USP - UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FFLCH - FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS
DTLLC - DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

DANIEL CAVALCANTI ATROCH

“GRANDE SERTÃO: VEREDAS: DIABO, PACTO E DESTINO”

São Paulo
2018

DANIEL CAVALCANTI ATROCH

“Grande sertão: veredas: diabo, pacto e destino”

Tese apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São
Paulo, para obtenção do título de
Doutor em Teoria Literária e
Literatura Comparada

Área de Concentração: Teoria
Literária e Literatura Comparada

Orientadora: Profa. Dr^a Adélia
Toledo Bezerra de Meneses

**São Paulo
2018**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A882g Atroch, Daniel Cavalcanti
 Grande sertão: veredas: diabo, pacto e destino /
Daniel Cavalcanti Atroch ; orientadora Adélia Toledo
Bezerra de Meneses. - São Paulo, 2018.
 148 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Literatura brasileira. I. Meneses, Adélia
Toledo Bezerra de, orient. II. Título.

Nome: ATROCH, Daniel Cavalcanti

Título: Grande sertão: veredas: diabo, pacto e destino

Tese apresentada a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Dedicatória

À minha filha Pietra: uma menina nasceu – “o mundo tornou a começar!”

Agradecimentos

À minha esposa Evellin Atroch, pelo amor e incentivo ao longo dessa travessia.

À querida Profa. Adélia Bezerra de Meneses, pelos ensinamentos e amizade.

Ao meu irmão Tiago Atroch, por “molhar minha ideia”.

Aos meus pais André Atroch e Eva Atroch, pelo apoio incondicional.

À equipe da secretaria, pela acolhida e atenção dispensada.

Ao CNPQ, pela concessão da bolsa, sem a qual a realização deste trabalho não seria possível.

Resumo

ATROCH, D.C. **Grande sertão veredas: diabo, pacto e destino**. 2018. 148 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

O estudo propõe uma leitura do pacto diabólico no *Grande sertão: veredas* a partir de alguns dos numerosos “causos” que perpassam a narrativa, cuja constante são as “trocas de destino” ou “conversões existenciais” que se dão de forma assimétrica: um indivíduo de caráter ou condição social dominante imputa os reveses de sua sina a um subordinado, a exemplo do mote do dr. Hilário, personagem de um dos referidos “causos”: *“Um outro pode ser a gente; mas a gente não pode ser um outro, nem convém...”* Também é explorada a triangulação entre os personagens Riobaldo, Diadorim e Hermógenes, cujos destinos, apesar de autônomos, são indissociáveis, constituindo projeções fantasmáticas um do outro. O simbolismo do ouro, da prata e do chumbo, inarredável das mulheres que perpassam a vida de Riobaldo, é analisado em perspectiva comparada com “Rei Lear”, de William Shakespeare, enfocando sobretudo o chumbo, representação do mal, que utiliza o seu portador como “escudo” levando-o à morte, metáfora da atuação do indivíduo que se protege dos reveses da vida às custas de outro.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Grande sertão: veredas; João Guimarães Rosa; pacto fáustico.

Abstract

ATROCH, D.C. **Grande sertão veredas: devil, pact and destiny**. 2018. 148 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

The study proposes a reading of the devilish pact in *Grande sertão: veredas*, from some of the numerous tales that perpass the narrative, whose constant are the "exchanges of destiny" or "existential conversions" that occur asymmetric: an individual of dominant character or social condition imposes the setbacks of his fate to a subordinate, in the meaning of dr. Hilário's lesson, character of one of the aforementioned "tales": "*Um outro pode ser a gente; mas a gente não pode ser um outro, nem convém...*" The triangulation between Riobaldo, Diadorim and Hermógenes, whose destinies, although autonomous, are inseparable, constituting fantasmatic projections of each other, is also explored. The symbolism of gold, silver and lead, related to the women who prevail in Riobaldo's life, is analyzed comparatively in relation to William Shakespeare's "King Lear", focusing mainly on lead, representation of evil, which protects itself with its wearer, leading him to death, a metaphor of the action of the individual who protects himself from the roughness of life at the expense of another.

Keywords: Brazilian literature; Grande sertão: veredas; João Guimarães Rosa, Faustian pact.

Sumário

1.	Introdução.....	1
2.	Capítulo. I: O diabo encerrado nos causos.....	7
	2.1. “Provavelmente eu seja como meu irmão Riobaldo” (G. Rosa).....	15
	2.2. Riobaldo x Diadorim ou pacto e contrapacto.....	26
3.	Capítulo. II: Igualdade na oposição: as misteriosas relações entre Riobaldo, Hermógenes e Diadorim.....	40
	3.1. A questão do foco narrativo em “Grande sertão: veredas”.....	45
	3.2. Sob o signo de Janus: dois rios em dois tempos.....	47
	3.3. Riobaldo x Hermógenes.....	56
	3.4. Riobaldo x Diadorim.....	76
	3.5. Diadorim x Hermógenes.....	79
	3.6. Desenredando os fados: Riobaldo x Diadorim x Hermógenes.....	81
4.	Capítulo. III: O pacto de silêncio na estória de Maria Mutema.....	96
	4.1. Maria(s)-Mutema(s).....	106
5.	Capítulo. IV: A influência de Shakespeare em “Grande sertão: veredas” - as três mulheres e os três metais.....	113
	5.1. Os três escrínios de Riobaldo.....	118
	5.2. Cordélia x Diadorim: “O amor? Pássaro que põe ovos de ferro”.....	127
6.	Conclusão.....	134
7.	Bibliografia.....	137

1. Introdução

A fortuna crítica dedicada à obra de João Guimarães Rosa pode ser dividida, essencialmente, em três segmentos: a vertente estilística, a histórico-social e a simbólico-metafísica. Em todos os casos, há respaldo na obra do autor mineiro. Nos melhores estudos, a exemplo de Antonio Candido, Walnice Galvão e Benedito Nunes, as três abordagens se intercambiam.

A respeito de “Grande sertão: veredas”, Antonio Candido (2001) falou em “romance metafísico”. A esta definição, o crítico apôs as de “transregionalismo”, visto se tratar de obra que “[...] supera o regionalismo através do regionalismo” (CANDIDO, 2001, p. 28), e “surregionalismo”: “Assim como você fala em surrealismo, você pode falar, no caso de Guimarães Rosa, em surregionalismo” (CANDIDO, 2001, p. 28). As três definições são adequadas à obra, cuja natureza mercurial levou Guimarães Rosa a considerá-la “[...] tanto um romance, quanto um poema grande [...]” (ROSA, 2003, p. 115). Nas palavras de Walnice Galvão, a “[...] preocupação com a subjetividade e com a transcendência, a perquirição da religiosidade, o sopro metafísico, a sondagem do sobrenatural” (GALVÃO, 2006, p. 184) justificam a categoria de “romance metafísico” empregada por Antonio Candido para definir o “Grande sertão: veredas”. “Ao retomar o veio cosmopolita e experimental, nosso autor ultrapassa o particularismo e o neonaturalismo do romance de 1930” (GALVÃO, 2006, p. 184), atestando o viés “transregionalista” de sua obra observado pelo crítico pioneiro. Quando o próprio Guimarães Rosa, em correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason, afirma -

Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é chamada “realidade”, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro. (ROSA, 2003, p. 238)

- podemos, com Antonio Candido, falar em “surregionalismo”.

Retomando as três vertentes essenciais da fortuna crítica rosiana, o presente estudo se pauta pelo viés simbólico-metafísico, abordando os aspectos transregionais, enigmáticos e mesmo surreais do “Grande sertão: veredas”,

lançando mão de estudos literários, psicológicos e filosóficos, na esteira de Benedito Nunes, Freud, René Girard etc. Dentre os temas perfilados por Guimarães Rosa, interessa-me, sobretudo, o pacto em suas múltiplas facetas. Segundo Benedito Nunes (2013), o mito do pacto com o diabo constitui-se na direção temática da narrativa e circunscreve-lhe o traçado épico: “É *sobredeterminante* do *epos* do próprio romance, isto é, de sua ação desdobrável em ações singulares memoráveis – apresentadas pelo narrador na medida em que as vai rememorando [...]” (NUNES, 2013, p. 152-153). Perspectiva corroborada por Willi Bolle ao afirmar que “No episódio do pacto estão centrados todos os demais acontecimentos do romance.” (BOLLE, 2004, p. 151) Sabidamente, o pacto com o diabo é o ponto culminante da narrativa encetada por Riobaldo, no entanto, há outros acordos firmados entre personagens que figuram nas histórias paralelas que trespasam o livro, nos quais discirno uma constante: as “trocas de destino” entre as partes.

A teologia gnóstica, cuja influência subjaz ao “Grande sertão: veredas”, apresenta o diabo como o primeiro elemento a se diferenciar, fraturando o estado de beatitude, e constituindo-se no “duplo” de Deus e subversor da ordem natural. Assim, o diabo é o primeiro “outro”, o primeiro ser cuja existência antagoniza a norma vigente. E, como ele despontou sob a égide da negação, na esteira do Mefistófeles goethiano: “O Gênio sou que sempre nega!” (GOETHE, 2010, p. 139), não goza de uma natureza autônoma. Segundo Fani Schiffer Durães, “O diabo está sempre numa relação de dependência com Deus, por isso o seu poder é limitado” (DURÃES, 1999, p. 230). Em outras palavras, “O diabo não tem fundamento estável, não tem nenhum ser. [...] Ele é inteiramente mimético, o que equivale a dizer, inexistente” (GIRARD, 2012, p. 71). Como pontua Riobaldo: “[...] o Demônio mesmo sabe que ele não há, só por só, que carece de existência.” (ROSA, 2001, p. 496) Ele “Não é, mas finge de ser.” (ROSA, 2001, p. 318) Então, para conferir mercês ao pactário, este “ser” marcado pela ausência deve forçosamente tomá-las de outrem; assim, “O pacto com o diabo impõe uma troca de identidades.” (AGUIAR, 1992, p. 89). Esta troca se dá habitualmente na encruzilhada, onde dois caminhos se encontram e, pela ação do Inimigo de Deus, se “confundem”. Em suma, para que o pactário obtenha regalos que não estavam em seu destino, o Maligno deve inverter a sua trajetória com a de quem detenha a benesse almejada. O “choque” entre os caminhos

opostos gera o redemoinho, imagem “diabólica” fundamental no “Grande sertão: veredas”, que, findado, resulta na troca de sentidos, quando cada homem sai do vórtice trilhando a via do outro. Este é o grande “truque” do diabo, que é incapaz de criar qualquer coisa. Nesse sentido, pode-se dizer que “O demoníaco não é o caótico, mas o artificial.” (MELETÍNSKI, 2002, p. 308) Em outras palavras, o “poder” do diabo reside completamente em seu inventário de soluções astuciosas.

Este panorama “diabólico” de “troca de destinos”, figura, no “Grande sertão: veredas”, de forma significativa em três estórias (onde não necessariamente encontram-se as imagens do vórtice e da encruzilhada) aparentemente desvinculadas da demanda guerreira contra Hermógenes e Ricardão, aventura principal do livro. São elas – o relato de seo Ornelas, a estória de Davidão e Faustino, e o “conto” de Maria Mutema. Trata-se de estórias que, apesar de sugerirem “desvios” na trama, visando conferir-lhe certo “colorido”, na verdade prefiguram (ou simbolizam) aspectos fundamentais da relação entre Riobaldo e Diadorim, e do pacto que tanto preocupa o narrador-personagem. Segundo Fani Schiffer Durães,

Essas estórias exemplares contêm em si profundas reflexões filosóficas, e apesar de serem breves e de possuírem uma autonomia formal dentro do texto, estão sempre relacionadas com a problemática do protagonista, e servem como apoio para seus questionamentos sobre a existência do diabo. (DURÃES, 1999, p. 258-259)

Ousaria dizer que a complexa relação entre o protagonista e seu grande amigo/amor, é quase inescrutável, sem uma leitura apurada destes singulares “causos”, que estão organicamente relacionados às questões maiores do livro, constituindo uma espécie de “[...] ilustração objetivada dos grandes problemas metafísicos que Riobaldo está tentando elucidar.” (GALVÃO, 1991, p. 408)

Além de Walnice Galvão, destacados críticos como Davi Arrigucci Jr (1994), Fani Schiffer Durães (1999), Kathrin Rosenfield (2006) e Marcus Vinicius Mazzari (2010) também ressaltaram a importância dos “causos” na significação do “Grande sertão: veredas”. Davi Arrigucci Jr (1994) sublinhou as “intrincadas relações” entre as estórias paralelas e as questões maiores do livro; Kathrin Rosenfield discorreu sobre a anedota do doutor Hilário, enquanto Marcus Vinicius Mazzari (2010) avança a possibilidade de se ler as “permutas

existências” ocorridas entre Riobaldo e Diadorim à luz das histórias paralelas que trespassam o romance, sobretudo os “causos” do doutor Hilário e de Davidão e Faustino. Em texto a ser publicado¹, o crítico assinala que o tema da permutação do destino figura na longa tradição fáustica, ocupando posição central em obras como o filme de René Clair, *La beauté du diable* (1959), e em algumas versões da história de Fausto para teatro de marionetes (MAZZARI, 2018).

Segundo Walter Benjamin, os “vestígios” dos narradores “[...] estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata.” (BENJAMIN, 1987, p. 205) Assim, reminiscências da biografia riobaldiana afloram mesmo nas histórias que ele não vivenciou, daí a importância da análise destes “causos” para se apreender o caráter do protagonista do “Grande sertão: veredas”. Para o crítico alemão, a

[...] verdadeira narrativa [...] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (BENJAMIN, 1987, p. 200)

Em linhas gerais, a moral desentranhável das histórias referidas neste estudo é creditada ao dr. Hilário, em anedota contada por seo Ornelas: *“Um outro pode ser a gente; mas a gente não pode ser um outro, nem convém...”* (ROSA, 2001, p. 476) Como veremos, no romance de Guimarães Rosa, o subordinado ocupa o lugar de quem o domina, e morre por ele - este o “pacto” firmado entre o homem forte e o fraco, seja pela força bruta ou pela astúcia.

No primeiro capítulo deste estudo - “O diabo encerrado nos causos” - analiso as “trocas de destino” ocorridas entre Riobaldo e Diadorim à luz das “conversões existenciais” que ocorrem entre personagens dos referidos “causos”, como Davidão e Faustino, o delegado e Aduarte Antoniano etc., procurando integrar estes microenredos, para utilizar um termo de E.M.

¹ MAZZARI, M. V. et al. Grande sertão: veredas e a tradição fáustica. **Infinitamente Rosa**. São Paulo, Humanitas, 2018. No prelo.

Meletínski (2002), ao macrocosmo do livro, constituído pela demanda guerreira contra Hermógenes e Ricardão. Também faço considerações acerca da confiabilidade do relato riobaldiano e do seu viés “metaficcional”.

No segundo capítulo - “Igualdade na Oposição: as Misteriosas Relações Entre Riobaldo, Hermógenes e Diadorim” - aplico o conceito de prefigurações ou simbolizações de eventos proposto no primeiro capítulo, ao tempo da obra, visando demonstrar que episódios do passado e do futuro se espelham e se intercambiam (assim como os “causos” e a estória principal), podendo e devendo ser lidos dialeticamente. Também exploro a triangulação entre os personagens Riobaldo, Diadorim e Hermógenes, cujos destinos, apesar de autônomos, são indissociáveis, constituindo projeções fantasmáticas um do outro.

No terceiro capítulo - “O Pacto de Silêncio na Estória de Maria Mutema” – abordo o tema do “duplo”, que pontua as relações entre os personagens deste verdadeiro “conto” inserido no romance. Aqui, Maria Mutema, o seu marido, Padre Ponte e Maria do Padre têm os destinos enfeixados por um “pacto de silêncio”, que será subvertido por um novo acordo que altera radicalmente o sentido da estória. Este capítulo, como o primeiro, explora uma estória paralela que contém “conversões existenciais” e simbolizações de elementos importantes da experiência riobaldiana. Constitui capítulo à parte por se tratar do mais extenso e complexo dos “causos” que perpassam o livro.

No capítulo final - “A Influência de Shakespeare em “Grande Sertão: Veredas” - as Três Mulheres e os Três Metais” - analiso como o romance rosiano atualiza um motivo fundamental da tragédia “Rei Lear”: a escolha amorosa envolvendo três mulheres relacionadas ao ouro, à prata e ao chumbo. A simbologia subjacente aos metais, que reponta em diversos momentos deste estudo, é, aqui, discutida pormenorizadamente. O tema do destino, por sua vez, também está atrelado à questão amorosa, afinal, como observa Riobaldo, Diadorim era “[...] um destino e uma surda esperança [...]” (ROSA, 2001, p. 207) em sua vida.

Enquanto as “trocas de destino” ou “conversões existenciais” se dão de forma mais explícita nas estórias em que personagens literalmente trocam de papéis, como nos casos examinados nos dois primeiros capítulos deste estudo, no terceiro, em que exploro o “conto” de Maria Mutema, e no quarto, acerca do simbolismo dos metais, a mesma situação figura através da imagem enigmática

da coisa dentro da outra, representada, sobretudo, pela bola de chumbo entranhada na cabeça/cabaça (não à toa, palavras quase homógrafas). O ferro, representação do mal, atua dissimuladamente em seu portador, levando-o à morte, assim, a imagem metaforiza a atuação do indivíduo que se protege dos reveses da vida às custas de outro.

