isso com compadre meu Quelemém, e ele duvidou com a cabeça: - “Riobaldo, a colheita é comum, mas o capinar é sozinho...” – ciente me respondeu. (ROSA, 2006, p. 58).

A resposta dada a Riobaldo pelo compadre Quelemém enfatiza as concepções de Ricoeur (1988, p. 42) ao apontar que um sofrimento injusto quebra a lógica da racionalização do mal. É preciso ir além do sofrer como castigo, deve-se separar o mal da possibilidade de errar. Assim, o ser manchado, sentir-se infectado, revela que a pessoa, antes de ser acusada por sua falta, percebe-se desmascarada por não assumir sua impotência. Na verdade, o ser humano não sabe reconhecer sua fragilidade, eis à verdadeira significação do sentir-se infectado originariamente. Logo, a lei, a divindade e/ou a ordem da pureza que mantém a integridade real de tudo acabam se transformando num espelho acusativo da falta humana. Em vez de falar mal sofrido, dever-se-ia dizer: mal acusador pelo qual se desvela a irresponsabilidade do ser humano a ele mesmo.

Quanto ao símbolo do pecado. Ricoeur (1988, p. 46) afirma que a consciência de si faz com que o ser humano não apenas faça memória de seu viver, mas o provoca a questionar, desde a sua ação e a sua própria existência profunda perante Deus. Percebemos um

movimento duplo do simbolismo do pecado: o fazer o outro como inimigo e o não saber usar a própria liberdade. No plano objetivo, falar de pecado, então, é falar do distanciamento do homem de Deus. Se há distanciamento é porque havia inicialmente uma aproximação. O pecado, então, remete ao sujeito que deve responsabilizar-se com o seu entorno e com as suas redes de relações, principalmente com o outro que lhe configura identidade. Logo, para ser plenamente, a pessoa deve cultivar laços interpessoais e manter a aliança.

Por ser um conceito religioso e não ético, o pecado é muito mais um distanciar-se de Deus do que uma norma infringida. Por isso, o lugar onde se evidencia a consciência do pecado é a confissão da falta cometida e não no rito de purificação. Logo, mais do que cumprir a lei, melhor, obedecer à ordem de Javé o ser humano deve se responsabilizar por estar em comunhão, por reconhecer Deus como seu criador que, presente na história, confia no ser humano para coordenar sua criação juntamente com Ele.

Uma vez que se instaura o pecado, Deus se torna o outro que ameaça e deixa de ser o próximo que edifica e faz crescer o ser humano. Dessa forma, confessar os pecados significa assumir-se responsável pela rivalidade, um ante Deus, porque, ao romper o laço pessoal com a divindade, o ser humano perde sua condição inicial e original de ser em relação, para ser sozinho; fugitivo e perdido. No caminhar errante, a pessoa acaba por buscar relações idólatras que não a ajudam a reencontrar seu centro vital: ser com o outro. Acreditamos que o pecar, mais que uma infração moral, passa a ser, então, um problema ético, pois o ser humano rompe com a aliança, com a relação existente, e deixa o orgulho tomar conta de sua existência. A alteridade perde para a autonomia; a comum-união perde espaço para a soberania de um indivíduo, e, isso não está correto.

Ricoeur (1988, p. 57) ainda salienta que, se o pecado é essa perda de vínculo, que faz do ser humano um nada perante o seu criador, então o sujeito deve se arrepender desse pecado para melhor aprender a combater o poder maligno que o corrompe; para melhor acolher a redenção divina e voltar à aliança com Deus, voltar a viver na presença Dele sem precisar viver se escondendo e convertendo Deus em seu inimigo. Para ele, não tem como falar do símbolo do pecado sem associá-lo à possibilidade de redenção. O símbolo é, então, paradoxal e desvela uma perda do chão ontológico do ser entendido como fundamento da existência na realidade.

A linguagem da redenção presente no símbolo do pecado se verifica como esperança, ainda que escatológica, do retorno do ser humano ao seu verdadeiro centro de origem: comunhão e liberdade, pois, fora de seu centro originário. Pois o sujeito se torna um errante, desobediente e pecador, por afastar-se da aliança. Riobaldo sabe que se afastou da aliança com

Deus a partir do momento em que escolheu pactuar com o diabo e atualmente teme em sofrer um castigo divino, por isso, reza constantemente e confessa seus pecados a fim de ser perdoado. Observamos:

(...) Sim, que só duma coisa. E dessa, mesma, o que tenho é medo. Enquanto se tem medo, eu acho que até que o bom remorso não se pode criar, não é possível. Minha vida não deixa benfeitorias. Mas me confessei com sete padres, acertei sete absolvições. No meio da noite eu acordo e pejo para rezar. Posso. Constante eu puder, meu suor não esfria! O senhor me revele tanto dizer. (ROSA, 2006, p. 64).

A partir das teorias de Ricoeur (1988, p. 99), compreendemos que a relação culpabilidade se dá quando o pecado designa a situação real do homem diante de Deus. Assim, o sentimento de culpa invade Riobaldo a partir do momento em que ele toma consciência desta situação real. Assim, o protagonista se torna um ser consciente de si e percebe que de agora em diante deve fazer bom uso de sua liberdade, porque o seu livre arbítrio já o fez cometer falhas no passado, esta consciência de falta antecipa o castigo pelo erro cometido.