2. Capítulo.I: O Diabo Encerrado nos Causos

O pacto de um morrer em vez do outro – e de um viver em vez do outro, então?! (G. Rosa – Grande sertão: veredas)

A sina ou os acasos, de outros, meus não são – e nem por sobra nem copiado, porventuras, parentescos. Pouquinha dúvida. Invejar é querer o peso de bagagens alheias, vazio. (G. Rosa – A Estória do Homem do Pinguelo)

O crítico E.M. Meletínski chama de motivos aos microenredos que despontam em meio à estória principal de uma narrativa, contendo os elementos fundamentais de um enredo mais desenvolvido: “[...] um predicado (ação), o agente, o paciente e que veiculam um sentido mais ou menos independente e bastante profundo.” (MELETÍNSKI, 2002, p. 125) A mesma estrutura se encontra nos “causos” que perpassam o “Grande sertão: veredas”. Estes “motivos” são “enxertados” na estória principal através do que Todorov, estudando as “Mil e uma noites”, definiu como encaixe, ocasião em que novos personagens despontam e “Uma história segunda é englobada na primeira” (TODOROV, 2008, p. 123). Nelly Novaes Coelho afirma que a marca definidora do “estilo rosiano” é justamente a estrutura de “encaixe”, a interpolação de estórias na narrativa-base, característica encontrada já em “O Burrinho pedrês” (COELHO, 1991), primeiro conto do primeiro livro do autor mineiro.

Segundo Tzvetan Todorov (2008), contando a história de uma outra narrativa, a narrativa-base constitui uma espécie de espelho de suas propriedades fundamentais. A narrativa encaixada é imagem dessa grande narrativa da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e, ao mesmo tempo, possui virtualmente a totalidade do sentido da narrativa maior que a precede diretamente. No caso do “Grande sertão: veredas”, os personagens da narrativa encaixada normalmente não “transbordam” para narrativa-base ou encaixante, mas, espelham simbolicamente o percurso existencial dos personagens da narrativa maior.

Ainda que seja um romance moderno, o “Grande sertão: veredas” se apropria de formas clássicas e mesmo não eruditas de narrativa², aproximando-se, dentro de certos limites, de um texto antigo como as “Mil e uma noites”, sendo edificado sobre um “contador de histórias”, Riobaldo (como Sherazade), em cuja elocução deparamos com uma série de “causos” que se espelham, ainda que sejam autônomos:

ao abrir o texto, nos defrontamos com um Narrador que conta causos, histórias, à maneira de qualquer narrador dessa cadeia imemorial de contadores orais da tradição épica do Ocidente. Assim, a base fundamental do livro é constituída pela narrativa breve, o conto oral, de cujo tecido menor vai se armando e despregando aos poucos outro tipo de relato longo, que é a vida do herói. (ARRIGUCCI JR, 1994, p. 18)

Assim como a vida de Sherazade confunde-se com as suas narrativas, afinal, contar, para ela, equivale literalmente a viver, a “vida” de Riobaldo reside, sobretudo, na evocação dos pontos culminantes de sua juventude, época das demandas jagunças que ele se dedica a narrar. Segundo Fani Schiffer Durães (1999), o herói passou do “homo actuandi”, que vivia e não tinha tempo para refletir sobre as suas ações, para o “homo cogitandi”, escrutinador maduro dos atos que teceram a sua vida. De acordo com Willi Bolle, “[...] a narrativa reatualiza alegoricamente a passagem da condição nômade para o estado sedentário.” (BOLLE, 2004, p. 159)

Dentro do sistema todoroviano, podemos dizer que Riobaldo recebe o doutor da cidade (narrativa 1) e conta a sua história (narrativa 2) que se desdobra em muitas outras narrativas (narrativa 3,4,5...) que se ligam tanto à “história em si”, a narrativa 2, quanto à narrativa 1, enquanto registro em livro (de todo o tecido discursivo) feito pelo doutor da cidade: “Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto.” (ROSA, 2001, p. 116) A referência ao papel acena para a satisfação de Riobaldo em ver suas histórias registradas pelo ilustre visitante, afinal, contar o vivido, a “matéria vertente”, não é fácil:

² G. Rosa tinha uma predileção especial por formas poéticas que remontam à aurora da humanidade, tendo chegado a afirmar: “[...] a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira. Por isso retornei à “saga”, à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas.” (ROSA IN LORENZ ET AL, 1991, p. 70)

O senhor sabe?: Não acerto no contar, porque estou remexendo o vivido longe alto, com pouco carôço, querendo esquentar, demear, de feito, meu coração, naquelas lembranças. Ou quero enfiar a ideia, achar o rumozinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve. As vezes não é fácil. Fé que não é. (ROSA, 2001, p. 192)

Mas, a transposição da vida nas folhas de um livro por um homem culto impõe-lhe ordem e perenidade, emendando as faltas cometidas pelo memorialista em primeira mão. Assim, por meio do diálogo entre o narrador-protagonista e seu visitante, “[...] manter-se-á, dentro do romance, uma oposição entre o *falado* e o *escrito* – entre o discurso de vida e o texto que o recolhe.” (NUNES, 2013, p. 188)

Analisarei, agora, os “causos”, estórias paralelas, ou “motivos”, que lançam luz sobre os temas fundamentais que levam Riobaldo a narrar sua estória: o pacto nas “Veredas Mortas” e sua relação com Diadorim, ambos relacionados às “trocas de destino”. O primeiro exemplo constitui-se no relato de seo Ornelas, marcadamente jocoso:

[...] o seo Ornelas relatou à gente diversos casos. E o que em mente guardei, por esquipático mesmo no simples, foi o seguinte, conforme vou reproduzir para o senhor.

O qual se deu da parte da banda de fora da cidade da Januária.

Seo Ornelas, nessa ocasião, tinha amizade com o delegado dr. Hilário, rapaz instruído social, de muita civilidade, mas variado em sabedoria de inventiva, e capaz duma conversação tão singela, que era uma simpatia com ele se tratar.

– “Me ensinou um meio-mil de coisas... A coragem dele era muito gentil e preguiçosa... Sempre só depois do final acontecido era que a gente reconhecia como ele tinha sido homem no acontecer...”

Ao que, numa tarde, seo Ornelas – segundo seu contar – proseava nas entradas da cidade, em roda com o dr. Hilário mais outros dois ou três senhores, e o soldado ordenança, que à paisana estava. De repente, veio vindo um homem, viajor. Um capiau a pé, sem assinalamento nenhum, e que tinha um pau comprido num ombro: com um saco quase vazio pendurado da ponta do pau. – “...Semelhasse que esse homem devia de estar chegando da Queimada Grande, ou da Sambaíba. Nele não se via fama de crime nem vontade de proezas. Sendo que mesmo a miseriazinha dele era trivial no bem-composta...” Seo Ornelas departia pouco em descrições: – “... Aí, pois, apareceu aquele homenzém, com o saco mal-cheio estabelecido na ponta do pau, do ombro, e se aproximou para os da roda, suplicou informação: – *O qual é que é, aqui, mó que pergunte, por osséquio, o senhor doutor delegado?* – ele extorquiou. Mas, antes que um outro desse resposta, o dr. Hilário mesmo indicou um Aduarte Antoniano, que estava lá – o sujeito mau, agarrado na ganância e falado de ser muito traiçoeiro. – *“O doutor é este, amigo...”* – o dr. Hilário, para se rir, falsificou. Apre, ei – e nisso já o homem, com insensata rapidez, desempeilhou o pau do saco, e desceu o dito na cabeça do Aduarte Antoniano – que nem fizesse questão de aleijar ou matar... A trapalhada: o homenzinho logo sojigado preso, e o Aduarte Antoniano socorrido, com o melor e sangue

num quebrado na cabeça, mas sem a gravidade maior. Ante o que, o dr. Hilário, apreciador dos exemplos, só me disse: – *Pouco se vive, e muito se vê...* Reperguntei qual era o mote. – *Um outro pode ser a gente; mas a gente não pode ser um outro, nem convém...* – o dr. Hilário completou. Acho que esta foi uma das passagens mais instrutivas e divertidas que em até hoje eu presenciei...” (ROSA, 2001, p. 475-476)

Esta passagem “instrutiva”, este “gracejo muito sério”, como afirmava Goethe acerca do seu “Fausto Segundo”³, enfeixa parte considerável do significado do romance de Guimarães Rosa; tanto, que o narrador-personagem afirma:

[...] o compadre meu Quelemém deduziu que os fatos daquela era faziam significado de muita importância em minha vida verdadeira, e entradamente o caso relatado pelo seo Ornelas, que com a lição solerte do dr. Hilário se tinha formado. (ROSA, 2001, p. 477)

Aqui, é indiciado o “vórtice diabólico” que tendenciosamente leva alguém a vivenciar o destino de outrem, na forma do espirituoso dr. Hilário, o “senhor doutor delegado”, figura de mando, portanto, que lega ao “pobre diabo” Aduarte Antoniano a paulada que estava reservada para si. Segundo Kathrin Rosenfield,

Indicando um outro como o Dr. Hilário, o delegado não faz nada mais do que *delegar* suas funções jurídicas a outro cidadão. Ao mesmo tempo, Hilário assume, nesse jogo de representação, a posição superior de um “eu” que se omite do contato imediato e direto dos corpos passionais. Não-tocado pela ira do estranho, ele sofre apenas *simbolicamente* os golpes cuja *realidade* abate-se sobre um outro corpo. Na sua lição, ressoa a impossibilidade irônica do ardiloso que soube subtrair-se ao comércio vulgar das paixões humanas. (ROSENFIELD, 2006, p. 332)

Atentem para a forma dissimulada como o diabo figura na “anedota” através da referência à falsidade relacionada ao dr. Hilário, que, “para se rir, falsificou.” (ROSA, 2001, p. 475) O diabo leva, no Evangelho de João, a alcunha de “pai da mentira”. Mas, para além desta analogia fortuita, ao evocar Diadorim, Riobaldo afirma que “[...] os falsíssimos do demo se reproduzem.” (ROSA, 2001, p. 387) e que “O ódio de Diadorim forjava as formas do falso” (ROSA, 2001, p. 379). Este ódio, voltado ao assassino de seu pai, o diabólico Hermógenes, impõe à donzela-guerreira uma vingança que ela não acredita ser capaz de realizar, como atesta a primeira e malfadada travessia do Liso do Sussuarão: “[...] a idéia

³ Devo a referência a Marcus Vinicius Mazzari.

de se atravessar o Liso do Sussuarão, ele Diadorim era que a Medeiro Vaz tinha aconselhado.” (ROSA, 2001, p. 70) Assim, “o Reinaldo” (nome régio por excelência) acha por bem *delegar* a sua vingança a Riobaldo. Como Diadorim exerce poderosa influência sobre o herói, constituindo-se em figura de mando (como dr. Hilário, o delegado): “Por mim, não sei que tontura de vexame, com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto” (ROSA, 2001, p. 45), Riobaldo acaba “falseado”, assumindo a demanda contra Hermógenes, assunto pertinente ao amigo/amor, em vista disso, fica à mercê das “bordoadas” que cabiam a ele.

Ainda no início do livro, o narrador-personagem se autodefine como um “[...] tristonho levado, que foi [...] um pobre menino do destino...” (ROSA, 2001, p. 33), tendo o próprio destino trocado pelo de Diadorim, não à toa, em determinado ponto, o nome do amigo/amor é seguido por referências ao diabo e aos “choques” entre caminhos: “Diadorim – o nome perpetua. Mas os caminhos é que estão se jazendo em tudo no chão, sempre uns contra os outros; retorce que os falsíssimos do demo se reproduzem.” (ROSA, 2001, p. 387)

A segunda estória a corroborar o “mote” do dr. Hilário e que, como tenho buscado demonstrar, perfila aspectos fundamentais do que é, certamente, o ponto nevrálgico do romance, a relação entre Riobaldo e Diadorim, e o pacto, problemas inarredáveis, é a estória de Davidão e Faustino, que também ocorre sob a égide das “conversões existenciais” ou “trocas de destino”. Eis a narrativa de Riobaldo:

Se diz que, no bando de Antônio Dó, tinha um grado jagunço, bem remediado de posses – Davidão era o nome dele. Vai, um dia, [...] esse Davidão pegou a ter medo de morrer. Safado, pensou, propôs este trato a um outro, pobre dos mais pobres, chamado Faustino: o Davidão dava a ele dez contos de réis, mas, em lei de caborje – invisível no sobrenatural – chegasse primeiro o destino do Davidão morrer em combate, então era o Faustino quem morria, em vez dele. E o Faustino aceitou, recebeu, fechou. Parece que, com efeito, no poder de feitiço do contrato ele muito não acreditava. Então, pelo seguinte, deram um grande fogo, contra os soldados do Major Alcides do Amaral, sitiado forte em São Francisco. Combate quando findou, todos os dois estavam vivos, o Davidão e o Faustino. A de ver? Para nenhum deles não tinha chegado a hora-e-dia. Ah, e assim e assim foram, durante os meses, escapos, alteração nenhuma não havendo; nem feridos eles não saíam... Que tal, o que o senhor acha? Pois, mire e veja: isto mesmo narrei a um rapaz de cidade grande, muito inteligente, vindo com outros num caminhão, para pescarem no Rio. Sabe o que o moço me disse? Que era assunto de valor, para se compor uma estória em livro. Mas que precisava de um final sustante, caprichado. O final que ele daí imaginou, foi um: que, um dia, o Faustino pegava também a ter medo, queria revogar o ajuste! Devolvia o dinheiro. Mas o Davidão não

aceitava [...]. Do discutir, ferveram nisso, ferravam numa luta corporal. A fino, o Faustino se provia na faca, investia, os dois rolavam no chão, embolados. Mas, no confuso, por sua própria mão dele, a faca cravava no coração do Faustino, que falecia...

Apreciei demais essa continuação inventada. A quanta coisa limpa e verdadeira uma pessoa de alta instrução não concebe! Aí podem encher este mundo de outros movimentos, sem os erros e volteios da vida em sua lerdeza de sarrafaçar. A vida disfarça? Por exemplo. Disse isso ao rapaz pescador, a quem sincero louvei. E ele me indagou qual tinha sido o fim, na verdade de realidade, de Davidão e Faustino. O fim? Quem sei. Soube somente só que o Davidão resolveu deixar a jagunçagem – deu baixa do bando, e, com certas promessas, de ceder uns alqueires de terra, e outras vantagens de mais pagar, conseguiu do Faustino dar baixa também, e viesse morar perto dele, sempre. Mais deles, ignoro. No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar por exato, dá erro contra a gente. (ROSA, 2001, p. 100-101)

Aqui, há um pacto “invisível no sobrenatural” fechado entre dois homens, cujo primeiro beneficiado, não à toa, é Faustino, diminutivo de Fausto. Este homem “pobre dos mais pobres” está obrigado a assumir o destino de Davidão, jagunço “bem remediado de posses”, na hora derradeira. Como não poderia deixar de ser, Davidão, homem rico, é uma figura de mando que *delega* a sua responsabilidade, o seu destino, a outrem, na esteira do dr. Hilário e de Diadorim, personagens que, cada qual ao seu modo, também o fazem com base na autoridade. Em todas as circunstâncias, o encarregado é um “pobre diabo”. Na anedota do dr. Hilário, o bandido Aduarte Antoniano. No caso de Diadorim, Riobaldo, o “pobre menino do destino” que conheceu ainda na infância, inspirando-lhe “[...] mesmo em fé de promessa, [...] vergonha de estar esmolando.” (ROSA, 2001, p. 118) Na estória em questão, Faustino, “pobre dos mais pobres”.

Como veremos, Riobaldo, constituído chefe jagunço após firmar o pacto com o diabo, deixará de sofrer a influência de Diadorim, ou seja, justamente ao assumir a vingança pelo pai morto do amigo/amor, o herói se verá livre, não estando mais obrigado a morrer em seu lugar, provável desfecho do pacto intrínseco firmado entre os dois ainda na infância, como sugerem as estórias do dr. Hilário e de Davidão e Faustino, que prefiguram a relação entre os amigos d’armas.

Assim como o “falseio” do dr. Hilário é refletido nas “formas do falso” do ódio de Diadorim, o nome de Davidão desponta de forma sutil na elocução de

Riobaldo, justamente quando “o Reinaldo” deixa de reinar sobre ele, depondo o seu destino nas mãos do poderoso chefe Urutú-Branco:

Agora ele me servia *dáv'diva* d'amizade – e eu repelia, repelia. Mas, fora de minha razão, eu precisei com urgência de ser ruim, mais duro ainda, ingrato de dureza. Invocava minha teima, a balda de Diadorim ser assim. – Tu volta, mano. Eu sou o Chefe! – pronunciei. E ele, falando de um bem-querer que tinha a inocência enorme, respondeu assaz:

– “Riobaldo, você sempre foi o meu chefe sempre...” (ROSA, 2001, p. 582) (*Grifo meu*)

A palavra “dáv'diva” possui uma forte carga sugestiva, sendo anagrama de dádiva, dívida e do nome de Davidão (faltando apenas a letra “o”). A analogia poderia ser circunstancial, não fosse a estória de Davidão e Faustino uma prefiguração das reviravoltas que se dão entre Riobaldo e Diadorim com relação ao mando e à influência: assim como Faustino aceita morrer no lugar de Davidão, Riobaldo também o aceita em relação a Diadorim, arriscando-se em batalhas que, em verdade, não lhe dizem respeito. Enquanto Faustino “[...] no poder de feitiço do contrato [...] muito não acreditava” (ROSA, 2001, p. 100), Riobaldo assevera que vender a alma ao diabo não passa de “Invencionice falsa!” (ROSA, 2001, p. 40). Tanto na estória encaixante quanto na encaixada, os homens saem ilesos de inúmeros confrontos para viverem juntos (ou é aventada a possibilidade); na estória principal, Riobaldo fantasia:

Pensei em Diadorim. O que eu tinha de querer era que nós dois saíssemos sobrados com vida, desses todos combates, acabasse a guerra, nós dois largávamos a jagunçada, íamos embora, para os altos Gerais tão ditos, viver em grande persistência. (ROSA, 2001, p. 224)

No “motivo”, lê-se: “Davidão resolveu deixar a jagunçagem – deu baixa do bando, e, com certas promessas, de ceder uns alqueires de terra, e outras vantagens de mais pagar, conseguiu do Faustino dar baixa também, e viesse morar perto dele, sempre.” (ROSA, 2001, p. 101) Com o passar do tempo, os subordinados, Faustino, no “causo”, e Riobaldo na estória principal, passam a contestar o destino imputado a eles pelas figuras de poder, Davidão e Diadorim (ambos iniciados com a letra “D”, como o próprio “Diá...”). A partir de então, buscam agir no sentido de anular o pacto. Riobaldo o fará estabelecendo outro, com o diabo. Faustino, ao evocar o Fausto da tradição alemã, parece sugerir o mesmo, e

quem sabe não esteja imbuído de certo demonismo ao puxar a faca para Davidão. Sugestivamente, o diabo em forma humana no “Grande sertão: veredas”, “O Hermógenes - demônio. Sim só isto. Era ele mesmo.” (ROSA, 2001, p. 65) matará Diadorim e será morto por ele, numa cena análoga à disputa entre Davidão e Faustino. No “motivo”, lê-se: “Do discutir, ferveram nisso, ferravam numa luta corporal. A fino, o Faustino se provia na faca, investia, os dois rolavam no chão, embolados.” (ROSA, 2001, p. 100) Já na estória principal:

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, no meio do redemunho...* Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes. (ROSA, 2001, p. 611)

A morte do Hermógenes junto com Diadorim – ocasião em que Riobaldo não se encontrava mais sob influência do amigo/amor, ocorrendo justamente o contrário - parece sugerir a saída de cena do diabo após cumprir um inusitado acerto, no qual Diadorim morre não no lugar do sujeito Riobaldo, mas do chefe Urutú-Branco, a figura de mando que forçosamente deveria se bater com o líder do bando rival, o próprio Hermógenes/diabo.

Observem que na anedota do dr. Hilário,

Hilário não deixa de ser Hilário (a gente não pode ser um outro), mas ele se outorga o poder de transferir o lado simbólico do seu ser, o “eu” ideal da sua função jurídica, para um outro corpo que se encarrega temporariamente de assumir essa representação (ROSENFELD, 2006, p. 332)

Ou seja, Aduarte Antoniano leva a paulada no lugar do delegado, função jurídica que pode ser imputada a outrem, diferente da existência individual, orgânica. Da mesma forma, Diadorim morre não no lugar de Riobaldo, mas na posição do chefe Urutú-Branco, de outra forma, a “conversão existencial” entre os amigos de armas secretamente enamorados não seria possível⁴.

⁴ Há um “causo” semelhante inserido na novela “A estória de Lélío e Lina”, de “Corpo de baile”: “-Na hora que Deus começa, dois vaqueiros moravam, cada um com sua mulher e seus filhos, em sendas casinhas muito perto uma da outra, numa baixada, na fazenda do Acroá-Mirim – do Urucúia em reta – vizinhando por Goiás...” Era dona Rosalina quem contava. – “...O fazendeiro dali andava muito esmorecido, porque adoecera em medo de morrer, e começa arrependimento de maldade de injustiças que tinha feito, com diversas pessoas, principalmente com os dois vaqueiros, com um e com o outro. Vai, então, numa noite, ele doido-sonhou que aqueles dois vaqueiros tinham rodado em briga de morte, e um tinha pragavado feio o ferrão na barriga do

2.1. “PROVAVELMENTE EU SEJA COMO MEU IRMÃO RIOBALDO” (G. ROSA)

A estória de Davidão e Faustino possui duas dimensões, uma “real”, se aceitarmos o pacto ficcional proposto pelo livro, e uma “inventada”. Na estória “real” contada por Riobaldo ao rapaz da cidade grande, Davidão não chega a dispor da vida de Faustino, pois “No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam” (ROSA, 2001, p. 100). No entanto, a matéria narrada é

outro, que mais que o outro ainda arranjou tempo também de encravar o ferrão de sua vara por debaixo do queixo do primeiro, e os dois estavam em sangues mortos, as duas mulheres chorando, e as crianças... O fazendeiro pulou se levantou, e a pé mesmo bateu para lá, correndo junto com a madrugada, somenho nas pressas, que ia – como lá o diz – com um calço de botina mas o outro de chinelo... E tinham medrado mesmo aquela briga, ou bem: o sonho era de verdade. À rixa principiada entre dois meninos, filhos de um e de outro, depois prosseguida pelas duas mulheres, por fim os pais homens. No exato em que o fazendeiro apareceu descendo a ladeira para a baixada, e divisou a briga, e gritou ordem de paz, os dois vaqueiros estavam quando que as feras, se investindo, cada um com sua vara na mão, os ferrões total destapados. Aí, eles se apartaram, a arqueio de autoridade, não houve mortes; com pouco até fizeram congraça no cordial. Apesar do que, nesse dia, assim em segredo, um perguntou ao outro o que tinha visto primeiro, quando seo Apaulino surgira aos gritos, na vertente. Cada um tinha avistado era sua figura de pessoa mesma, em cara e corpo, feito num espelho! Assim, pensavam que tinham visto o diabo, assim tinham pensado... Mas, uns três dias depois, o fazendeiro seo Apaulino caiu numa pirambeira, de alturas enormes, foi achado lá em baixo expirado – no cair tinha rebentado uma árvore seca, uma ponta de galho o espichara pelo mole da barriga, outro furara no subqueixo, surto...” Dona Rosalina rematava as experiências, a glosa: - “Sempre há remorso na gente, enquanto um vive. O remorso não se sabe, é escondido. Tudo é remorso.” Mas arrependimento aguentado era coisa séria, e muito rara; tão difícil, que a gente sempre devia de ter inveja de um que se arrepende brabo, em cão e cunhão. – “Quando o calor do fogo esquenta a chaleira, meu Mocinho, tudo vai virando bolha...” Lélio queria ir procurar o Tomé, e não podia. Deixava para depois. Mas tudo nesta vida ia indo e variava, de repente: eram as pessoas todas se desmisturando e misturando num balanço de vai-vem, no furta-passo de umas contradansas, vago a vago. Ou num desnorteio de gado.” (ROSA, 2006, p. 358-359) Aqui, seo Apaulino, o fazendeiro, arrepende-se de ter feito mal a dois vaqueiros. Um dia, ele sonha que eles tinham “rodado em briga de morte”, como os pares Davidão/ Faustino e Diadorim/Hermógenes. Na contenda, morrem ambos os rivais trespassados por suas armas. Então, seo Apaulino sai no encalço dos homens, que de fato tinham começado uma briga, e, com sua autoridade, impede que o pior aconteça: “Aí, eles se apartaram, a arqueio de autoridade, não houve mortes; com pouco até fizeram congraça no cordial.” Ou seja, enquanto no sonho, na “ficção” que espelha a realidade, o desenlace é trágico e espetacular, “No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam.” (ROSA, 2001, p. 100-101) Mas, o que acontece em seguida, quando os vaqueiros perguntam um ao outro o que viram quando seo Apaulino se aproximou, é muito intrigante. Cada um viu a si mesmo na figura do fazendeiro, e supunham ter visto o diabo. Então, “uns três dias depois”, atentemos para a triangulação, seo Apaulino caiu numa árvore seca e foi trespassado pelos galhos nos pontos em que sonhara que os vaqueiros se feriam: embaixo do queixo e na barriga. Após o relato, fala-se nas “pessoas todas se desmisturando e misturando num balanço de vai-vem”. Há, na estória contada por Rosalina, um caso de “trocas de destino” semelhante aos encontrados no “Grande sertão: veredas”. Sob os auspícios do diabo, que figura na elocução dos vaqueiros, seo Apaulino, para livrar-se do remorso, troca de lugar com os subalternos, sofrendo no lugar deles os ferimentos que estavam para infringir um ao outro.

definida pelo inteligente rapaz, como “[...] assunto de valor, para se compor uma estória em livro.” (ROSA, 2001, p. 100), “piscadela” de Guimarães Rosa para atinarmos que o “causo”, ainda que fortuito, espelha o que ocorre no macrocosmo do livro que ora lemos, o “Grande sertão: veredas”, requerendo atenção. Não à toa Riobaldo considera a continuação inventada pelo rapaz da cidade, “[...] coisa limpa e verdadeira [...]” (ROSA, 2001, p. 101). O fato de a morte de Faustino não se dar na estória “real” contada por Riobaldo, mas justamente na versão “alternativa” proposta pelo rapaz inteligente da cidade, espécie de símile do interlocutor instruído que registra as aventuras do narrador-personagem, aponta para a própria composição do romance e a matéria principal de suas linhas, a relação entre Diadorim, filho de Joca Ramiro, fazendeiro ilustre e abastado, e Riobaldo, filho desvalido da Bigrí. Dado o jogo explícito entre ficção e “realidade” sugerido no episódio de Davidão e Faustino, não seria desatinado afirmar que ele levanta suspeitas sobre as passagens mais “floreadas” da narrativa encaixante: “Poetagem. Mas era o que eu sincero queria — como em fala de livros, o senhor sabe: de bel-ver, bel-fazer e bel-amar.” (ROSA, 2001, p. 209)

Observem que Riobaldo lança dúvidas sobre o desenrolar de certos trechos, como quando executa Fancho-Bode e Fulorêncio: “E esses dois homens, Fancho-Bode e Fulorêncio, bateram a bota no primeiro fogo que se teve com uma patrulha de Zé Bebelô. Por aquilo e isso, alguém falou que eu mesmo tinha atirado nos dois, no ferver do tiroteio.” (ROSA, 2001, p. 177) Apesar do fim providencial dos inimigos, Riobaldo nega ter sido o autor, relativizando a gravidade do episódio ao se mostrar irresoluto mesmo sobre o fato de os dois terem morrido: “Morreram, porque era seu dia, deles, de boa questão. Até, o que morreu foi só um. O outro foi pego preso — eu acho — deve de ter acabado com dez anos em alguma boa cadeia. A cadeia de Montes Claros, quem sabe.” (ROSA, 2001, p. 177) Então, dada a possível incredulidade de seu interlocutor, o narrador-personagem entrega o jogo, “justificando” o bom fim dos inimigos com mais uma referência ao universo ficcional:

Agora, com uma coisa, eu concordo: se eles não tivessem morrido no começo, iam passar o resto do tempo todo me tocaiando, mais Diadorim, para com a gente aprontarem, em ocasião, alguma traição ou maldade. Nas estórias, nos livros, não é desse jeito? A ver, em

surpresas constantes, e peripécias, para se contar, é capaz que ficasse muito e mais engraçado. (ROSA, 2001, p. 178)

Aqui, Riobaldo nos dá a entender o mesmo que dissera acerca da estória de Davidão e Faustino, ou seja, que os “episódios” que constituem a vida, quando possuem um desenlace, estão longe das possibilidades da ficção, cheia de percalços e surpresas, para então concluir que o melhor, em se tratando de realidade, é levar as coisas a termo o quanto antes:

Mas, qual, quando é a gente que está vivendo, no costumeiro real, esses floreios não servem: o melhor mesmo, completo, é o inimigo traiçoeiro terminar logo, bem alvejado, antes que alguma tramóia perfaça! (ROSA, 2001, p. 178)

Em outras palavras, o herói reconhece que a “vida vivida” é prosaica, desinteressante, e, dada a pretensão de ver o seu relato registrado e “esclarecido” por intermédio das letras, chegando a sugerir a extensão de certas passagens: “Campos do Tamanduá-tão – o senhor aí escreva: vinte páginas...” (ROSA, 2001, p. 562), podemos imaginar que o narrador-personagem não desprezaria os recursos poéticos nos quais, segundo Aristóteles, “[...] o impossível convincente tem preferência ao possível que não convence.” (ARISTÓTELES, 2004, p. 73)⁵

O apreço de Riobaldo pelos livros nos é confirmado pelo seu comentário sobre o “Senclér das Ilhas”:

[...] o dono do sítio, que não sabia ler nem escrever, assim mesmo possuía um livro, capeado em couro, que se chamava o “Senclér das Ilhas”, e que pedi para deletrear nos meus descansos. Foi o primeiro desses que encontrei, de romance, porque antes eu só tinha conhecido livros de estudo. Nele achei outras verdades, muito extraordinárias.” (ROSA, 2001, p. 395-396)⁶

⁵ Ao longo de todo o “Grande sertão: veredas”, Riobaldo faz referências ao universo da literatura, algumas das quais irônicas (talvez subliminares): “- o senhor mesmo nunca viu coisa assim, só em romance descrito.” (ROSA, 2001, p. 148); “Para que referir tudo no narrar, por menos e menor? Aquele encontro nosso se deu sem o razoável comum, sobrefalseado, como do que só em jornal e livro é que se lê.” (ROSA, 2001, p. 154)

⁶ No livro “Senclér das ilhas”, Monthei, o herói, se depara com Ambrosio, que, mais tarde, ele descobre ser na verdade Ambrosia, jovem que se vestiu de homem para auxiliá-lo. Como podemos observar em passagem citada por Walnice Galvão, sua caracterização lembra a de Diadorim: “[...] Monthei se admirou de ver um belo moço, perfeitamente bem posto, e que parecia a todos os respeitos muito superior aos simples habitantes das ilhas, que de ordinário o iam visitar. Sua figura elegante, esbelta e graciosa, feições completamente regulares, e agradável fisionomia, ofereciam uma mistura encantadora de sensibilidade, delicadeza e respeito.”

Estas verdades “muito extraordinárias”, em contraponto às verdades da vida “[...] em sua lerdeza de sarrafaçar [...]” (ROSA, 2001, p. 100), nos fazem supor que o herói prefere os livros de aventura, que transfiguram a realidade com menos reservas, e que provavelmente serviram de modelo para muito do que ele conta sobre as demandas guerreiras, e sobre a caracterização dos jagunços, bravos mesmo diante das maiores adversidades, como os heróis de cavalaria. Alguns deles estão inequivocamente relacionados ao universo dos cavaleiros medievais, como Joca Ramiro, “par-de-frança” (ROSA, 2001, p. 61) e Diadorim, uma donzela vestida de homem para vingar a morte do pai, ou seja, um arquétipo da literatura de cavalaria. Ainda nessa linha, a expressão de Riobaldo: “Que eu, vencendo vou, é menos feito Guy-de-Borgonha...” (ROSA, 2001, p. 549)

Sobre o arquétipo da donzela-guerreira, fundamental na composição do “Grande sertão: veredas”, Leonardo Arroyo (1984) afirma que o seu núcleo, também encontrado no romance de Guimarães Rosa, constitui-se na situação da filha moça que, na falta de irmãos homens, substitui o velho pai na guerra. Ela veste-se de homem, adota um nome masculino e enverga trajes guerreiros. Na batalha conhece o capitão, que desconfia do verdadeiro sexo do jovem soldado. A donzela-guerreira se esquivava obstinadamente das investidas do capitão e, ao fim da batalha, torna à casa de seus pais onde, finalmente, se casa com ele, que descobrira seu verdadeiro sexo através dos seus olhos.

Segundo Leonardo Arroyo,

O que perturba Riobaldo em Diadorim são os olhos, o mesmo ocorrendo com o capitão que, ao longo do romance, não deixa de proclamar: Que os olhos do Conde Daros/São de mulher, de homem não. Este refrão obsessivo, com variantes, repete-se em todas as versões recolhidas por Fernando de Castro Pires de Lima. Os olhos de Diadorim permanecem como constante em Riobaldo [...], constante que fixa, em plano diferente [...], a mesma dúvida manifestada pelo capitão do romance popular. (ARROYO, 1984, p. 50)

(GALVÃO, 1998, p. 184) Diadorim: “[...] era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes. [...] Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito apazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobêjo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga. [...] Olhei: aqueles esmerados esmertes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse. [...] Ele, o menino, era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa outra nenhuma. [...] As roupas mesmas não tinham: nódoa nem amarrotado nenhum, não fuxicavam. A bem dizer, ele pouco falasse. Se via que estava apreciando o ar do tempo, calado e sabido, e tudo nele era segurança em si [...]” (ROSA, 2001, p. 118-120)

Não à toa, Riobaldo é “capitão” em suas composições após firmar o pacto diabólico. Cleusa Rios Pinheiro Passos (2008) aponta que, contrariamente às versões tradicionais do “romance da donzela-guerreira”, Diadorim é quem atrai o amado “[...] para as artes da guerra e funciona como uma espécie de eminência parda na articulação dos planos de combate.” (PASSOS, 2008, p. 70) A estudiosa ressalta que o desenlace do motivo da donzela-guerreira se dá com o retorno da fragilidade feminina, quando a donzela recebe notícias sobre a morte ou doença paterna/materna e, diante disso, confessa seu travestimento, o que não ocorre com Diadorim que, bem ao contrário, canaliza a sua dor para a vingança (PASSOS, 2000). Segundo Cleusa Rios (2000), esta especificidade constitui a maior divergência entre o *modus operandi* do arquétipo e a sua variação brasileira, no que concordo parcialmente, pois credito ao fato de Riobaldo preferir a sua donzela antes da quebra da ambiguidade sexual, o ponto de maior desacordo entre a versão rosiana e o motivo original.