O temor de um castigo revela que a pessoa não precisa ter cometido uma falta para perceber-se pesada com as consequências do mal realizado por ela. Percebemos que admitir-se como pecador, é ter a consciência de si mesmo, esta que gera responsabilidade, ou seja, é ser capaz de responder pelos seus atos e compreender as situações referentes às proibições. O eu não cumpre a lei por que vai ser punido, mas porque ela pode ajudar o ser humano a manter sua dignidade. O castigo, então, é consequência desta diminuição do eu feita pela própria pessoa, e não uma vingança de quem deu a ordem que não foi cumprida. Riobaldo ao se entender como pecador implora a Deus sua absolvição e na tentativa de não cometer mais pecados que o levaram a ser castigado, reza incessantemente. Interpretamos as falas do protagonista:

Mas ninguém não pode me impedir de rezar; pode algum? O existir da alma é a reza... Quando estou rezando, estou fora de sujidade, á parte de toda loucura. Ou o acordar da alma é que é? (ROSA, 2006, p. 605).

O pecado se instaura quando se infringi essa lei, e a culpabilidade se evidencia subjetivamente na perda do mérito, pois o ser se torna perdição. Logo, constatamos que a punição se torna pedagogia necessária para manter o valor da pessoa em sua integridade. A lei se transforma em mestre do saber ser. A mesma inversão de sentido suscita, na noção de pecado, um duplo movimento: a perda do vínculo com a origem que desvela a finitude

humana em manter-se fiel à aliança feita; a interioridade do pecado como fruto da exigência divina de perfeição pedida ao sujeito.

Na individualização da culpa, constatamos que a culpabilidade tem graus distintos e progressivos da consciência da falta. E não mais a ideia de tudo ou nada prescrita pela lei da perfeição, “a consciência culpada. (...) confessa que sua culpa comporta o mais e o menos, que tem graus de gravidade” (RICOEUR, 1978, p.105). O eu pode ser extremamente justo, como malvado. Assim, pecador significa, então, admitir-se responsável pelo mal e isso gera uma angústia no ser humano, que sente o inferno da justiça por perceber-se medido pelo seu próprio agir, sentir e pensar e não por Deus. Eis a nova experiência ética apresentada pelo simbolismo da culpabilidade: O sujeito, consciente de si, faz justiça ao oprimido, pois, ele mesmo dá a si próprio, a sentença pela falta cometida sob o olhar de Deus que busca manter a aliança com amor incondicional, sempre perdoa e restaura o ser que busca superar suas limitações. Riobaldo toma consciência de suas limitações quando narra o duelo final entre Diadorim e Hermógenes. Vejamos:

(...) e eu estando vendo! Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações... O diabo na rua, nomeio do redemunho... Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes. Vi camisa de baetilha e via as costas de homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado... Sofri rezar, e não podia, num cambaleio. (...). Assim, ah – mirei e vi-o claro claramente: aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou – no vão – e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar! (...) foi poder imaginar a minha Nossa Senhora assentada no meio da igreja... Gole de consolo... Como lá em baixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que enguli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens...Diadorim! Naquilo, eu então pude, no corte da dor: me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira de tudo... Subi os abismos... De mais longe, agora davam uns tiros, esses tiros vinham de profundas profundezas. Trespassei. (ROSA, 2006, p. 594).

Nem mesmo a condição de ser um pactário ajudou Riobaldo salvar a vida de Diadorim. Aliás, provavelmente esta condição culminou na morte de sua amada, visto que, como já afirmamos, uma das consequências do pacto pode ser a perda daquele que o pactuante mais amou na vida. Riobaldo reflete se sua imobilidade defronte o duelo já era o princípio de seu castigo na terra: a angústia de não apenas perder um amor, mas também não ter lutado por ele enquanto podia.

E o pobre de mim, minha tristeza me atrasava, consumido. Eu não tinha competência de querer viver, tão acabadiço, até o cumprimento de respirar me sacava. E Diadorim, as vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar. Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor, e a amizade desde agora estava amarga falseada; e o amor, e a pessoa dela, mesma, ele tinha me negado. Para quê eu ia conseguir viver? (ROSA, 2006, p. 605).

E hoje no peito do ex-jagunço submerge a saudade e a dor que o deixam triste ao lembrar os momentos em que esteve com Diadorim. O narrador descreve esse sentimento ao “doutor” e pede que ele ore por sua alma:

(...) Da matriz de Itacambira, onde tem tantos mortos enterrados. Lá ela foi levada a pia. Lá registrada, assim. Em um 11 de setembro da era de 1800 e tantos... O senhor lê. De Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor... Reze o senhor por essa minha alma. O senhor acha que a vida é tristonha? (ROSA, 2006, p. 604-605).

Através das reflexões de Riobaldo argumentamos que a consciência de culpabilidade, o equilíbrio é rompido em benefício de uma prescrição diferenciada onde uma enumeração indefinida substituiu a radicalidade da exigência infinita. Ora, enquanto a lei divina ou cristã se atomiza indefinidamente como jurisdição, o ser se torna tribunal de si mesmo por estar alienado. Semelhante à perspectiva de alienação ética, esta que se apresenta na condição de maldito da lei, em que a consciência acusada é a própria acusação de seu mal agir. Ao confessar sua falta, Riobaldo emerge, neste contexto, como expressão do mal infinito que assola a realidade; pois o sujeito está fechado em si mesmo e não consegue reatar a comunhão com os demais. Tal consciência da culpa desenvolve-se neste personagem como escravidão de seu próprio mal e inicialmente ele não enxerga, em seu horizonte, a promessa de esperança da liberdade. Assim, quando Riobaldo se vê sem Diadorim, nele vislumbra-se um futuro sem promessa que gera o pior dos pecados: o desejo de não conseguir viver. Esse é o ápice do inferno da culpabilidade.