Uma das “justificativas” para o narrador-personagem contar a sua estória seria a confirmação, por parte do doutor da cidade, de que o amor sentido por Diadorim foi completamente justificado pela revelação, ao fim do relato, de que se tratava de uma mulher. No entanto, Maria Deodorina não substitui o amigo d’armas no coração do herói, o que nos faz duvidar do seu argumento. Isso porque ele continua se referindo a Diadorim (nome ao qual se apega) no masculino. Segundo Adélia Bezerra de Meneses (2010), a manifestação da feminilidade do seu amor não faz com que Riobaldo ressignifique o passado com base nesse dado de extrema relevância. Ele continua obsedado pela ideia de ter amado (e continuar amando) um homem, afinal, ele amava Diadorim antes da revelação e continua o amando enquanto “ele”:

Aquela mandante amizade. Eu não pensava em adiação nenhuma, de pior propósito. Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa-feita. Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia meu sossego. Era ele estar por longe, e eu só nele pensava. E eu mesmo não entendia então o que aquilo era? Sei que sim. Mas não. E eu mesmo entender não queria. Acho que. Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre. E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente — tentação dessa eu espaírecia, aí rijo comigo renegava. Muitos momentos. Conforme, por exemplo, quando eu me lembrava daquelas mãos, do jeito como se encostavam em meu rosto, quando ele cortou meu cabelo. Sempre. Do demo: Digo? Com que entendimento eu entendia, com que olhos

era que eu olhava? Eu conto. O senhor vá ouvindo. Outras artes vieram depois. (ROSA, 2001, p. 162-163)

Nesse sentido, podemos duvidar do desenlace esclarecedor com o qual se encerram as aventuras descritas por Riobaldo? Seria a revelação da feminilidade de Diadorim um “final sustante, caprichado” (ROSA, 2001, p. 100), arquitetado em conluio com o doutor da cidade, duplo do jovem também da cidade grande, que propôs o final da estória do pacto entre Davidão e Faustino, prefiguração do que Riobaldo nos relata? A pretensa revelação da feminilidade de Diadorim, urdida pelo herói e plasmada no texto pelo doutor, em flagrante analogia ao desenlace proposto pelo rapaz à estória dos jagunços do bando de Antônio Dó, emendaria o aspecto “diabólico” de sua estória, o homoerotismo⁷, tornando-a passível de aceitação pela posteridade, sua vontade última. Observem a passagem: “O Reinaldo era Diadorim – mas Diadorim era um sentimento meu.” (ROSA, 2001, p. 327) Ou seja, há o Reinaldo (nome decididamente masculino) e uma certa concepção riobaldiana acerca dele denominada Diadorim...

O crítico Roberto Schwarz alerta para que o relato riobaldiano é feito “[...] *a posteriori*. Não temos portanto *fatos*, mas *interpretações* dadas por quem tudo sentiu muito de perto.” (SCHWARZ, 1991, p. 383) E talvez as interpretações de Riobaldo extrapolem os “fatos” que se deram no mundo prosaico, resvalando para o campo das verdades “muito extraordinárias” do universo ficcional que tanto o deslumbra. Para Osman Lins, o próprio estilo “artificial” do romance denuncia o seu caráter absolutamente fictício, alheio às amarras do mundo objetivo, e fiel tão somente às convenções da arte literária:

⁷ Segundo Sérgio Sant’Anna, “O Guimarães Rosa não teve peito de fazer um amor entre dois jagunços. Na verdade, a história é um amor entre dois homens, e isso seria uma coisa muito mais radical. Ele faz de um dos homens, mulher, mas não importa, de qualquer jeito, é muito bonito. Aquele final da história, quando ele descobre que aquele amor é legítimo, que já não é uma coisa demoníaca, já que Diadorim é mulher, ao mesmo tempo não acaba, porque você pode voltar ao princípio que é uma travessia. É uma travessia, é um rio, por exemplo, é uma coisa que sempre se renova.” (SANT’ANNA, 2001, p. 87) A esse respeito, é reveladora a passagem do livro de Jacques Le Goff acerca do imaginário medieval, cuja influência se faz sentir intensamente no “Grande sertão: veredas”: “Os cavaleiros da Távola Redonda ilustram bem a evolução da imagem do cavaleiro. Representantes da proeza do século XII, eles tornam-se os heróis do amor cortês na virada do século XII para o XIII. Como mostra [...] Georges Duby, o papel principal nos dois períodos dessas histórias é interpretado pelos jovens, que viviam à procura de castelos, terras e mulheres – embora, quanto a esta última questão, Georges Duby tenha sido abalado pelas pesquisas de Christiane Marchello-Nizia. Segundo ela, no amor cortês, a mulher seria frequentemente apenas a máscara de um mancebo: “Naquela sociedade militar, o amor cortês não seria na verdade um amor de homem?” Christiane Marchello-Nizia lembra que Jacques Lacan pensava que, a respeito da homossexualidade, “o amor cortês permanece enigmático.” (LE GOFF, 2009, p. 116-117)

Grande sertão: veredas [...] surge imediatamente como inaceitável, fingindo uma oralidade que o texto, dos mais elaborados, embora não culto, contesta sem cessar: instaura-se a ficção, de maneira declarada, no ato mesmo da enunciação. O jagunço Riobaldo conta de viva voz a um problemático interlocutor a sua história, expressa num volume de quinhentas e cinquenta páginas e cuja falsidade, claramente assumida, nunca se disfarça. (LINS, 2005, p. 76-77)

Willi Bolle, por sua vez, estranha que a crítica não tenha questionado a confiabilidade do narrador do “Grande sertão: veredas”, “[...] visto que tudo, nesse romance, é mediatizado por um personagem que fez um trato com o “Pai da mentira”.” (BOLLE, 2004, p. 141)

Cabe aqui frisar que, o que torna Diadorim atraente para Riobaldo, são os traços femininos que ele discerne no amigo. Nesse sentido, não podemos restringir o seu sentimento a uma pulsão homoerótica, ainda que ela não possa ser descartada. Há, ao longo de todo o romance, uma ambiguidade que não se resolve. Como demonstra Adélia Bezerra de Meneses:

Diadorim é andrógino, dúplice a partir do nome. O prefixo *di*, da mesma etimologia de *duo* = dois, (e que está presente em *divisão*, *dicotomia*, *dilema*; da mesma raiz de *duplo*, *dúplice*, *dúvida*) o estigmatiza. “Diadorim, que dos claros rumos me dividia”, diz dele Riobaldo. Expressão do encontro de contrários, da *coincidentia oppositorum*, do que projeta a personagem para um plano mítico, a androginia terá a ver com o Diabo, como se pode constatar na tradição literária, como aparece no *Fausto* de Goethe, em que Mefistófeles é hermafrodita. (MENESES, 2010, p. 38)

Frequentemente, após mostrar-se satisfeito com a proximidade de Diadorim, Riobaldo se reprime: “[...] Diadorim me queria tanto bem, que o ciúme dele por mim também se alteava. Depois dum rebate contente, se atrapalhou em mim aquela outra vergonha, um estúrdio asco.” (ROSA, 2001, p. 53) Chegando a afirmar, para que não restem dúvidas acerca de suas inclinações: “Mas ponho minha fiança: homem muito homem que fui, e homem por mulheres! — nunca tive inclinação pra aos vícios desencontrados.” (ROSA, 2001, p. 162)

Riobaldo, jagunço que narra aventuras ao gosto das novelas de cavalaria, possui afinidade, dadas as proporções, com o “último” herói do gênero, Dom Quixote. Segundo Jacques Rancière (2017), o fidalgo de La Mancha é paradoxalmente homem do atraso cavaleiresco e arauto da modernidade literária, um pouco como o narrador do “Grande sertão: veredas”, que alerta o homem culto da cidade de que o Sertão de outrora, povoado por bravos jagunços (como ele próprio) não existe mais: “o senhor vem, veio tarde. Tempos foram, os costumes demudaram. [...] Os bandos bons de valentões repartiram seu fim; muito que foi jagunço, por aí pena, pede esmola.” (ROSA, 2001, p. 41-42), processo lamentado pelo herói que, ao mesmo tempo, exalta as cidades modernas:

[...] a minha idéia se avançou por lá, na grande cidade de Januária, onde eu queria comparecer, mas sem glórias de guerra nenhuma, nem acompanhamentos. Alebrado de que no hotel e nas casas de família, na Januária, se usa toalha pequena de se enxugar os pés; e se conversa bem. [...] À Januária eu ia, mais Diadorim, ver o vapor chegar com apito, a gente esperando toda no porto. (ROSA, 2001, p. 354)

Na esteira do “paradoxo quixotiano” observado pelo crítico francês, o mundo arcaico que será matéria para a narrativa de Riobaldo, onde ele atuou (ou afirma ter atuado), encontra a sua expressão em uma forma literária moderna: o romance pós modernista e pós regionalista que é o “Grande sertão: veredas”. Mas, as afinidades não acabam aqui. Tanto Dom Quixote, quanto, em certa medida, Riobaldo, são representantes de uma espécie de arquétipo literário delineado por Rancière: o personagem que tem a “infelicidade de ler livros” (RANCIÈRE, 2017, p. 77), cognominado o “louco da letra” ou o “seduzido da letra” (RANCIÈRE, 2017). Segundo o crítico, “A sedução do romance tem em seu âmago a fábula do seduzido que se torna por sua vez sedutor e organizador de uma verdadeira máquina de seduzir.” (RANCIÈRE, 2017, p. 77) Dom Quixote foi seduzido pela ficção de cavalaria e enlouqueceu lendo livros, mas, mais importante, tornou-se um contumaz “sedutor” de leitores que, se hoje não leem mais o “Amadis de Gaula”, seu modelo exemplar, “enlouquecem” com a forma extremada do Fidalgo de La Mancha amar os livros.

Observem que

[...] todo o duo do cavaleiro e de Sancho Pança não é senão a longa história de uma sedução por meio da qual não é o homem do povo que opõe seu rude bom senso à loucura cavaleiresca, muito pelo contrário, ele mesmo é atraído para o abismo: primeiro seduzido do seduzido, primeiro leitor, de certo modo, que atrai consigo a cadeia dos leitores, de todos aqueles que, por sua vez, terão de pagar pessoalmente e cujas infelicidades o romance na era moderna não cessará de contar, para a sedução de novos infelizes. (RANCIÈRE, 2017, p. 77-78)

Riobaldo parece sintetizar o duo imaginado por Miguel de Cervantes em sua caracterização de jagunço rude, aferrado à sua ignorância: “Sou um homem ignorante. Gosto de ser.” (ROSA, 2001, p. 325), mas que, ao mesmo tempo, recebeu instrução formal, ensinando, inclusive, Zé Bebelo, e único do bando a “deletrear” o “Senclér das ilhas”, que, se o aliciou com suas “[...] outras verdades, muito extraordinárias” (ROSA, 2001, p. 396), não impediu o narrador-personagem de apor à aventura “tresloucada”, sobretudo a partir de sua regência, “[...] tempo de todas as doideiras [...]” (ROSA, 2001, p.455), o comentário sóbrio, arrazoadado, que pontua todo o livro. Segundo Willi Bolle (2004), enquanto jagunço letrado, Riobaldo pertence tanto ao universo da violência (no meio rural), quanto à classe culta (urbana). “Ele realiza um trabalho de mediação entre duas esferas culturais muito diferentes; ao mesmo tempo é capaz de distanciar-se criticamente de cada uma delas.” (BOLLE, 2004, p. 142)

Ao integrar as características fundamentais do duo, na forma do “seduzido da letra” culto à Quixote e do rude, porém sensato, homem do povo, na esteira de Sancho, Riobaldo constitui, para utilizar a expressão de Rancière (2017) uma “máquina de seduzir” de considerável versatilidade, atuando como *leitor* (do “Senclér das ilhas”), *herói* (de suas aventuras) e *autor* (do “Grande sertão: veredas”, que dita para o homem culto da cidade, duplo de Guimarães Rosa). Se aceitarmos o pacto ficcional proposto na obra, o “senhor doutor da cidade” que vem colher estórias no Sertão é a primeira “vítima” do jagunço contador de causos, que faz dele o intermediário para seduzir um sem número de possíveis leitores através do registro em livro de suas aventuras, ou melhor, invenções!

Ainda sobre o “louco da letra”, arquétipo fundamental da tradição romanesca, Jacques Rancière observa que “[...] a fábula do romance é a história

da desgraça do ser em cuja vida entrou o livro.” (RANCIÈRE, 2017, p. 93) Esse *topos* perfaz a estória do homem simples, do “filho do povo”, não raro órfão,

[...] que sai de sua condição porque entra numa sociedade que não é a sua, ou, ainda pior, porque entra nessa vida intelectual, essa vida da letra e de seu “espírito” para a qual os filhos do povo não são destinados pela natureza. Poderíamos resumir as coisas dizendo que é a fábula da democracia [...] (RANCIÈRE, 2017, p. 93),

que, se apresenta um polo positivo na forma da utopia de uma partilha mais justa de bens culturais, por outro, a exemplo de Riobaldo, órfão de constituição humilde cuja “escola literária” foi o “Senclér das ilhas”⁸, resulta numa adesão do corpo popular ao livro que talvez forme menos autores, ou “pais do discurso”, para utilizar a expressão de Rancière, que “reféns” desta “máquina” de produzir sonhos que é o romance.

Segundo Jacques Rancière (2017), o motivo do “filho do povo” que acessa o mundo das letras e dele tenta se apropriar, espécie de variação social do “louco da letra” quixotesco, é metaforizado na imagem da ilha, *topos* que representa o corpo popular absorvido pela loucura do livro, a exemplo da ilha que o “realista” Sancho espera de seu amo, e das ilhas dos grandes relatos “míticos”, da Odisseia a Robinson Crusoé. Também é essa ilha que, nas autobiografias de “filhos do povo”, se associa ao relato do encontro com o livro, na forma do escrito achado numa ilha, ou da história de ilha longínqua constante no livro. A ilha “[...] é o significante bruto do livro como ilha. Do livro como a utopia que vem perverter o corpo popular.” (RANCIÈRE, 2017, p. 95) Desse modo, talvez a escolha do “Senclér das ilhas” como *achado* de Riobaldo (em que pese o fato do livro se encontrar no sítio de um homem analfabeto!) reforce a proposta de que esta “ilha” dentro do “Grande sertão: veredas” seja o ponto a partir do qual o narrador/autor maquina todo o devir do livro.

Em Riobaldo, o apreço pela ficção, patente nas referências ao universo das novelas de cavalaria, no desejo de ver registradas as suas aventuras, e na extensão do seu relato, remonta a uma influência experimentada pelo herói em

⁸ Riobaldo passou boa parte da infância como órfão de pai, sendo, após a morte da mãe, adotado pelo padrinho, e possível pai, Selorico Mendes. Na Fazenda São Gregório, o jovem Riobaldo recebeu instrução formal, no entanto, o “Senclér das ilhas” somado à tradição oral sertaneja e aos livros santos, alicerçam a fabulação engendrada pelo narrador-personagem do “Grande sertão: veredas” (vejam bem, refiro-me a Riobaldo, não a Guimarães Rosa, cujas influências vão muito além disso).

chave de negação, Selorico Mendes, seu padrinho e, provavelmente, seu pai: “Nunca falou em minha mãe. Nas coisas de negocio e uso, no lidante, também quase não falava. Mas gostava de conversar, contava casos. Altas artes de jagunços - isso ele amava constante - histórias.” (ROSA, 2001, p. 127) Quem sabe, o herói não projete no pai odiado o próprio caráter, afinal, Selorico Mendes “Contava que em tempos tinha sido valente, se gabava, goga.” (ROSA, 2001, p. 128) Como observa René Girard: “O pai é odiado como um Outro e, de forma ainda mais profunda, é objeto de vergonha enquanto Si.” (GIRARD, 2011, p. 138)

Observem a passagem:

De lá vinham saindo renascidos, engordados, os nossos cavalos, isto é, os que tinham sido de Medeiro Vaz, e que agora herdávamos. Regozijei. Escolhi um, animal vistoso, celheado, acastanhado murzelo, que bem me pareceu; e dei em erro, porque ele era meio sendeiro e *historiento*. Daqui veio que o nome que teve foi de “Padrim Selorico”. Mas o dono do sítio, que não sabia ler nem escrever, assim mesmo possuía um livro, capeado em couro, que se chamava o “Senclér das Ilhas”, e que pedi para deletrear nos meus descansos. Foi o primeiro desses que encontrei, de romance, porque antes eu só tinha conhecido livros de estudo. Nele achei outras verdades, muito extraordinárias. (ROSA, 2001, p. 395-396)

Aqui, Riobaldo volta a associar Selorico Mendes ao gosto por histórias (de forma jocosa e ultrajante), e, inadvertidamente, aproxima-se do vergonhoso “padrinho”, afinal, após mencionar o cavalo “Padrim Selorico”, “historiento” (termo destacado no livro), ele revela o seu apreço por histórias, narrando a “descoberta” do “Senclér das Ilhas”.