Após Riobaldo passar pela fase de luto e abandono, ele busca na expressão sobre si o julgamento de outrem, desta forma, outro se transforma em juiz que ajuda o *eu* a ser justo. Estabelecendo uma justificação que gera um novo ser capaz de tratar sua liberdade com responsabilidade. Neste contexto de justificação, o pecado se torna presente quando o sujeito quer em vão justificar-se, já que é a justiça de Deus se manifesta na história a conferir dignidade e libertação ao ser humano, pela via da fé.

Assim, Deus então é garantia de equilíbrio e esperança de solução dos conflitos no mundo e na vida do homem. Segundo a concepção do narrador, cada ser humano é originariamente destinado a um papel específico no mundo, e é portador de uma lei interior de conduta individual. Mas Riobaldo desconhece esse papel, ou o descobre quando já é demasiado tarde. O homem é parte de um desígnio transcendente, e tem que descobrir e reconhecer em si mesmo a sua colocação harmônica no universo. Mas este desenho-desígnio, que “tem que ter” para compensar o lado destrutivo do cosmos, é um enigma de difícil decifração. Isso faz de **Grande Sertão: Veredas** um clássico universal: todos nós somos potencialmente Riobaldos e podemos nos reconhecer nele: porque cada um de nós se apoia sobre verdades parciais e é presa de preocupações e conflitos que constituem seus limites.

Existe uma norma individual que o homem deve conscientemente seguir para tornar-se parte integrante e funcional do universo, e que é o signo do divino no homem: mas é difícil identificar os sinais e o sentido do próprio caminho individual como parte de uma totalidade, e acessar a norma interior que transcende a mutabilidade dos acontecimentos. A totalidade é visão fugaz raramente induzível, no seu desenho, para quem a vive de dentro como “parte”. À parte é negado ou parcialmente negado o todo, exceto para poucos homens iluminados.

É no esforço de se dizer como sujeito a outra pessoa que Riobaldo percebe a possibilidade de analisar, pela memória, pela consciência a apropriação de si mesmo. Assim, o “eu sou” que existe, pensa e nomeia em sua inteiração com a realidade. Nessa interação, há a possibilidade do resgate do sujeito integrado, que sabe articular as dimensões sentir, pensar e agir. Isso exige uma postura ética no decorrer do processo hermenêutico da explicação da consciência de si. Além do que, é através desta influência mútua que o sujeito projeta o exercício do perdão para o futuro, em busca de uma promessa de realização e integração, na medida em que o ser se torna responsável por seu viver, aprende a assumir o mal que realizou, tem coragem de confessar seu arrependimento e demonstra querer mudar de atitude.

De tal modo, analisamos que o perdão é um esquecimento ativo necessário para destruir a dívida feita. Com isso, acaba por gerar a cura e o resgate da capacidade de projetar criativamente (na esperança de realização) o que está por vir. Percebemos que o sujeito recobra a beleza da liberdade vivida com responsabilidade ao saber interpretar a si como alteridade que convive com outras liberdades e que exige a vivência de uma ética recíproca e justa. E o ato de se perdoar ou perdoar alguém põe o egoísmo do *eu*, que sempre quer ditar as regras da realidade; o perdão que se apresenta não é uma ordem a obedecer, mas um pedido que exige do “eu” a humildade de se dirigir ao outro para suplicar o seu perdão. Percebemos que quem pede corre o risco de ouvir uma recusa.

Detectamos que o colocar-se diante do outro e pedir perdão configura um exercício humano, que devia fazer cair por terra à prepotência do sujeito em ser e, aprender a assumir sua realidade finita que pode vir a cometer alguma falta se apresenta o desafio que deve ser assumido como prática de restauração do eu para a plenitude. Para Ricoeur (1978, p.39) entrar na atmosfera do perdão é aceitar-se medir-se com a possibilidade sempre aberta do imperdoável. Perdão pedido não é perdão, a que se tem direito (devido). É com o preço destas reservas que a grandeza do perdão se manifesta tanto na espera pessoal, quanto relacional e social.

Observamos que o perdão se faz um ato de generosidade ofertado pelo outro que aceita e acolhe o pedido de perdão do culpado e restabelece com essa atitude a ética da responsabilidade no viver entre as pessoas no mundo. Urge perceber que a presença do mal no viver humano tem uma função pedagógica, pois recorda o sujeito que o seu querer e poder não são o dizer primeiro e imediato da realidade. Ele é um ser como os outros no mundo e precisa aprender a conviver para melhor construir um *ethos* justo em que a generosidade, a bondade, a reciprocidade reinam entre as relações. Riobaldo quer ser perdoado por seus atos, porém, como pedir perdão para alguém que não vive mais entre os homens? De fato, ele mesmo não sabia como pedir perdão a Diadorim. Então, por indicação de Zé Bebelo procurou o compadre Quelemém: “Tinha de ser Zé Bebelo, para isso, Só Zé Bebelo, mesmo, para meu destino começar de salvar (...)”. (ROSA, 2006, p. 607). E foi a partir do encontro com o compadre que Riobaldo começou a refletir sobre o pacto feito com o diabo e as possibilidades de ter vendido ou não a sua alma. Observamos:

Mas por fim, eu tomei coragem, e tudo perguntei: - “O senhor acha que a minha alma eu vendi, pactário? Então ele sorriu, o pronto sincero, e me vale me respondeu: - “Tem cisma não. Pensa para diante. Comprar ou vender, as vezes, são as ações que são as quase iguais...” (ROSA, 2006, p. 607).

Riobaldo viu na figura do compadre Quelemém uma ponte para uma nova vida, um novo recomeço, ele poderia aprender muito com aquele homem tão sábio, tão crente aos princípios religiosos, quem sabe o novo amigo lhe ajudaria na sua redenção e o livraria de um castigo maior do que perder o amor de sua vida, talvez ainda houvesse tempo para salvar sua alma. Ou ele já a perdeu com a morte de Diadorim? Talvez não, pois Deus ou o diabo lhe deu uma segunda chance, uma nova vida, até porque esse é o significado da encruzilhada, da travessia, do destino para Riobaldo. Agora resta saber se ele vai para cima ou para baixo. Pois entendemos que o ego de Riobaldo é cego: "O real não está na saída nem na chegada, ele se

dispõe para a gente é no meio da travessia. [...] Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo". Se a realidade se dispõe no meio da travessia, Riobaldo não a vê; e nesse espaço intermédio também se encontraria Deus: "Travessia, Deus no meio". (ROSA, 2006, p. 309). Riobaldo então não vê a realidade e não vê Deus. A dúvida de Riobaldo sobre a efetiva existência do diabo contém no fundo a dúvida sobre a efetiva existência de Deus. Analisando o comportamento inconsciente de Riobaldo, observamos que o narrador de *Grande Sertão: Veredas* tenta reconciliar com si mesmo aquilo que se perdera na inconsciência e com o qual perdera todo contato no mais profundo de sua própria identidade.

Mediante as teorias de Paul Ricoeur compreendemos que o símbolo do mal está relacionado à interação que o homem faz com sua realidade, o meio em que ele está inserindo pode influencia-lo a praticar o mal, porém, por mais que os caminhos o levam para tal, o livre arbítrio lhe diz qual dos caminhos quer seguir. Entretanto, ninguém escolhe o mal por identificá-lo assim, pelo contrário, o sujeito o escolhe porque naquela ocasião o mal se manifesta como pertencente ao bem.

Friedrich W. Nietzsche em **Além do Bem e do Mal** (1977), também argumenta sobre o mal na vida dos seres humanos. Para este autor o mal está relacionado ao conceito de moral estabelecido pelos filósofos, psicólogos e principalmente pelo Cristianismo, e tudo aquilo que evade as regras defendidas pelo Clero é dito como imoral. Então, tudo aquilo que foge as regras cristãs é considerado como mal, imoral, pecado. Se considerarmos a dicotomia entre bem *versus* mal, entendemos que se uma ação não pertence a Deus, logo era será incumbi ao seu oposto, surgindo aí à figura do diabo, a antítese do divino.

Em **Grande Sertão: Veredas** o diabo como personificação do Mal tem características diversas, mas todas confluem na destruição do homem e de seus valores: o diabo separa, confunde, promete fama e sucesso. Riobaldo não se sente senhor das suas ações: de fato é o diabo no fim que as inspira e comanda, e é ele então o verdadeiro protagonista do romance. Protagonista que não tem rosto nem voz, mas que se manifesta na conduta das personagens, nas suas dúvidas e lacerações; na escolha do mal. O diabo habita a confusão, simbolizada pelo "redemunho": a cultura folclórica o imagina sentado no meio de um redemoinho, que é seu meio de locomoção. E diabo é também, etimologicamente, o que separa: o pacto ameaça a integridade e a inteireza do narrador. Trata-se de uma ameaça que, no romance, se torna condenação definitiva a uma morte em vida. Os dons que o diabo oferece não podem ser senão efêmeros, se a contrapartida é o dilaceramento interior e a perda do amor. No fim, Riobaldo consegue, através do pacto, eliminar seu antagonista e ganhar a guerra entre jagunços.

Entretanto, Nietzsche (1977, p. 39) quanto à afirmação sobre a existência do diabo, afirma que não há certezas imediatas, o conhecimento absoluto, tudo isso são palavras enganosas reproduzidas por um grupo de pessoas. Estas que se acercam de um discurso ideológico, nem sempre voltado para o bem coletivo. Muitas vezes, a insistência em dizer que o mal pertence ao demônio é uma forma de alienar multidões e defender questões morais, relacionadas a determinados grupos religiosos e/ou sociais. Assim, Nietzsche (1977, p. 40) menciona que a simples teoria da interdependência dos instintos “bons” e “maus” parece um refinamento de imoralidade e desperta o perigo e o desgosto inclusive numa consciência valente e vigorosa.

Seria como se os homens fossem julgados “bons” ou “maus” conforme o grupo a que pertence, são criados estereótipos que condenam os indivíduos, nem sempre suas ações são avaliadas, mas sim como se vestem, como se comportam em determinados lugares, como profetizam as leis divinas, etc. E aí nos questionamos: onde se efetiva o segundo maior mandamento de Deus – “Amarás teu próximo como a ti mesmo”. (Lev. 19,18).

Nietzsche também infere sobre sua desaprovação ao termo livre arbítrio. Ele avalia: “se o homem é um ser imperfeito porque julgar suas ações como pecaminosas?” (NIETZSCHE, 1977, p. 34). A possibilidade em fazer escolhas permite ao ser humano falhar, visto que, em determinados momentos ele é tanto racional como sentimental, podendo assim, cometer um erro ao julgar que aquilo seria algo correto a se fazer em determinada situação. Esta concepção reintegra o que Ricoeur (1988) diz sobre se colocar no lugar do outro para julgar algo como errado ou não.