Ao fim da vida, Riobaldo reavalia a relação com o “pai”, e profere o veredicto: “Agora, derradeiramente, destaco: quando velho, ele penou remorso por mim; eu, velho, a curtir arrependimento por ele. Acho que nós dois éramos mesmo pertencentes.” (ROSA, 2001, p. 131) Afirmação, decerto, mais justa do que o herói dá a entender...

Em passagem avançada do romance, Riobaldo fala em uma certa “lei do verdadeiro viver” que evoca, novamente, a ficção:

a lei, escondida e visível mas não achável, do verdadeiro viver: que para cada pessoa, sua continuação, já foi projetada, como o que se põe, em teatro, para cada representador – sua parte, que antes já foi inventada, num papel... (ROSA, 2001, p. 500)

Se a literatura de ficção, cujo tecido é a palavra, detém as “verdades muito extraordinárias” e a “lei do verdadeiro viver”, o mal, o diabo, representa justamente a negativa da palavra. Ele é o “Não-sei-que-diga”, o “Que-Não-Fala”. A tentativa de expurgar o vazio, o desconhecido, “O aquilo”, “Quem não existe” (ROSA, 2001, p. 434) se dá mediante o gesto denominador, que “[...] é gesto criador; o fazer a coisa e o nomear a coisa não diferem, porque são incindíveis na unidade do descobrir.” (CHAVES, 1991, p. 454) No encontro da palavra, ato que transforma o outro, o não-eu, em si-mesmo, Riobaldo preenche o vazio dos seus avessos com o ser: “Riobaldo encontra Riobaldo.” (CHAVES, 1991, p. 455)

2.2. RIOBALDO X DIADORIM OU PACTO E CONTRAPACTO

Para fins analíticos, podemos dizer que o romance de Guimarães Rosa é dividido em duas partes essenciais: a primeira, antes do pacto nas “Veredas Mortas”, quando Riobaldo segue os passos e a vontade de Diadorim: “Por mim, não sei que tontura de vexame, com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto.” (ROSA, 2001, p. 45) E a segunda parte, após o pacto, quando Diadorim, numa troca de “papéis”, passa a servir a vontade de Riobaldo: “Riobaldo, você sempre foi o meu chefe sempre...” (ROSA, 2001, p. 582) Ambos são movidos, e mesmo escravizados, pelo amor, sentimento capaz de subordinar até o mais altivo dos homens.

Na primeira parcela do livro, fica evidente que a demanda contra os “Judas”, diz respeito, sobretudo, a Diadorim, que descobrimos ser filha de Joca Ramiro, o chefe morto à traição. Como Riobaldo pondera numa passagem do romance, o varão deve lavar a honra do pai com sangue:

E o que era que o pai dele (*de Diadorim*) tencionava? [...] Mire veja: um rapazinho no Nazaré, foi desfeito, e matou um homem. Matou, correu em casa. Sabe o que o pai dele temperou? – “Filho, isso é a tua maioridade. Na velhice, já tenho defesa, de quem me vingue...” [...] Sertão é o penal, criminal. Sertão é onde homem tem de ter dura nuca e mão quadrada. (ROSA, 2001, p. 126) (*Grifo meu*)

Vingar o pai é o destino que Diadorim deve inelutavelmente realizar, tanto, que Joca Ramiro, na ausência de um filho homem, fez de sua filha única um varão “artificial”.

Como “o Reinaldo”, nome pelo qual Diadorim é conhecido da maioria, ou seja, aquele que “reina”, não à toa, seu pai é cognominado “grande homem príncipe!” (ROSA, 2001, p. 33), a donzela-guerreira predomina sobre Riobaldo, o que fica evidente desde a narração do primeiro encontro entre os dois, ainda na infância, quando o herói se envergonha de estar esmolando diante do Menino/Diadorim bem vestido e senhor de si: “Escondido enrolei minha sacola, aí tanto, mesmo em fé de promessa, tive vergonha de estar esmolando” (ROSA, 2001, p. 119). Diadorim é oriundo de família abastada, sendo, por isso, desenvolvido e independente: “A ser que tinha dinheiro de seu, comprou um quarto de queijo, e um pedaço de rapadura. Disse que ia passear em canoa. Não pediu licença ao tio dele.” (ROSA, 2001, p. 119) Enquanto Riobaldo é o filho sem pai legítimo da Bigrí, mulher simples e desvalida.

Após breve colóquio, o Menino/Diadorim convida Riobaldo a um passeio de canoa. Muito acanhado, ele concorda, sentando-se no barco “[...] de pinto em ovo” (ROSA, 2001, p. 119), ou seja, “virginal”, enquanto Diadorim, ainda menino, já tem o caráter formado. Os percalços no entremeio do rio põem Riobaldo em pânico, levando o Menino/Diadorim a afirmar reiteradas vezes: “Carece de ter coragem...” (ROSA, 2001, p. 122). Em tudo ele é o oposto do herói: enquanto Diadorim foi criado pelo pai, Joca Ramiro, “[...] o homem mais valente deste mundo.” (ROSA, 2001, p. 122), Riobaldo foi criado pela mãe, vindo a morar, após sua morte, com o padrinho Selorico Mendes, que [...] era muito medroso” (ROSA, 2001, p. 128), dando mostras, ao longo de toda a travessia do “de-Janeiro”, de extrema insegurança. Ao passo em que Riobaldo deseja retornar ao porto cautelosamente, Diadorim impele o barqueiro a seguir arriba; mesmo frente às mais adversas situações, ele afirma, intrépido: “Atravessa!” (ROSA, 2001, p. 121) e o canoeiro obedece. Dessa forma, entre Riobaldo e Diadorim, impõe-se como que naturalmente um “pacto”, do tipo “Ato de obediência”, pacto que se estabelece de cima para baixo (SPERBER, 1992). Assim, Diadorim, a figura dominante, impõe sua vontade ao “subalterno” Riobaldo. Tanto mais fácil o pacto se instituir, quando o amor está envolvido, e o herói mostra-se enamorado de seu melhor amigo desde o primeiro encontro: “[...] o menino pôs a mão na minha.

[...] Era uma mão branca, com os dedos dela delicados. [...] Amanheci minha aurora. Mas a vergonha que eu sentia agora era de outra qualidade.” (ROSA, 2001, p. 123) Esta “vergonha de outra qualidade” sinaliza o despontar do amor no coração do jovem Riobaldo que, não à toa, “amanhece sua aurora” nesse ponto, afinal, o amor é por excelência rito de passagem para a vida adulta.

O herói, portanto, segue os passos de Diadorim “escravizado” pelo amor, vivendo o destino que cabe ao amigo, apesar de não encontrar tento no sentimento que o move durante boa parte do romance: o ódio que leva Diadorim a engajá-lo na guerra contra os assassinos de seu pai, Hermógenes e Ricardão. Em verdade, Riobaldo mal conhece Joca Ramiro, apesar de admirá-lo, enquanto Diadorim é filho do chefe jagunço. Inclusive, em muitos momentos, o herói dá mostras de achar um absurdo que tantos homens devam morrer por causa de um só, ainda que se trate de ““Um messias!...”” (ROSA, 2001, p. 165): “Revés – que, por resgate da morte de Joca Ramiro, a terrível que fosse, agora se ia gastar o tempo inteiro em guerras e guerras, morrendo se matando, aos cinco, aos seis, aos dez, os homens todos mais valentes do sertão?” (ROSA, 2001, p. 378) Riobaldo chega a pôr em cheque o seu tino para a vida de jagunço: “[...] eu não era jagunço completo, estava ali no meio executando um erro.” (ROSA, 2001, p. 343) E muitas vezes ameaça abandonar a demanda contra os “Judas” para se estabelecer em terras distantes, “civilizadas”, como a “grande cidade de Januária” (ROSA, 2001, p. 354). Apesar de sentir repulsa instintual por Hermógenes, assassino de Joca Ramiro, o que move o herói é tão somente a vontade de Diadorim, que o exorta veementemente à liderança da guerra: “[...] você pode – mas encobre; que, quando você mesmo quiser calcar firme as estribeiras, a guerra varia de figura...” (ROSA, 2001, p. 391), levando Riobaldo a sofrer os reveses de sua sina, tal como Aduarte Antoniano leva a paulada no lugar do “senhor doutor delegado”, e o pobre Faustino morre com uma faca no peito, ao invés do rico Davidão. Como vimos, a morte de Faustino, rolando com Davidão em uma briga de faca, prefigura a morte de Diadorim, apesar de este ter buscado imputar o seu destino a Riobaldo, pois, como veremos, o herói consegue “virar o jogo” através do pacto diabólico, retomando a sua “via”. Trata-se de um “Pacto de mudança”, que deve ser estabelecido com o Diabo, e cuja consequência é a modificação da ordem vigente e do status de conhecimento pessoal (SPERBER, 1992).

Ao contrário do que Riobaldo afirma em certas passagens, o seu destino é o mando, como Medeiro Vaz e outros jagunços dão a entender. Antes de sua morte, o “Rei dos Gerais” tenta fazê-lo de sucessor: “Ele só falava por pedacinhos de palavras. Mas eu vi que o olhar dele esbarrava em mim, e me escolhia. [...] Vi meu nome no lume dele” (ROSA, 2001, p. 95); o que o herói nega veementemente: “Eu não queria ser chefe!” (ROSA, 2001, p. 95), pois antes do pacto com o diabo, ele não é “ele mesmo”, ele segue o destino de Diadorim, que domina os seus pensamentos e mesmo o seu corpo.

Retomemos as espirituosas palavras finais do dr Hilário: “*Um outro pode ser a gente; mas a gente não pode ser um outro, nem convém...*” (ROSA, 2001, p. 476). À luz da estória de Davidão e Faustino, que revela muito sobre a relação entre Riobaldo e Diadorim, podemos concluir que a moral da estória contada por seo Ornelas pode ser traduzida como: para viver mais, é preciso que alguém morra em nosso lugar. Este o primeiro “pacto” importante do livro, fechado algo “naturalmente” entre Riobaldo e Diadorim, onde o primeiro, de origem humilde, sente-se inferior ao segundo, filho de fazendeiro, e finalmente acaba escravo do seu amor. Aqui, introduzo a minha perspectiva acerca do instigante pacto de Riobaldo nas “Veredas Mortas”, “contrato” peculiar, cuja eficácia é indubitável, apesar de ter sido firmado em lugar incógnito – “Lugar não onde” (ROSA, 2001, p. 113) - e do diabo não ter respondido ao pactário: “Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido.” (ROSA, 2001, p. 438)

Na tradição da literatura “fáustica”, o pacto capaz de colocar o mundo às avessas, é fechado com o diabo, aquele que pode mudar abruptamente o destino de um homem, mas influenciando também no de outro, pois um destino não pode ser engendrado a partir do nada, e também não pode simplesmente ser “anulado”, dadas as limitações do Inimigo de Deus; assim, para obter-se um “novo” destino, é forçoso que haja uma troca, que dois caminhos se cruzem e se “confundam”. Este o sentido da importante epígrafe do romance, repetida em momentos cruciais da narrativa: “O diabo na rua, no meio do redemoinho...”, afinal, como referido na introdução deste estudo, para formar-se o redemoinho, dois ventos, como os dois caminhos na encruzilhada, a corrente de ar frio e a corrente de ar quente, se “chocam”, formando a espiral que “troca” o sentido dos ventos, como o dos caminhos, sob a influência do diabo, no meio do vórtice: “Redemoinho: o

senhor sabe – a briga de ventos. O quando um esbarra com outro, e se enrolam, o doido espetáculo. [...] O demônio se vertia ali, dentro viajava.” (ROSA, 2001, p. 261-262)

No “Grande sertão: veredas”, o “Pacto Fáustico” encerra uma curiosa ambiguidade: é “fechando negócio” com o diabo na encruzilhada que Riobaldo desfaz o acordo com Diadorim. Trata-se de um “contrapacto metafísico” que anula o primeiro, o “Ato de obediência” (SPERBER, 1992). Nas “Veredas Mortas”, o herói proclama: “eu somente queria era – ficar sendo!” (ROSA, 2001, p. 436), palavras que confirmam que, a partir de então, Riobaldo volta-se para os próprios desígnios. Nesse momento, o herói como que “expulsa” Diadorim de si, tanto, que a presença do amigo é consideravelmente restringida na segunda parte do livro, quando dantes, a donzela-guerreira era onipresente na vida de Riobaldo: “Desde que eu era o chefe, assim eu via Diadorim de mim mais apartado.” (ROSA, 2001, p. 480)⁹ Após o pacto fechado na encruzilhada, intersecção de dois caminhos, Riobaldo e Diadorim, que estavam “trocados” pelo pacto intrínseco estabelecido na infância, voltam aos seus respectivos destinos, o de Riobaldo, comandar, como ele mesmo percebe: “Naquilo, eu tinha amanhecido. Comi carne de onça?” (ROSA, 2001, p. 466), e o de Diadorim, morrer lavando a honra do pai. Enquanto “[...] momento subversivo da ordenação material ou metafísica do mundo [...]” (BORDINI, 1992, p. 53), o pacto com o diabo deixe tudo às avessas:

Ao que a pessoa vai, em meia-noite, a uma encruzilhada, e chama fortemente o Cujo — e espera. Se sendo, há-de que vem um pé-de-vento, sem razão, e arre se comparece uma porca com ninhada de pintos, se não for uma galinha puxando barrigada de leitões. Tudo errado, remedante, sem completção... (ROSA, 2001, p. 64)

⁹ Cito outras passagens que atestam o desencontro entre os amigos d’armas após o pacto: “... Riobaldo, o cumprir de nossa vingança vem perto... Daí, quando tudo estiver repago e refeito, um segredo, uma coisa, vou contar a você...”

Ele disse, com o amor no fato das palavras. Eu ouvi. Ouvi, mas mentido. Eu estava longe de mim e dele. Do que Diadorim mais me disse, desentendi metade.” (ROSA, 2001, p. 526); “Diadorim – ele ia para uma banda, eu para outra, diferente; que nem, dos brejos dos Gerais, sai uma vereda para o nascente e outra para o poente, riachinhos que se apartam de vez, mas correndo, claramente, na sombra de seus buritizais...” (ROSA, 2001, p. 561); “O senhor diria, dirá: como naquela hora Diadorim e eu despartávamos um do outro – feito, numa água só, um torrãozinho de sal e um torrãozinho de açúcar... Fui, com desejos repartidos.” (ROSA, 2001, p. 582)

O resultado da inversão na estrutura normativa do mundo é, dentre outros, o impossível – como atravessar o Liso do Sussuarão - tornar-se abruptamente fácil. Como já vigorava um “contrato” entre Riobaldo e Diadorim que invertia os papéis de ambos, a revolução decorrente do “Pacto Fáustico” resulta num giro irônico da Roda da Fortuna: Diadorim, que, regido pelo “masculino”, dominava Riobaldo, sendo extremamente arredo às aproximações do herói que divisava nele o feminino, como na passagem a seguir -

Três tantos impossível, que eu descuidei, e falei. —... Meu bem, estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a cor de seus olhos... —; [...]. Diadorim se pôs pra trás, só assustado. — O senhor não fala sério! — ele rompeu e disse, se desprazendo. (ROSA, 2001, p. 592)

- Passa a ser inequivocamente mulher, não mais se importando com a vingança do pai (o que cabe a um varão), e seguindo Riobaldo por amor, como *e/a* declara: “- “Menos vou, também, punindo por meu pai Joca Ramiro, que é meu dever, do que por rumo de servir você, Riobaldo, no querer e cumprir...”” (ROSA, 2001, p. 550) Sua ternura pelo herói torna-se flagrante, a ponto de incomodá-lo: “Agora ele me servia dáv’diva d’amizade – e eu repelia, repelia. Mas, fora de minha razão, eu precisei com urgência de ser ruim, mais duro ainda, ingrato de dureza.” (ROSA, 2001, p. 581) Riobaldo, por sua vez, que dantes vivia o destino de Diadorim, estando sob a égide do “feminino” e projetando o seu “[...] mau amor oculto” (ROSA, 2001, p. 98) nos elementos da natureza, sobretudo no Manuelzinho-da-crôa, torna-se arredo com Diadorim, atuando como “o homem”. Mas, em consequência da determinação do próprio Joca Ramiro, ao travestir a filha, Diadorim vai morrer sem poder revelar-se, ainda que o deseje, como fica claro em sua elocução: “— “... Riobaldo, o cumprir de nossa vingança vem perto... Daí, quando tudo estiver repago e refeito, um segredo, uma coisa, vou contar a você...”” (ROSA, 2001, p. 526), cumprindo um destino que lhe foi *delegado*, apesar de contrariar a sua própria natureza, morrendo como varão, lavando a honra do pai com sangue. Riobaldo, por seu turno, vai cumprir o *seu* destino de mando até o fim, estabelecendo-se, após as batalhas, como fazendeiro abastado que dispõe da guarda dos jagunços mais fiéis que lutaram sob o seu comando. Este giro inverso da Roda da Fortuna constitui, talvez, a maior ironia de Deus no

romance, que é “[...] uma beleza de traiçoeiro” (ROSA, 2001, p. 39) e “que roda tudo!” (ROSA, 2001, p. 56)

Após retornar das “Veredas-Mortas”, Riobaldo enfrenta uma prova determinante na superação do, em suas próprias palavras, “[...] pacto de um morrer em vez do outro – e o de um viver em vez do outro [...]” (ROSA, 2001, p. 428). No Chapéu-do-Boi, o bando de jagunços topa com um tal nhô Constâncio Alves, vindo de Serra de Alegres, “primeira terra” do herói. Ele afirma que pode ter conhecido Riobaldo em menino, o que não o desgosta, mas, sob influência do pretinho Guirigó, outra figuração do Maligno, a situação muda abruptamente¹⁰:

Até que, um certo momento, o pretinho Guirigó se chegou sorrateiro, e emitiu em minha orelha. – “Iô chefe...” – arenga do menino Guirigó, que às vezes bem não regulava. O capeta – ele falou no capeta? Ou então, só de olhar para ele, e escutar, eu pensei no capeta; mas, que era do capeta, eu entendi. Daí, de repente, quem mandava em mim já eram os meus avessos. Aquele homem tinha quantia consigo: tinha consciência ruim e dinheiro em caixa... – assim eu defini. Aquele homem merecia punições de morte, eu vislumbrei, adivinhado. Com o poder de quê: luz de Lúcifer? (ROSA, 2001, p. 486)

¹⁰ No Sucruiú, outro *locus* infernal, assolado pela peste e pela miséria, os jagunços se deparam com Guirigó. Na passagem a seguir, que trata do encontro dos jagunços com o menino, destaquei elementos que comentarei adiante: “O couro escuro dele era que tremia, constante, e tremia pelo miúdo, como que receando em si o que não podia ser bom. E quando espiava para agente, era de beijos, mostrando a língua à grossa, colada no assoalho da boca, mas como se fosse uma língua demasiada demais, que ali dentro não pudesse caber, em bezerro pesteadado, às vezes, se vê assim. [...] O pretinho espichado no chão sacudia a cabeça, que não que não, que parecia ter gosto de poder negar assim. – “Mas o de comer todo se acabou...” Havia de negar tudo, renegava: até que tivesse tido mãe, nascido dela, até que a doença brava estivesse matando o povo do Sucruiú, os parentes todos dele. A gente queria que aquele traste de menino sentisse em si, e se entristecesse, por tantas suas desditas chorasse uma lágrima, a lagrimazinha só, por um momento que fosse. Ah, ele fizesse logo isso, a gente ficava desconsolado e legítimo no triste, a gente ficava tranquilizados. Qual, o menino preto negava. O que ele afirmava, no descaramento firme de seu gesto, era que *nem era ninguém, nem aceitava regra nenhuma devida do mundo, nem estava ali*, defronte dos cascos dos cavalos da gente. Ah, queria salvar seu corpo, queria escape.” (ROSA, 2001, p. 412-413). As passagens destacadas representam os índices diabólicos presentes na caracterização do menino: **a pele escura** - “Feito o Bode-Preto? O Morcegão? O Xú?” (ROSA, 2001, p. 436); **os beijos proeminentes** - “mais feio no demônio é o nariz e os beijos...” (ROSA, 2001, p. 588); **a animalização**, expressa na comparação entre o menino e o “bezerro pesteadado”; **a negação**, presente na forma como o menino reage às questões dos jagunços; lembrem que o diabo é - “O Gênio [...] que sempre nega!” (GOETHE, 2010, p. 139); **a impossibilidade de empatia**, afinal, ao “economizar” suas lágrimas, o menino oblitera a emoção dos jagunços, que desejavam acolhê-lo, bem ao gosto do *di-abo*, que, ao invés de unir, de agregar, *di-vide*; e, finalmente, **a ausência de “substância”**, de existência, do menino que “nem estava ali”. Como René Girard observa: “O diabo não tem fundamento estável, não tem nenhum ser.” (GIRARD, 2012, p. 71)

Para aplacar o rompante assassino, Riobaldo pensa em Nossa Senhora: “eu clamei pela Virgem!” (ROSA, 2001, p. 485), conseguindo desvirar os seus “avessos”:

Súbito sendo – pois, pois – que um recurso eu tive, e por uma greta me saí, levando a salvo comigo o desgraçado nhô Constâncio Alves. O conforme foi: que isto eu espirei: que fazia a ele uma pergunta. Respondesse a mal, morresse; mas, de outro jeito, recebia perdão. Aí a pergunta seguinte:

– “Se sendo que o senhor é de minha terra, a pois: conheceu um homem que se chamava Gramacêdo? Será, o senhor é parente dele?”

Só esperei. Ele dissesse que tinha conhecido o outro, e, aí, morria, por eu não poder não-matar; por quanto a salvação dele mermava, que nem morrão de candeia. E assim, com obrigação minha mesma, eu tinha para sempre combinado.

Mas nhô Constâncio Alves era para ganhar, no azo daquilo, pelo que deu, de resposta:

– “Gramacêdo? Sinto dizer, mas esse eu nunca vi, nem dele ouvi falar. Tenho parentescos com ninguém de tal nome...” (ROSA, 2001, p. 487- 488)

Assim, nhô Constâncio Alves se livrou da morte, no entanto, Riobaldo ainda se sente obrigado a matar alguém: “Perdoei este; mas, o primeiro que se surgir, destas estradas, paga!” (ROSA, 2001, p. 489) Mais adiante, surge outro homem:

Demos com um sujeito, aparecido viajor. Ele vinha numa égua. Essa égua era acastanhada, com alguma altura. Aqueles arreios, de velhos, era que desfaziam. [...] *O homem tinha cara de focinho, avançando o formato dos ossos da boca: não tinha queixo*¹¹. Desgraçado desse homem, pelo que em sua vida ia ser, pelo que seus aspectos indicavam. Nem merecia dó, assim achei. Mas, na companhia dele, atrás, vinha também um cachorrinho. [...] Eles esbarraram. [...] O homem bambeou de si, em cima da égua, ele estava pecando de pavor. [...] E para o pretinho Guirigó me virei, por perguntar:

– “Aqui, este, deveras eu mato?”

– “Senhor mata? Senhor vai matar?” – o pretinho só se saiu pelos olhos. (ROSA, 2001, p. 489) (*Grifo meu*)

Apavorado, o homem começa a tremer, ao que Riobaldo pondera: “Previsse que ia morrer só para indenizar do perdão dum outro, só por preencher o lugar que devia de ser o do nhô Constâncio Alves?” (ROSA, 2001, p. 489) Ou seja, aqui, o herói passa efetivamente a problematizar a vigência da “lei” que determina que um deve morrer no lugar do outro, e, o que é mais importante, no contexto em que ocupa posição privilegiada em relação aos demais - enquanto chefe Urutu-

¹¹ Ele tinha cara de cão? O diabo cerca Riobaldo por todos os lados...

Branco, tendo um exército de jagunços obrigados a abdicar da própria vida em seu favor: “eles nem careciam de ter nomes – por um querer meu, para viver e para morrer, era que valiam.” (ROSA, 2001, p. 456) Mas, ao invés de usufruir inescrupulosamente de sua regência, Riobaldo logra quebrar o ciclo diabólico, evocando Zé Bebelo, modelo exemplar de lucidez:

Como era que eu ia matar aquele sujeito, anunciado de pobre, e matar em vez de um outro, sadio em bojo, e rico? Aquilo era justiça? Vai ver, ele nem conhecesse o nhô Constâncio Alves, nem soubesse quem fosse. Era justiça? Era possível? Eu pensei. O que era que Zé Bebelo, numa urgência assim, no arco, inventava de fazer? (ROSA, 2001, p. 490)

Observem que, o que se dá, aqui, é a superação definitiva do menino pobre que esmolava à beira do rio, e, deslumbrado com a beleza e altivez de Diadorim, filho de proprietário de terras, acaba preso a um destino de morte que não lhe concerne. A esse respeito, é significativo que nhô Constâncio Alves traga à tona a infância de Riobaldo. Então, com sutileza bebeliana, o narrador-personagem encontra a saída:

– “*Rai’-a-puta-pô!* Não tenho que matar este desgraçado, porque minha palavra prenhada não foi com ele: quem eu vi, primeiro, e avistei, foi esse cachorrinho!...” [...] do Demo – naquele instante – agora era eu quem ria! (ROSA, 2001, p. 492)

Porém, o demo não se entrega assim tão fácil, alguma atrocidade havia de se cometer, então, o menino Guirigó sugere: “A bom, cachorro a gente enforca...” (ROSA, 2001, p. 493) Mas o herói estava determinado a refrear qualquer tramoia do Maligno:

Agora, matar aquela cachorrinha? [...] Ah, não! Ah, não, não matava. Mais, por aí, eu também já tinha aprendido – das sutilezas. Tornei a transdizer:
– “Adonde!... E nem não foi essa cadela. A égua, essa é que foi – a que primeiro deu nas minhas vistas!” (ROSA, 2001, p. 493)

Então, Riobaldo manda desaparearem o homem:

Agora era que achava pranto, com bem de choro: estava chorando soluços fortes, igual se fosse criança pequena. Aquilo não tinha nenhuma sensatez e me dava gastura, astúcia que remexia com minhas resistências. (ROSA, 2001, p. 494)

Novamente desponta a figura da criança, evocando a origem pobre do herói, o que reforça o seu propósito de quebrar o ciclo diabólico que leva o fraco a morrer no lugar do forte, o pobre no lugar do rico etc. Ao fim, Riobaldo dispara o veredicto:

– “Delibero o certo: o primeiro que eu vi, foi essa égua. Ela tinha de receber a morte... Ah, mas égua não é gente, [...] então, não é cabível que se mate a égua, por tanto que a minha palavra decidida era de se matar um homem! Não executo. A alçada da palavra se perdeu por si e se gastou – pois não está dito? Acho e dou que o negócio veio ao terminado.”

Verdadeiramente, com alegria, foi que todos me aprovaram. Ou seja que me admiravam em real, pela esperteza de toda solução que eu achava; [...]

– “Aí, correr alguém, em tempo de campear outra vez esse homem...” – eu disse. – “Trazer, a modo de se dar a ele dinheiro, se dar de comer e um café, e tornar a entregar a ele o que é dele...” (ROSA, 2001, p. 495-496)

Em outras palavras, o vórtice diabólico é contido, ninguém morre no lugar de ninguém. Bem ao contrário, ao homem pobre são restituídos os bens, com acréscimo de comida e dinheiro, tornando-o, ao invés de o bode expiatório do próspero nhô Constâncio Alves, um homem mais rico do que era ao cruzar o caminho do Urutu-Branco.

A esse respeito, são reveladoras as palavras de Riobaldo na ocasião do pacto, rito de passagem que lhe outorga a regência do bando de jagunços:

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. Viesse, viesse, vinha para me obedecer. *Trato? Mas trato de iguais com iguais. Primeiro, eu era que dava a ordem.* (ROSA, 2001, p. 435) (*Grifo meu*)

Ou seja, o narrador-personagem propõe um acordo entre iguais, diferente do que ocorre nos pactos que observamos até aqui, quando as benesses de uma das partes são garantidas em detrimento da outra. Em verdade, dada a sua consciência da posição desvantajosa em relação ao acordo tacitamente estabelecido com Diadorim, o herói faz questão de ser o primeiro a falar.

Após a “experiência” nas “Veredas-Mortas”, Riobaldo, ou melhor, o recém empossado chefe Urutu-Branco, é acercado por seô Habão:

E veio perante minha presença o seô Habão, mais antecipado que todos; macio, atarefadinho, ele já me sussurrava. Homem, esse! *Ele*

queria me oferecer dinheiro, com seus meios queria me facilitar. Ah, não! De mim ele é que tinha de receber, tinha de tomar. Agarrei o cordão de meu pescoço, rebentei, com todas aquelas verônicas. As medalhas, umas delas que eu tinha de em desde menino. Fiz gesto: entreguei, na mão dele. O senhor havia de gostar de ver o ar daquele seô Habão, forçado de aceitar pagamento do que nem eram correntias moedas de tesouro do rei, mas costumeiras prendas de louvor aos santos. [...] Ele devia de estar imaginando que eu tinha perdido o siso. Assim mesmo, me agradeceu bem, e guardou com muito apreço as medalhas na algibeira; até porque, não podia obrar de outra forma. Matar aquele homem, não adiantava. Para o começo de concerto deste mundo, que é que adiantava? Só se a gente tomasse tudo o que era dele, e fosse largar o cujo bem longe de lá, em estranhas terras, adonde ele fosse preta-e-brancamente desconhecido de todos: então, ele havia de ter de pedir esmolas... Isso, naquela hora, pensei. Ah, não. E nem não adiantava: mendigo mesmo, duro tristonho, ele havia ainda de obedecer de só ajuntar, ajuntar, até à data de morrer, de migas a migalhas..." (ROSA, 2001, p. 456-457) (Grifos meus)

Na passagem, fica evidente que, para “começo de concerto deste mundo”, as relações econômicas devem ser subvertidas, em outras palavras, o que não tem valor passa a ter e vice-versa, a exemplo da imposição das medalhas de santo, guardadas *desde menino*, pelo chefe jagunço de origem humilde, às “correntias moedas de tesouro do rei”, ofertadas pelo abastado proprietário de terras. Ou seja, não satisfeito com “trato de iguais com iguais”, Riobaldo sobrepõe o pobre ao rico, o fraco ao forte, invertendo completamente o *modus operandi* dos pactos apresentados até aqui.

Esta “consciência” do herói é adquirida aos poucos. Na ocasião da tomada de chefia, para demonstrar força, ele sacrifica sem o menor escrúpulo dois jagunços subalternos, como compensação por ter poupado a vida de Zé Bebelo e João Goanhá, líderes que admira. Os bodes-expiatórios são os irmãos Rasga-em-Baixo e José Félix:

“– “Agora quem é que é o Chefe?”

Somente eu estava por cima da surpresa deles? Zé Bebelo – o pensante, soberbo e opinioso. João Goanhá – duro homem tão simples [...]. Com meus olhos, tomei conta.

- “Quem é que é o Chefe?!” – repeti.

[...]

E... Ao que o pessoal, os companheiros todos, convocados, fechavam roda. Eu felão. Não me entendessem? Foi que alguns dos homens rosnaram. E foi esse Rasga-em-Baixo, o principal deles, esse, pelo que era, pelo visto, oculto inimigo meu – que buliu em suas armas... Sanha aos crespos, luziu faca, no a-golpe... Meu revólver falou, bala justa, o Rasga-em-Baixo se fartou no chão, semeado, já sem ação e sem alma nenhuma dentro. E aí o irmão dele, José Félix: ele tremeu muito lateral; livrou o ar de sua pessoa; outro tiro eu também tinha dado... (ROSA, 2001, p. 451-452)

Segundo Willi Bolle (2004), enquanto filho de um homem rico, Selorico Mendes, e de uma mulher pobre, a Bigrí, Riobaldo veio ao mundo ao mesmo tempo rico e pobre. Em seu “renascimento” nas “Veredas Mortas”, o herói renega sua condição de pobre, se reinventando astuciosamente como chefe jagunço, sendo alçado, ao fim da guerra, à posição de fazendeiro. Em outras palavras, apesar de sugerir a “subversão” das relações econômicas em sua lida com o homem da eguinha e com Nhô Constâncio Alves, assim como na imposição “estúrdia” das medalhinhas sem valor ao rico Habão, Riobaldo acaba por escolher o lado dos ricos.

Após o desenlace trágico do romance, cujas aventuras findam com a morte do vilão Hermógenes e de Diadorim, ambos rolando e se esfaqueando no chão, numa imagem que se conecta tanto com a epígrafe do livro, quanto com o “causo” de Davidão e Faustino, Riobaldo passa a amargar um profundo sentimento de culpa pela sorte infeliz do amigo/amor: “Sei que tenho culpas em aberto. Mas quando foi que minha culpa começou?” (ROSA, 2001, p. 156) Apesar de ter buscado a sua liberdade, cujo ponto culminante é o pacto diabólico, Riobaldo sofre com a possibilidade de ter precipitado a morte de Diadorim, como uma sanção pelas benesses concedidas pelo diabo, afinal, na tradição fáustica, o pactário não pode amar, sob pena de perder o ser amado. Comparando o “Doutor Fausto”, de Thomas Mann, ao “Grande sertão: veredas”, Marcus Vinicius Mazzari afirma que

[...] o motivo da “frieza” se insinua também na condição que o diabo estipula ao músico Adrian Leverkühn em troca de seus préstimos: “A tua vida terá de ser fria. Por isso não poderás amar”. Com esse mandamento de renúncia ao amor (ao qual se atribui a faculdade de “aquecer”) não estaria se explicitando componente incontornável nas histórias de pacto demoníaco, de tal modo que a transgressão tem por consequência a perda do ser amado – no *Doutor Fausto* a morte inominável do pequeno Nepomuk, no *Grande sertão* a perda trágica de Diadorim. (MAZZARI, 2010, p. 68)

Riobaldo também teme que a donzela-guerreira possa ter morrido em seu lugar, lutando corpo-a-corpo com o Hermógenes, quando ele, o Urutú-Branco, capitão dos jagunços, o devia fazer. Como tenho buscado demonstrar, no “Grande sertão: veredas”, o homem de vontade faz com que outro morra em seu lugar: o destino do passivo é a morte, e o do ativo, a culpa. No entanto, o que Riobaldo provavelmente ignora, mas que, todavia, se impõe como um fato

enunciado na trama do romance, é que Diadorim cumpriu o *seu* destino (ainda que se trate de um legado paterno) à revelia de ter buscado imputá-lo ao herói. Não houvesse o narrador-personagem “tornado-se a si mesmo” após retornar das “Veredas Mortas”, viveria o destino do amigo/amor até o momento derradeiro. Portanto, Diadorim não morreu no lugar de Riobaldo, como ele supõe, mas, em verdade, o protagonista deixou de morrer no lugar de Diadorim, subvertendo, em suas palavras, “O pacto de um morrer em vez do outro – e o de um viver em vez do outro, então?! Arrengo.” (ROSA, 2001, p. 327) A forma como o herói escapa de tal “armadilha”, como afirmei, é recorrendo ao acordo com o “Sujo”. Isso, porque o diabo liberta dos acordos estabelecidos entre os homens e legitimados pela sociedade, afinal, ele se pauta justamente pela subversão da ordem. Não cabe a Deus libertar o homem destes “grilhões”, pois Ele é o mantedor da ordem por excelência. Nesse sentido, se justificam as palavras de Riobaldo: “quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do diá?” (ROSA, 2001, p. 56)

Aproximando o herói rosiano do mito de Fausto, pactário basilar da tradição ocidental, Fani Schiffer Durães observa que,

Como um eterno questionador, instigado pela força de Eros, o homem Fáustico coloca-se a caminho de seus objetivos, mas cai em contradições, as quais não consegue resolver. Assim, permanece repleto de questionamentos, dúvidas, conflitos e culpas, para as quais não encontra respostas (DURÃES, 1999, p. 121).