Assim, o livre arbítrio para Nietzsche (1977, p. 35) é um estado de prazer do homem que quer; que manda, e que ao mesmo tempo, se confunde com o que executa gozando o prazer de superar obstáculos com a ideia de que é sua própria vontade que triunfa sobre as resistências. Pois, se o homem é livre para decidir, seus sentimentos relacionam-se ao estado momentâneo em que vive, podendo mudar conforme as sensações e a vontade de querer fazer algo tanto que o levem ao bem como para o mal. Riobaldo vivencia isso durante suas andanças pelo sertão, ele oscila entre o bem e o mal conforme as adversidades presentes em sua vida, ora ele se alia ao bem para pagar promessa aos santos na beira do Rio São Francisco ou reza por sua absolvição como pecador, ora ele desafia o mal para alcançar a liberdade de espírito e matar Hermógenes.

Quanto à decisão de Riobaldo em ser pactário, ela se vincula a concepção de Nietzsche (1977, p. 100) ao dizer que aquilo que se faz por amor se faz além dos limites do bem e do mal. Este sentimento e as ações que provém dele não necessitam de interpretação, porque o

seu valor está na pureza em fazer o possível e o impossível para ser feliz, mesmo que momentaneamente, sem medir esforços ou julgá-lo moralmente. Integrando de certa forma, a declaração de Nietzsche (1997, p. 51) quanto ao o amor, aquele sentimento que corresponde à alma jovem, torturada por mil desilusões. Aquele que volta finalmente, cheia de suspeitas contra si mesma, desgarrar-se com impaciência ardente e violenta e em seus remorsos vinga-se de sua grande cegueira, como se esta tivesse sido voluntária, castigando assim mesmo. Dessa maneira, entendemos que a premissa sempre utilizada por Riobaldo: “viver é muito perigoso”, reflete suas dificuldades em saber como conduzir a sua vida. No fim, ele compreende que foi incapaz de vivê-la integralmente, isto por falta de uma direção interior e pela ausência de uma consciência que sempre não lhe obrigava a escolher os valores morais e éticos de uma sociedade arcaica.

A ética, mais do que a ontologia, é a maior preocupação de Riobaldo, como Candido (2000, p. 88) confirma: "O intuito fundamental é o angustiado debate sobre a conduta e os valores que a escoltam". Essa é a luta entre o bem e o mal, entre a luz e a sombra, que envolve Riobaldo assim como cada um de nós. A expressão “seres incompletos” me parece extremamente apropriada: a trágica grandeza de **Grande Sertão: Veredas** nasce de um desejo de plenitude, de clareza, de completude, que no fim é sempre negado e dolorosamente frustrado. É essa a frustração que Proença (1976, p. 14) descobre até na etimologia do nome dessa personagem: “Riobaldo: *Rio-baldo*”. Somos finitos e temos saudade do infinito que nos originou, e cujo símbolo encerra o romance. Aspiramos a uma harmonia superior vivendo na imperfeição. Mas nessa tensão dolorosa e nessa saudade radical reside também toda a beleza, vitalidade e poesia dos seres humanos. É saudade humana de uma pátria espiritual, ou de uma vereda interior em que possamos reconhecer-nos e em que possamos nomear as coisas. Não podemos realizar a perfeição nesta vida, mas a tensão em direção ao infinito é ao mesmo tempo dolorosa e vital. E é o anseio de Riobaldo: "Eu queria poder sair para terras que não sei, aonde não houvesse sufocação em incerteza. [...] A gente quer Céu é porque quer um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo vendo". (ROSA, 2006, p. 101). Essa é a saudade frustrada de Riobaldo.

Concluimos que Riobaldo ao narrar suas aventuras procura o sentido da vida: "Que o que gasta, vai gastando o diabo dentro da gente, aos pouquinhos, é o razoável sofrer. E a alegria de amor". “Razoável” quando se descobre o sentido da dor. Mas nenhum filósofo nos deu até hoje uma explicação deveras convincente sobre a origem do mal e do sofrimento (Ricoeur, 1988). Há sofrimentos que não conseguimos explicar. Temos então de admitir também uma ausência de sentido nesta realidade, e uma coexistência de sentido e de falta de

sentido. Isto dificulta mais ainda a tarefa de quem se propõe a achar um sentido para a própria vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao recorrermos ao mito de *Johannes Georg Faust* percebemos que Guimarães Rosa, assim como Goethe, Thomas Mann, Christopher Marlowe, utiliza o pacto fático para abordar questões fundamentalmente relacionadas à existência do homem e seu eterno conflito na busca de dar sentido à sua vida. A obra de todos eles, sobre esta temática, tornara-se referência em sua produção. No entanto, **Grande Sertão: Veredas** combina subsídios tanto da cultura erudita como da cultura popular para representar o pacto e criar mistério sobre a existência do demônio.

Um dos modos em que a erudição se apresenta no romance é através da universalidade do tema sobre o bem *versus* o mal. Isto, pois analisar o pacto fático nos clássicos literários citados é tentar compreender o quanto o homem se constitui como um ser limitado e insatisfeito, visto que, os personagens fáticos representaram o embate entre a escuridão da alma, o senso do enigma latente na existência, a onipresença do pecado em meio à desesperada busca pela perfeição e pelo conhecimento absoluto. Já o popular se manifesta na obra porque Rosa recorre a uma crença para esclarecer onde está o diabo. Segundo a crença popular, o diabo está sempre no meio do redemoinho, nas ventanias que antecedem as grandes tempestades, em agitações ou imperfeições da natureza.

Grande Sertão: Veredas se apresenta ao leitor como uma longa narrativa oral, cujo ponto de partida é uma situação bastante verossímil: um velho fazendeiro, apaziguado, presta um depoimento sobre sua própria experiência de vida a um interlocutor, letrado, que veio de longe para anotar em sua caderneta as histórias narradas por Riobaldo. Portanto, durante todo o texto o personagem-narrador conta sua vida a um forasteiro que jamais tem a palavra durante a narrativa.

A fala desse narrador-personagem funciona como elemento unificador do estilo, conferindo harmonia entre as camadas do diálogo e da narração. Desse modo, o estilo do narrador, sua marca linguística individual, impregna a fala dos demais personagens. Em sua narrativa, Riobaldo tece a história de sua vida, um discurso de descoberta e autoconhecimento: revelando o sertão-mundo, revela-se a si próprio, como se afirmasse “o sertão sou eu” para reconhecer-se. Nessa perigosa travessia, o protagonista confronta as forças do bem e do mal, retoma num fluxo de memória o fio de sua vida e narra as grandes lutas dos bandos de jagunços, descreve os feitos e características de diversos personagens e revela os códigos de honra e de procedimentos do sertão.

A narrativa de **Grande Sertão: Veredas** constrói-se segundo o desejo do narrador de compreender a si e a vida, ou seja, a sua existência. Riobaldo narra a fim de atingir o

autoconhecimento e desvelar o sentido oculto do mundo: “Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder”. (ROSA, 2006, p. 211). Esse trecho já permite visualizar a condição do protagonista, aquele que está em permanente busca de sentido.

As indagações e reflexões de Riobaldo permitem caracterizá-lo como um indivíduo à procura de sentido para o mundo e para si mesmo. Suas dúvidas são expressões de uma identidade fragmentada, que quer se entender e entender o mundo igualmente fragmentado. Como se não bastassem esses conflitos, Riobaldo ainda se opõe a sujeitos que, como os homens da epopeia, não se confrontavam com a realidade, pois o mundo era marcado pela homogeneidade, sendo constituído, portanto, por partes harmônicas.

Quanto à efetivação, ou não do pacto, esta percorre toda a narrativa de Riobaldo em **Grande Sertão: Veredas**. Constituindo-se durante o romance como a grande questão metafísica do herói: o dilema entre Deus e o demônio, entre o bem e o mal. Percebemos, então, que Riobaldo tenta a todo instante negar a existência do demônio porque isso é condição para salvar sua alma. Se o diabo está dentro do homem, não houve pacto algum; se a alma é de Deus e não pode ser vendida, como o pacto ocorreu? É disso que Riobaldo precisa se convencer: as perguntas para o interlocutor são dirigidas a ele mesmo. Todavia, as próprias condições nas quais o pacto teria ocorrido, impedem que Riobaldo ponha um ponto final na questão – a dúvida permanece até o fim do romance, este em que é marcado pelo símbolo do infinito, fazendo-nos acreditar que as narrações do protagonista encerram-se ali, mas outras histórias, outros dilemas continuam para que o homem reflita sobre suas atitudes.

Ainda que Riobaldo duvide da realização do pacto com o diabo ou insista em contar e recontar em diversas passagens que este acordo não ocorreu, a verdade se manifesta em seu próprio discurso. Riobaldo ao longo de sua narrativa anuncia e reforça suas perspectivas ao “dar” voz a outras personagens do romance. Entretanto, esta representação dialógica enfatiza a sua posição como pactário. Alguém que tenta esconder uma verdade através de uma mentira referida várias vezes.

Resta ao protagonista seguir seu caminho, num mundo misturado, num mundo em que Bem e Mal estão disseminados nas próprias coisas e no próprio homem: “O diabo não há! É o que digo, se for... Existe é homem humano”. (ROSA, 2006, p. 307). O indivíduo é que irá escolher que veredas tomar na sua viagem em busca do sentido, de resposta para suas indagações, jornada infundável, pois o que se aprende mais na vida “é só a fazer outras maiores perguntas”. (ROSA, 2006, p. 85). Não há, portanto, um ponto final, uma linha de

chegada para esse caminhar, que se projeta para além do próprio romance. A busca continua. Travessia.

De tal modo, um dos núcleos do romance acontece pelo questionamento sobre a existência ou não do diabo, esta que perpassa a reflexão de Riobaldo sobre sua vida e suas ações. O próprio narrador afirma que o demônio é o próprio sertão. E com suas artimanhas, devagarinho, vai conquistando os homens e o que quer. A apresentação do “maligno” se configura na obra como o grande poder místico e sagrado. Sua onipresença se estabelece pelo verso que se repete ao longo da narrativa: “o diabo na rua, no meio do redemoinho”.

O poder corrosivo do tempo passado confunde os acontecimentos na mente do narrador, impedindo-o de separar o vivido do imaginado. A opção pelo monólogo de caráter memorialista implica no plano da narrativa, a distribuição caótica das sequências coordenadas pelo ritmo fragmentário da memória. Assim, a linguagem assume, para o narrador, um poder mágico. Falar a própria vida representa, simultaneamente, a única possibilidade de decifrá-la (a vida determina o texto, mas é o texto que explica e instaura a vida) e também a única possibilidade de resgate de culpas e de absolvição, a semelhança de uma confissão pública. Falar a própria vida constitui a matéria narrativa, mas as dificuldades do viver e do narrar por distorcerem as duas práticas criam um texto ambíguo, tão enigmático quanto a vida, onde tudo é e não é, respectivamente.