O que explica o fato de Riobaldo ser tão clarividente quanto às implicações dos pactos que atravessam o seu relato, obrando, inclusive, a quebra do seu *modus operandi*, a exemplo de sua lida com o homem da eguinha e com seô Habão, mas, ao fim, contraditoriamente (ou deliberadamente...), acaba por olvidar que um “trato” desfavorável lhe fora imposto por Diadorim, tecendo para si os seus desenredos de ordem amorosa.

Segundo João Barrento, o núcleo do mito do Fausto é a “[...] vontade de superação de limites, que tanto podem estar *no* Homem como *fora* dele.” (BARRENTO, 1984, p. 110) A trajetória de Riobaldo também é marcada por esta “[...] paixão ilimitada de vencer limites” (DURÃES, 1999, p. 111), mas, com o passar do tempo, o empenho do herói em transcender a sua condição de “[...]”

raso jagunço atirador, cachorrando por este sertão” (ROSA, 2001, p. 420), induzido por Diadorim para, nas palavras de Zé Bebelô, tornar-se “outro homem” que “revira o sertão”, na forma do “Urutú-Branco”, não o livra de ser um “[...] homem muito provisório” (ROSA, 2001, p. 429). Apesar de ter se tornado um rico fazendeiro, na esteira de seô Habão, Riobaldo não se firma como “[...] sujeito da terra definitivo [...]” (ROSA, 2001, p. 429).

Aqui se cumpre a tragédia fáustica: Riobaldo e Fausto, em eterna luta contra seus limites, colocam seus mundos e a si próprios em prova, mas estão condenados pelo tempo que passa, a não atingir nunca a plenitude do ser que tanto anseiam. (DURÃES, 1999, p. 34)

Como atesta a “Travessia” com a qual finda a elocução riobaldiana, sinalizando que o final das aventuras da juventude são apenas o início do percurso existencial que se impõe ao herói na maturidade.

3. Capítulo. II: Igualdade na Oposição: as Misteriosas Relações Entre Riobaldo, Hermógenes e Diadorim

Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o âmagos dos outros: e o âmagos dos outros era eu. (Clarice Lispector – A experiência maior)

[...] os pensamentos de cada um levam no outro uma vida oculta, pelo menos a título de obsessão, que cada um move o outro como é movido por ele, está misturado ao outro no momento mesmo em que o contesta: isso não é princípio de ceticismo mas, ao contrário, de verdade. (Maurice Merleau-Ponty – A prosa do mundo)

O diabo, na esteira do Mefistófeles goethiano, representa a negação: “O Gênio sou que sempre nega!” (GOETHE, 2010, p. 139) Ele é o “outro” absoluto, o “duplo” por excelência, constituindo “[...] uma das formas arquetípicas da divisão do ser” (ARRIGUCCI JR, 1994, p. 14). Segundo Davi Arrigucci Jr, o diabo vige “[...] encarnado nos refolhos do homem” (ARRIGUCCI JR, 1994, p. 9), simbolizando, no “Grande sertão: veredas”, a “interioridade dividida” de Riobaldo. Ao longo de sua extensa narrativa, o que o herói mais nega – o que o divide - é a forte atração que sente pelo amigo Diadorim:

O senhor saiba – Diadorim: que, bastava ele me olhar com os olhos verdes tão em sonhos, e, por mesmo de minha vergonha, escondido de mim mesmo eu gostava do cheiro dele, do existir dele, do morno que a mão dele passava para a minha mão. O senhor vai ver. *Eu era dois, diversos?* O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia. (ROSA, 2001, p. 505) (*Grifo meu*)

Por isso, duas das expressões mais significativas do diabo no romance, o mulato da infância e o Hermógenes, como buscarei demonstrar, insinuam o homoerotismo¹². Não à toa, estes personagens figuram, respectivamente, no

¹² Segundo Jeffrey Richards, o “[...] sexo, segundo os ensinamentos cristãos, foi dado ao homem unicamente para os propósitos da reprodução e nenhuma outra razão, qualquer outra forma de atividade que não levasse ou não pudesse levar à procriação era um pecado contra a natureza. Os pecados contra a natureza incluíam especificamente a bestialidade, a homossexualidade e a masturbação.” (RICHARDS, 1993, p. 136) Nesse sentido, justifica-se o tabu relativo à homossexualidade vigente não apenas no universo do romance, mas, segundo Décio Pignatari, em parte da crítica pioneira voltada ao “Grande sertão: veredas”: “E eu ria muito quando vinham estudar essa questão do Rosa. Estudos, por exemplo, “O amor em Guimarães Rosa”. Então se falava em tudo menos na homossexualidade. Não dele, Rosa, não é isso que está em causa, não se trata disso, de ele ter abordado exatamente um assunto proustiano da homossexualidade. Os críticos brasileiros, os brasileiros em geral são muito hipócritas a esse respeito. Quer dizer,

episódio mais remoto da estória (a travessia do rio de-Janeiro, passagem da infância de Riobaldo), e no mais recente (a batalha final no “Paredão”, chefiada pelo “Urutu-Branco”), fechando um ciclo, pois ambos os episódios possuem continuidade simbólica e representam momentos-chave na compreensão do caráter dos principais envolvidos: Riobaldo, Diadorim e Hermógenes.

Ao longo do romance, Riobaldo sugere uma comunhão física entre ele e Hermógenes: “o Hermógenes estava deitado ali, em mim encostado – era feito fosse eu mesmo” (ROSA, 2001, p. 230), e uma comunhão “espiritual” com Diadorim: “Diadorim e eu, a sombra da gente uma só uma formava”¹³ (ROSA, 2001, p. 263). Como veremos, Riobaldo, Diadorim e Hermógenes, “[...] como movidos por tiras de alguma roda-mestra” (ROSA, 2009, p. 87), a exemplo de Joãoquerque, Mira e Ipanemão, do conto “Estória N°3”¹⁴, apresentam-se enredados na extensa elocução do narrador-personagem como segmentos distintos de um mesmo “devir”: o corpo que “peca”, encarnado por Hermógenes, e o desejo que “move” o corpo, representado por Diadorim. A Riobaldo cabe a

então você não pode estudar direito Fernando Pessoa, não pode estudar direito Mário de Andrade, não pode estudar direito o Rosa porque se você fala em homossexualidade parece um escândalo. Mas na verdade é o que se passa. E esse é o ponto extraordinário e que não foi notado.” (PIGNATARI, 2001, p. 35) Estudos empreendidos mais recentemente abordam o tema sem as “hesitações” apontadas por Décio Pignatari. A relação entre o diabo e a homossexualidade, discernível no vínculo que une Riobaldo, Diadorim e Hermógenes, remonta à Idade Média. Segundo Jeffrey Richards, “[...] a sodomia era frequentemente vinculada à bruxaria e ao culto do Diabo” (RICHARDS, 1993, p. 147). Visto que Deus não dotara os homens de “inclinações inaturais”, elas tinham que se originar do conluio com seu opositor, o diabo, o que levou muitos teólogos à conclusão de que “[...] a homossexualidade tinha de ser voluntariamente perversa [...]” (RICHARDS, 1993, p. 145). Na esteira de teólogos como Allain de Lille, o pretense caráter antinatural do homoerotismo derivava, em grande medida, do fato de que a “prática” (na Idade Média não se considerava a homossexualidade enquanto condição, mas tão somente como prática) frustrava a concepção de filhos (RICHARDS, 1993).

¹³ A sombra sugere divagações acerca da alma e do espírito. Ela constitui-se numa espécie de materialização dos mesmos (RANK, 2013). A “sombra” relacionada à união entre Riobaldo e Diadorim, figura em outros momentos do romance: “Diadorim, em sombra de amor, foi que me perguntou aquilo: - “Riobaldo, tu achas que, uma coisa mal principiada, algum dia pode que terá bom fim feliz?” (ROSA, 2001, p. 520) Na passagem, Diadorim refere-se à relação entre os dois. Aqui, a “coisa mal principiada”, a “sombra de amor” relacionada a Diadorim reveste-se do caráter negativo que a psicologia junguiana atribui ao arquétipo da *sombra*. Afinal, um amor edificado sobre a dúvida acerca da sexualidade, no contexto do rústico universo sertanejo, insufla em Riobaldo angústias que lhe fazem confrontar os seus “avessos”. E a *sombra*, para Jung (2011), é o repositório dos sentimentos não elaborados pelo indivíduo, “encarnando” os conteúdos depositos no *inconsciente pessoal*. A tensão subjacente à relação entre Riobaldo e Diadorim acabará por apartar os dois, ocasião em que o último perderá o seu fascínio, vindo a seguir Riobaldo melancolicamente como uma sombra de fato. O tema do duplo, cuja variação, segundo a psicologia analítica, é o arquétipo da *sombra*, será desenvolvido com mais vagar entre as páginas 58 e 61 deste estudo.

¹⁴ Acerca do conto “Estória N°3”, remeto ao meu artigo: “A individuação através do embate com a sombra em “Estória N°3”, de Guimarães Rosa”, disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num24/estudos/estudos.htm>.

função de “campo de batalha” onde se digladiam os dois princípios antitéticos e complementares.

Significativamente, Hermógenes e Diadorim “existem” apenas mediante a elaboração dos fatos pregressos, trazidos à tona pelo protagonista: “Grande sertão é, portanto, em toda plenitude, o mundo do herói. O mundo de Riobaldo.” (LEITE, 2007, p. 122) Desse modo, podemos falar em Hermógenes e Diadorim como “desdobramentos” do psiquismo riobaldiano. De fato, eles “existiram” no mundo concreto apresentado no “Grande sertão: veredas”, se aceitarmos o pacto ficcional proposto no livro, mas a perspectiva que temos deles é filtrada pela memória afetiva do herói. Ele mesmo parece confirmar o primado da impressão psicológica sobre o mundo objetivo na declaração: “sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar.” (ROSA, 2001, p. 41)

Segundo Adélia Bezerra de Meneses,

A maior prova de que o que importa é a realidade psíquica, de que ela é mais importante do que a realidade concreta, como queria Freud, é que mesmo após a revelação traumática, na morte, após a batalha do Tamanduá-tão, de que Diadorim era mulher, Riobaldo continua falando de Diadorim no masculino, na conversa com o doutor da cidade. A moça Deodorina não substituirá Diadorim no pensamento e no coração de Riobaldo. A *anagnorisis* (revelação) se dá só nos acontecimentos, não vale de início subjetivamente para ele. (MENESES, 2010, p. 32)

No ensaio “A passagem do dois ao três”, Antonio Candido chama a atenção para a tendência, no pensamento cristão de viés moralista, a sustentar

[...] um certo ponto de vista didático, quem sabe de fundo maniqueu, que simplifica a profundidade da visão metafísica pela superficialidade da visão ética, amarrando o homem entre bem e mal, certo e errado, justo e injusto, redenção e danação. (CANDIDO, 2002, p. 53)

Trata-se de uma organização da experiência humana em pares antitéticos, quando, em verdade, o “[...] nosso espírito parece oscilar entre os dois números, porque tanto desejamos a simetria quanto a sua superação, e quando alcançamos uma, voltamos imediatamente à outra.” (CANDIDO, 2002, p. 53-54) Este movimento implica que atingimos, no percurso entre um extremo e outro, um ponto médio, um terceiro elemento “[...] no qual as unidades (reais ou virtuais) se encontram em pé de igualdade.” (CANDIDO, 2002, p. 55) No universo do

“Grande sertão: veredas”, o “ponto médio” é Riobaldo, que através do seu discurso constitui, ao mesmo tempo em que é constituído, por Hermógenes e Diadorim, opostos inconciliáveis, que, no entanto, guardam insuspeita afinidade, visto que o aspecto “espiritual” flagrante em Diadorim, cuja sombra se une à de Riobaldo, não se restringe ao nível “metafísico-religioso”, a exemplo de sua relação com Nossa Senhora da Abadia; ele também diz respeito à identificação latente entre companheiros d’armas, que pode aproximar-se do homoerotismo, insinuado por Hermógenes e outras figurações do diabo no romance.

Tomando de empréstimo, algo livremente, a terminologia empregada por Gaston Bachelard (2002) em seus estudos sobre a psicologia da imaginação, temos que, na perspectiva “diurna” do psiquismo riobaldiano (onde vige a ordem), o herói e seu amigo/amor, Diadorim, encontram-se implicados um no outro, mas nunca a ambiguidade de tal relação ultrapassa os limites impostos pelo interdito sexual: “Diadorim e eu, a sombra da gente uma só uma formava. Amizade, na lei dela. Como a gente estava, estava bem.” (ROSA, 2001, p. 264) Assim, as sombras formam uma só, os corpos não, respeitando a “lei” da amizade, que não permite tais aproximações. Ou seja, Riobaldo permite apenas a expressão do caráter fraterno de sua afetividade (não sem esforço). Mas, a sombra, o duplo escuro e “abraçado” dos dois trai o desejo escuso (no contexto sertanejo) que os une. Apesar de sublimado em amizade, o amor que subjaz no inconsciente de Riobaldo força os limites da consciência, atordoando o herói:

“Nego que gosto de você, *no mal*. Gosto, mas só como amigo!...” Assaz mesmo me disse. De por diante, acostumei a me dizer isso, sempre vezes, quando perto de Diadorim eu estava. E eu mesmo acreditei. Ah, meu senhor! – como se o obedecer do amor não fosse sempre ao contrário... O senhor vê, nos Gerais: nuns lugares, encostando o ouvido no chão, se escuta barulho de fortes águas, que vão rolando debaixo da terra. O senhor dorme em sobre um rio? (ROSA, 2001, p. 308) (*Grifo meu*)

Ouvir o rumor das águas, símbolo do inconsciente, aguçando os ouvidos na segurança da terra, é uma bela metáfora para expressar a capacidade de Riobaldo para intuir o que reside no fundo do seu inconsciente irrequieto, sem, no entanto, confrontá-lo diretamente: “Essas “fortes águas” subterrâneas, força vital mal represada, e que aflora insopitável com toda a violência das pulsões,

com todo seu poder seminal – que figuração mais expressiva se poderia pensar para a libido, força irrefreável?” (MENESES, 2010, p. 68)

Já na perspectiva “noturna” do psiquismo do narrador do “Grande sertão: veredas”, nos seus “avessos”, figura o Hermógenes, corporificação do diabo que carrega os índices dos desejos não elaborados pelo herói. Segundo Freud, “[...] o Diabo nada mais é, certamente, do que a personificação da inconsciente vida instintual reprimida.” (FREUD, 2015, p. 356), incluso, como buscarei demonstrar, o homoerotismo. Riobaldo divisa “[...] nos traços mais odiosos [...] do rival, o espelho fiel de sua própria intimidade.” (GIRARD, 2011, p. 22). Tradicionalmente, no contexto da literatura “Fáustica”¹⁵, o diabo “dá corpo” aos anseios do “sonhador”, momento em que é flagrante a correlação entre homem e diabo, como observamos no comentário de Mefistófeles a Fausto: “- E quem foi que a lançou (*Gretchen*) à perdição? Fui eu ou foste-o tu?” (GOETHE, 2010, p. 493) (*Grifo meu*); o diabo chega mesmo a afirmar: “Por que é que entraste em comunhão conosco, se és incapaz de sustentá-la? [...] Pois fomos nós que a ti nos impusemos, ou foste tu que te impuseste a nós?” (GOETHE, 2010, p. 493) Esta “comunhão”, na qual homem e diabo se fundem/confundem, está presente também no “Grande sertão: veredas”, como Riobaldo nos dá a entender: “[...] o Hermógenes estava deitado ali, em mim encostado – era feito fosse eu mesmo.” (ROSA, 2001, p. 230) Ou seja, os corpos do herói e de seu antagonista formam uma continuidade, e, não à toa, num momento em que estão deitados, escondidos numa espécie de “moita” (onde popularmente ocorrem os intercursos sexuais proibidos), atocaiando os homens de Zé Bebelô. Em Hermógenes, os “proibidos”, como as “fortes águas”, se fazem ouvir.