Assim, compreendemos que **Grande Sertão: Veredas** simula o antagonismo entre os elementos da alma humana: o bem e o mal se integram em determinados momentos que dificilmente julgamos o que cada um representa mediante a uma sociedade tão desordenada e adversa. Riobaldo nada mais é que a representação do homem em seu fluxo caótico: aquele em que é capaz de evocar as forças desconhecidas no intuito de alcançar propósitos individuais ou coletivos; capaz de vender a sua alma pelo amor, mas incapaz de assumi-lo diante aos paradigmas sociais; capaz de reconhecer sua fraqueza, seu medo, sua imperfeição, mas incapaz de mostrar o quanto amou aparentemente alguém tão diferente de si.

Depois com o passar do tempo, nos deparamos com o mesmo homem, porém não tão ágil, vivaz, aquele que vivia tudo de maneira intensa, sem às vezes refletir sobre as consequências de suas escolhas. Agora, na velhice encontramos um homem experiente, apaziguado, que tira a maior parte das horas de seu dia para relembrar o que fez no passado, tentando reconstruir sua vida, seus sentimentos, seus erros e acertos. Aquele jovem que decidiu desafiar as forças teológicas, aliar ao diabo através de um pacto em que objetivava matar um inimigo já não existe mais. Esse narrador quer ser escutado, porque sofre com o peso do remorso, da responsabilidade, da não aceitação do seu destino, aliás, a todo o

momento, Riobaldo culpa o acaso pelas travessias seguidas por ele, estas que o levaram ao caminho do arrependimento e da dor.

A partir das reflexões de Riobaldo nos indagamos: será que o perdão divino é tão paradoxal assim: as pessoas erram inúmeras vezes, causam mal a si e aos outros, depois ao perceberem que serão castigadas ou depois da punição, juram estarem arrependidas e Deus simplesmente as perdoam? Riobaldo acredita nesta absolvição divina, por isso, após perceber que a guerra contra o bando de jagunços inimigos estava ganha, Hermógenes e Ricardão estavam mortos. Mas que a vida lhe derrotou quando lhe tirou o que mais amava, ele percebeu que era tempo de mudar, de aliar-se novamente a Deus, porque naquele momento só Ele poderia salvar a sua alma que segundo a crença popular já estava destinada ao diabo.

Será que o diabo realmente vive dentro dos homens, manifestando-se o lado preto deles ou nós que não temos coragem de assumir nossas responsabilidades? E admitir que possamos errar ao fazermos determinadas escolhas? Claro que se torna mais fácil culpar o diabo e depois pedir ajuda a Deus pelos “pecados” que cometemos, mas porque não somos sinceros em aceitar que nossos desejos, sentimentos, deficiências nos tornam homens complexos, ignorantes, insatisfeitos, capazes de errar, acertar, errar, pois essa é a dialética da vida, do ser humano imperfeito. Ou somos diariamente influenciados pelo mal ou aceitamos por considera-lo como algo bom, relacionado ao bem.

BIBLIOGRAFIA

- ASSIS, Machado de. *A Igreja do Diabo*. In: **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. Org. Afrânio Coutinho.
- BAKHTIN, Mikhail. O discurso na poesia e o discurso no romance. In: _____ **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini – São Paulo: Hucitec, 2010. p.85-106.
- _____. O plurilinguismo no romance. In: _____ **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini – São Paulo: Hucitec, 2010. p.107-133.
- _____. A pessoa que fala no romance. In: _____ **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini – São Paulo: Hucitec, 2010. p.134-163.
- BARROSO, G. **Lendas do Diabo**: ao som da viola. p.574-579. Disponível em <http://www.jangadabrasil.com.br/agosto60/im60080a.htm>. Acesso em 25/07/2010.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução: Paulo Neves - São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.83-154.
- BERMAN, Marshall. O Fausto de Goethe: A Tragédia do Desenvolvimento. In: **Tudo que é Sólido desmancha no ar**. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Loriatti. São Paulo: Companhia de Letras, 1986.
- BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 4ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BUSSOLOTTI, Maria Aparecida F. M. (Org.). **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: UFMG/Nova Fronteira/ABL, 2003.
- CANDIDO, Antonio. **Tese e Antítese: ensaios**. 4ª Ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.
- _____. **Sagarana**. In: Rosa [1995] vol.1.
- _____. Jagunços e mineiros de Cláudio à Guimarães Rosa. **Vários escritos** – 3ª ed. revista e ampliada; São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CARVALHO, Luciana Gonçalves de. O Diabo e o Riso na Cultura Popular. Em: **Enfoques – revista eletrônica dos alunos do PPGSA**, Edição V.3, n.1, março 2014. Endereço eletrônico: www.enfoques.ifcs.ufrj.br/index02.html
- CASCUDO, L. da C. **Contos Tradicionais do Brasil**. São Paulo: Global, 2004.

- COSTA, Judith Martins. **A noção de contrato na história dos pactos**. In: ORGANON: Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; V. 06; nº. 19, 1992.
- CASTRO, Antonio Carlos Drummond Monteiro de. **O trem do Sertão: as Primeiras Estórias de Guimarães Rosa e a sabedoria chinesa**. Dissertação de mestrado. Unicamp-IEL. Campinas, 1999.
- CASTRO, Silvio. Campo Geral: estrutura e estilo em Guimarães Rosa. **A revolução da palavra – origens e estrutura da literatura brasileira moderna**. Petrópolis: Vozes, 1976.
- COUTINHO, Afrânio. **A Literatura do Brasil**. 6ª Ed. São Paulo, 2001.
- COUTINHO, Eduardo Faria. **Guimarães Rosa: um alquimista da palavra**. Prefácio à ficção completa de Guimarães Rosa. In: Rosa [1995] vol.1.
- _____. (org.). **Guimarães Rosa – Fortuna Crítica nº 6**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- DABEZIES, Andre. Fausto. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- DICIONÁRIO DE FILOSOFIA. **Pecado**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982.
- D' ONOFRIO, Salvatore. **O mito do Dr. Fausto: O homem que vendeu sua alma ao demônio**. In: Pequena Enciclopédia da cultura Ocidental, 2006.
- ELIADE, Mircea. **Mefistófeles e o Andrógino**. Comportamentos religiosos e valores espirituais não europeus. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da Língua Portuguesa**. 6ª edição. Curitiba: Positivo, 2004.
- FLUSSER, Vilém. **A história do diabo**. 3ª Ed. São Paulo: Annablume, 2008.
- _____. **Do espelho**. <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a377.htm>> Acesso em 16 de julho de 2013.
- _____. **Guimarães Rosa e a Geografia**.<<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a196.htm>> Acesso em 16 de julho de 2013.
- FREIRE, P. **Nuá: as músicas dos mitos brasileiros**. São Paulo: distribuição Tratore Independente. 2009, p.44-46.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Riobaldo, o homem das metamorfoses. In: **Persone: Grandes personagens da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Senac, 2001.

- _____. **As formas do falso**: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. Riobaldo de muitas faces. In: **Mínima Mímica**: Ensaio sobre Guimarães Rosa, publicado pela Companhia das Letras em maio de 2008.
- _____. **Guimarães Rosa**. São Paulo : Publifolha, 2000.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2011.
- GOETHE. **Fausto & Werther**. Tradução Alberto Maximiliano. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 2003.
- JUNG, Carl Gustav. **Símbolos da transformação**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- LISBOA, Henriqueta. CARDOSO, Wilton. RAMOS, Maria Luísa. DIAS, Fernando Correia. **Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: UFMG/ Centro de Estudos Mineiros, 1966.
- LOPES, Paulo César Carneiro. **Dialética da iluminação: a revelação como capacidade de escuta do outro – leitura de “Campo Geral”, de João Guimarães Rosa**. USP, FFLCH. São Paulo, 2000.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MACHADO, Ana Maria. **Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- MANN, Thomas. **Doutor Fausto**. Tradução Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- MARLOWE, Christopher. **A História Trágica de Doutor Fausto**. Trad. pref. notas de A. de Oliveira Cabral. Lisboa: Papelaria Fernandes Livraria, [s.d.]. Coleção Bilingue, 1987.
- MESSADIÉ. G. **História Geral do Diabo: da Antiguidade à Idade Contemporânea**. Portugal: Publicações Europa-América. 2001. 104504 Ed. Tradução de Alda Sophie Vinga, p. 32.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Além de bem e mal**. Tradução: Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1977.
- NUNES, Benedito. **O mito em Grande Sertão: Veredas**. In: *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 33-40, 2º sem. 1998.
- OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). **A Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul-americana, 1970.
- OLIVEIRA, Nair de Assis. Em um breve estudo introdutório ao texto: **De Libero Arbítrio de Santo Agostinho**, 2008.

- PATAI, Raphael. **O mito e o homem moderno**. São Paulo: Cultrix, 1972.
- PEREIRA, Luzimar Paulo. “A viola do diabo: notas sobre narrativas de pactos demoníacos no norte e noroeste mineiro”. In: **Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura**. Org’s: Giumbelli, Emerson; Diniz, Júlio César Valladão; Cambraia, Santuza. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 380-396.
- PESSOA, Fernando. **Obra em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- PIMENTEL, Altimar de Alencar. **Estórias do diabo**. Brasília; Thesaurus, 1995.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Trilhas no Grande Sertão. In: **Augusto dos Anjos e outros ensaios**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Grifo, 1976.
- RIBEIRO, C. **Brasil Açucareiro**. Disponível em <<http://www.jangadabrasil.com.br/temas/abril2009/temas/diabo.asp>>. Acesso em: 25/03/2014.
- RICOEUR, Paul. **O mal: um desafio à Filosofia e à Teologia**. Tradução: Maria da piedade Eça de Almeida. Campinas: Papirus, 1988.
- _____. **O conflito das interpretações**. Rio de Janeiro: Imago, 1978.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- SCHWARZ, Roberto: Grande Sertão e Dr. Faustus. In: **A sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1965.
- SECCHIN, Antônio Carlos. **Veredas no sertão rosiano**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- SPERBER, Suzi F. **Filosofia Bruta**. Revista Discutindo Literatura (especial – Guimarães Rosa: os 100 anos de nascimento do autor que revolucionou a prosa e a ficção brasileira); ano 01; N° 04. São Paulo, 2008.
- TACCA, Oscar. O Narrador. In:_____ **As Vozes do Romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983. p. 61-103.
- TÁVORA, Franklin. **O Cabeleira**. São Paulo: Editora Três, 1973. 1ª ed. 1876.
- TODOROV, Tzvetan. A Narrativa Primordial. In: _____ **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p.105-133.
- _____ Os dois princípios da narrativa. In: _____ **Os Gêneros do Discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p.61-83.
- VEJMEKKA, M. Kreuzwege. **A travessia perigosa: Grande Sertão: Veredas e Doutor Fausto em leitura dialógica**. Revista Print Version; vol. 23; N° 65. São Paulo, 2009.
- VIDAL, Ademar. **Lendas e Superstições: contos populares brasileiros**. Rio de Janeiro; O. Cruzeiro, 1950.
- VOLTAIRE. **Dicionário Filosófico**. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo; Martin Claret, 2002.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.