Segundo Freud (2011B), há dois tipos de inconsciente: o que é latente, mas capaz de consciência, e o reprimido, que apenas com grandes esforços pode ser conscientizado. Hermógenes representa justamente o conteúdo reprimido do qual não podemos nos conscientizar facilmente, e que diz respeito a questões seminais da formação do indivíduo. Quando o elemento do tipo reprimido assalta a consciência, ele é processado como algo estranho e perturbador. Hermógenes representa para Riobaldo justamente “[...] o que

¹⁵ “A certa altura da narrativa, procurando motivar psicologicamente sua conduta, Riobaldo deixa cair esta observação casual: “se eu fosse homem de mais ação e menos ideia”, famosa réplica do *Fausto* de Goethe a um versículo das Escrituras.” (GERSEN, 1991, p. 356)

deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu.” (FREUD, 2010A, p. 338) e, por isso, causa estranhamento, tornando-se *inquietante*, ou, como no estudo original de Freud, *unheimlich*: “[...] esse *unheimlich* não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela.” (FREUD, 2010A, p. 360) O retorno do elemento recalçado produz o tipo de aversão que o herói do “Grande sertão: veredas” manifesta por seu arquirrival: “Aversão que revém de locas profundas.” (ROSA, 2001, p. 203)

No final do livro, Diadorim e Hermógenes, que representam, como afirmei, aspectos antagônicos do psiquismo riobaldiano, sendo, portanto, inimigos encarniçados, vão fundir-se num banho de sangue de forte apelo simbólico que confere ao herói, ainda que num lampejo, a figura completa do seu desejo.

3.1. A QUESTÃO DO FOCO NARRATIVO EM “GRANDE SERTÃO: VEREDAS”

Cabe, aqui, abordar tecnicamente a questão do foco narrativo em “Grande sertão: veredas”. Segundo a terminologia de Norman Friedman, Riobaldo é um exemplo consumado de Narrador-protagonista: “O narrador-protagonista [...] encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo.” (FRIEDMAN, 2002, p. 176-177). Em outras palavras, ele não tem acesso ao estado mental dos demais personagens. Para alargar o seu ponto de vista, Riobaldo analisa a forma como o seu enunciado repercute no senhor doutor da cidade, espécie de interlocutor virtual do qual desconhecemos a opinião: “Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba.” (ROSA, 2001, p. 245).

O narrador-personagem admite não ter encontrado mesmo a forma adequada para o seu contar, pois, a vida, em sua eterna fluidez, é talvez impossível de reter com as malhas do discurso:

Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe. (ROSA, 2001, p. 115)

Assim, a ordem dos eventos descritos no romance obedece ao fluxo da memória e ao teor afetivo que possuem para Riobaldo, não respeitando cronologia. Segundo Adélia Bezerra de Meneses,

Não se trata de uma narrativa ordenada, lógica, ou cronológica; ela é descontínua, sincopada, o passado se insinua no presente, os eventos se superpõem, aleatoriamente (aleatoriamente?), numa associação livre, misturados a reflexões e cogitações. (MENESES, 2010, p. 23)

Em certos momentos, mais que o enredo, ou a história em si, detêm interesse as considerações do narrador-personagem sobre a matéria narrada, que resvalam para questões éticas, morais e metafísicas.

Os monólogos, que já figuravam em obras da Antiguidade, como a “Odisséia”, de Homero, ganharam o primeiro plano nas narrativas modernas, muitas das quais são quase inteiramente constituídas de extensas sondagens internas da mente dos personagens. A radicalização desse processo resvala para o fluxo de consciência, que, segundo Ligia C. M. Leite (1993), seguindo as concepções de Bowling, consiste na expressão direta dos estados mentais através de um discurso fragmentário, em que se perde a sequência lógica em favor da manifestação do inconsciente. Trata-se de um “desenrolar ininterrupto dos pensamentos” das personagens ou do narrador. Às vezes, Riobaldo parece absorto em suas lembranças, ocasião em que o discurso se fragmenta, aproximando-se da técnica referida. A passagem abaixo é ilustrativa a esse respeito:

Urubu? Um lugar, um baiano lugar, com as ruas e as igrejas, antiqüíssimo – para morarem famílias de gente. Serve meus pensamentos. Serve, para o que digo: eu queria ter remorso; por isso, não tenho. Mas o demônio não existe real. Deus é que deixa se afinar à vontade o instrumento, até que chegue a hora de se dançar. Travessia, Deus no meio. Quando foi que eu tive minha culpa? Aqui é Minas; lá já é a Bahia? Estive nessas vilas, velhas, altas cidades... Sertão é o sozinho. Compadre meu Quelemém diz: que eu sou muito do sertão? Sertão: é dentro da gente. O senhor me acusa? Defini o alvará do Hermógenes, referi minha má cedência. Mas minha

padroeira é a Virgem, por orvalho. Minha vida teve meio-do-caminho? Os morcegos não escolheram de ser tão feios tão frios – bastou só que tivessem escolhido de esvoaçar na sombra da noite e chupar sangue. Deus nunca desmente. O diabo é sem parar. Saí, vim, destes meus Gerais; voltei com Diadorim. Não voltei? Travessias... Diadorim, os rios verdes. A lua, o luar: vejo esses vaqueiros que viajam a boiada, mediante o madrugar, com lua no céu, dia depois de dia. Pergunto coisas ao buriti; e o que ele responde é: a coragem minha. Buriti quer todo azul, e não se aparta de sua água – carece de espelho. Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende. (ROSA, 2001, p. 325)

Mas, apesar de em determinados momentos o *fluxo oral* de Riobaldo, para utilizar uma expressão de Roberto Schwarz (1991), parecer emanar diretamente do seu inconsciente, a obra de Guimarães Rosa, em oposição à maioria de seus pares na literatura contemporânea, tem a virtude de colocar o experimento estético no nível da consciência, não partilhando da nostalgia de irracionalismo que levou muitos escritores a recorrer quase exclusivamente aos níveis pré-conscientes. Ele é mais audaz, preferindo investir num poderoso jorro verbal de alta voltagem poética, a depender do caráter informe dos estados anteriores à formulação (SCHWARZ, 1991).

3.2. SOB O SIGNO DE JANUS: DOIS RIOS EM DOIS TEMPOS

Para dar início à interpretação da complexa urdidura que perfaz os destinos de Riobaldo, Diadorim e Hermógenes, começo pelo episódio mais “antigo” das aventuras relatadas pelo herói, quando, ainda na infância, esmolando para pagar promessa, ele encontra Diadorim pela primeira vez. Na ocasião, os dois atravessam o rio de-Janeiro rumo ao São Francisco a canoa, sob o comando do Menino/Diadorim. Aqui, já figuram, simbolizados, os elementos fundamentais das aventuras que Riobaldo vivenciará mais tarde, quando jagunço constituído, e que têm o seu ponto culminante na batalha do “Paredão”: o fascínio pelo misterioso amigo, a travessia perigosa nos descaminhos do sertão, e o embate com o inimigo diabólico. A ideia de pôr em paralelo a travessia da infância e a da vida adulta foi proposta, originalmente, por Adélia Bezerra de Meneses (2010), que, no ensaio “O *quem dos lugares*: a passionalização da natureza em *Grande sertão: veredas*”, relaciona o rio de-

Janeiro ao deus Janus, cuja dupla face indicia a ligação entre o passado e o futuro.

Diadorim, já no primeiro encontro, subjuga Riobaldo com sua beleza incomum: “gostei daquelas finas feições” (ROSA, 2001, p. 119), e caráter imperativo: “Mas, sério naquela sua formosa simpatia, deu ordem ao canoeiro, com uma palavra só, firme mas sem vexame: - “Atravessa!” O canoeiro obedeceu.” (ROSA, 2001, p.121); O próprio Riobaldo ficou obedecendo a partir de então: “As vontades de minha pessoa estavam entregues a Diadorim.” (ROSA, 2001, p. 53); “[...] com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto.” (ROSA, 2001, p. 45) Segundo Fani Schiffer Durães, Diadorim “é a força demoníaca, o Mefisto na vida de Riobaldo. Ele é o estímulo que mexe com o protagonista, provocando-o e levando-o à ação e à conquista.” (DURÃES, 1999, p. 293). Para Roberto Schwarz, “Diadorim não é o diabo, mas a espetadela do destino que põe Riobaldo fora dos eixos.” (SCHWARZ, 1991, p. 387) De qualquer forma, é a donzela-guerreira quem subtrai o protagonista de uma vida ordinária para precipitá-lo no glorioso mundo da poesia épica.

O rio de-Janeiro, como o lado fasto do sertão¹⁶, rico em fauna e flora, é “[...] de águas claras. [...] cheio de bichos cágados.” (ROSA, 2001, p. 120), com “muitas flores”, “E periquitos [...] voando por cima de nós.” (ROSA, 2001, p. 120) Já o São Francisco, análogo ao sítio nefasto do sertão mineiro, nos limites com a Bahia, é um rio traiçoeiro: “A feiura com que o São Francisco puxa [...]” (ROSA, 2001, p. 121), e amplo como o deserto: “[...] aquela terrível água de largura: imensidade.” (ROSA, 2001, p. 120), evocando a aridez e o sangue em sua

¹⁶ A partir da afirmação de Riobaldo: “O São Francisco partiu minha vida em duas partes”, Antonio Candido analisa a polaridade gerada pelo “corte” representado pelo rio. Segundo o crítico, o lado direito e o esquerdo estão “[...] carregados do sentido mágico-simbólico que esta divisão representa para a mentalidade primitiva. O direito é o fasto; nefasto o esquerdo. Na margem direita a topografia parece mais nítida; as relações, mais normais. Margem do grande chefe justiceiro Joca Ramiro; do artimanhoso Zé Bebelô; da vida normal do Currálinho; da amizade ainda reta (apesar da revelação no Guararavacã do Guaicuí) por Diadorim, mulher travestida em homem. Na margem esquerda a topografia parece fugidia, passando a cada instante para o imaginário, em sincronia com os fatos estranhos e desencontrados que lá sucedem. Margem da vingança e da dor, do terrível Hermógenes e seu reduto no alto Carinhonha; das tentações obscuras; das provações fantasmais; do pacto com o diabo. Nela se situam, perdidos no mistério, os elementos mais estranhos do livro: o campo de batalha do Tamanduá-tão; as Veredas-Mortas, o liso do Sussuarão, deserto-símbolo; o arraial do Paredão, com “o diabo na rua, no meio do redemoinho...” Como compensação, o amado Urucuia; como flor e esperança de resgate, Otacília, da Fazenda Santa Catarina, nos Buritis Altos. “[...] ela eu conheci em conjuntos suaves, tudo dado e clareado [...]” “A Fazenda Santa Catarina era perto do céu.”” (CANDIDO, 1991, p. 297)

coloração, “[...] todo barrento vermelho [...]” (ROSA, 2001, p. 121), em oposição ao de-Janeiro, “[...] quase só um rego verde só.” (ROSA, 2001, p. 121); trata-se de uma prefiguração do *locus* infernal e desértico do “Liso do Sussuarão”, que os jagunços têm de atravessar para chegar às terras do Hermógenes: “A calamidade de quente!” (ROSA, 2001, p. 67), onde “Não tem excrementos. Não tem pássaros.” (ROSA, 2001, p. 50). Ambiente hostil e desabitado, como o próprio São Francisco, rio que carece da riqueza animal e vegetal do de-Janeiro.

O “Liso do Sussuarão”, inclusive, é descrito com metáforas aquáticas, índice da continuidade simbólica entre o “deserto” sertanejo e o rio São Francisco: “[...] era o raso pior.” (ROSA, 2001, p. 50); “lagoa de areia.” (ROSA, 2001, p. 64) Onde o cavalo de Diadorim “afundou aberto” (ROSA, 2001, p. 69). Mesmo o termo “liso”, que define o sítio infernal atravessado pelos jagunços em busca de vingança, empregado como adjetivo, é intercambiável com a fluidez peculiar ao rio do-Chico, que “puxa”, alheio a qualquer paradigma de estabilidade, como as areias moventes do sertão baiano: “areia que escapulia, sem firmeza, puxando os cascos dos cavalos para trás.” (ROSA, 2001, p. 65) Para finalizar os exemplos que atestam a relação simbólica de “igualdade na oposição” (dado que se trata de um rio e um “deserto agreste”), vigente entre o São Francisco e o “Liso do Sussuarão”, resalto que mesmo a luz do sol é incapaz de trazer alento em ambos os espaços: no rio, Riobaldo afirma: “Eu tinha o medo imediato. E tanta claridade do dia.” (ROSA, 2001, P. 121) No “deserto”: “Vi a luz, castigo.” (ROSA, 2001, p. 63-64); “A luz assassinava demais.” (ROSA, 2001, p. 67) Ou seja, mesmo a luz, prenúncio de bom augúrio e redenção, contribui para agravar o sofrimento nas paragens mais hostis do “Grande sertão: veredas”.

Na outra margem do rio São Francisco, onde Riobaldo e Diadorim aportam - observem que o canoeiro não participa da cena, permanecendo na canoa, para que não percamos de vista a triangulação que se instaura entre Riobaldo, Diadorim e o mulato que assoma (espécie de prefiguração do Hermógenes) - figuram mais elementos de suma importância na trajetória do herói, que serão retomados ao longo de sua narrativa: a duplicidade sexual de Diadorim, que trai sua feminilidade na aversão à espontaneidade com que Riobaldo pretende “aliviar-se” junto a ele – “[...] longe de mim, isso faz...” (ROSA, 2001, p. 123) - e na forma como emula o gestual feminino para atrair o

mulato que desponta na vegetação, atitude que deixa Riobaldo confuso: “A fala, o jeito dele, imitavam de mulher. Então, era aquilo?” (ROSA, 2001, p. 124) O próprio mulato, mais velho que os meninos, “[...] regular uns dezoito ou vinte anos;” (ROSA, 2001, p. 124), “[...] com as feições muito brutas.” (ROSA, 2001, p. 124), “cindindo” o mato: “As duas mãos dele afastavam os ramos do mato” (ROSA, 2001, p. 124)¹⁷, e representando o perigo, é figuração do Hermógenes, o diabo em forma humana, cujas descrições sempre evocam o animal, e que, como vimos, protagoniza uma cena importante com Riobaldo dentro de uma moita (ocasião em que os dois parecem fundir-se).

Significativamente, o mulato encontra-se do outro lado da travessia, como o vilão traidor, oculto nos limites do sertão baiano, e quer “safadezas” com Diadorim, sofrendo uma cutilada na perna em retaliação, golpe desferido pelo Menino como bote de cobra: “Urutu dá e já deu bote?” (ROSA, 2001, p. 124), prefiguração do nome que será adotado por Riobaldo mais tarde, quando chefe dos jagunços – “Urutu-Branco”. Observem que o golpe na perna acena para uma característica do diabo na tradição popular, ser coxo. O próprio Hermógenes anda se arrastando: “[...] quando ele caminhou uns passos, se arrastava - me pareceu - que nem queria levantar os pés do chão.” (ROSA, 2001, p. 133)

Durante a cena do assédio, Riobaldo não consegue agir: “Olhei para o Menino.” (ROSA, 2011, p. 124) Decerto esperando que ele tomasse alguma iniciativa. Em seguida, o herói tenta argumentar com o mulato, mas quem de fato rechaça o perigo com uma atitude é Diadorim. Ao fim do livro, na batalha do “Paredão”, é Diadorim quem, faca em riste, lutará contra o Hermógenes, “abraçado” ao vilão, enquanto Riobaldo apenas observa a cena do alto de um sobrado, impossibilitado de agir. Na ocasião, ele sente uma espécie de vertigem peculiar ao estado de temor: “[...] me tonteava numas ânsias.” (ROSA, 2011, p. 610) então “O fuzil caiu de minhas mãos [...] Eu vi minhas agarras não valerem! Até que trespassei de horror, precipício branco.” (ROSA, 2001, p. 610) Assim, é notória a analogia entre a primeira aventura experimentada por Riobaldo, ainda na infância, e a travessia final rumo ao sertão baiano, liderada pelo chefe “Urutu-Branco”. Em ambas as ocasiões, os caracteres de Riobaldo, Diadorim e Hermógenes exibem contorno muito nítido. Tanto, que o Hermógenes,

¹⁷ O “di-abo” cindiu a Unidade Fundamental, e o seu reino profano caracteriza-se pela dissolução, pela separação de tudo.

personagem tortuoso, figura de forma enviesada, “encarnado” no mulato atrevido. Tal escolha é simbolicamente acertada, já que o vilão é ele mesmo, mas é também um outro, enquanto “di-abo”, cuja natureza é intrinsecamente dupla. Segundo Davi Arrigucci Jr,

já no seu nome completo – Hermógenes Saranhó Rodrigue Felipes -, a marca do plural (/s/) como que salta de Rodrigue, onde deveria estar, para o Felipes, numa paródia caricatural e também grotesca, indiciando mais uma vez a divisão (**filipe**, convém lembrar, se diz, por exemplo, das sementes unidas do algodão, do grão duplo do café ou dos dedos grudados do pé).” (ARRIGUCCI JR, 1994, p. 14)

Inclusive, o menino Riobaldo já intui, em seu primeiro encontro com Diadorim, a forma como mais tarde haverá de reduzir a influência do amigo/amor:

Mesmo com a pouca idade que era a minha, percebi que, de me ver tremido todo assim, o menino tirava aumento para sua coragem. Mas eu aguentei o aque do olhar dele. Aqueles olhos então foram ficando bons, retomando brilho. (ROSA, 2001, p.123)

Em outras palavras, resistir à imponência viril do Menino o obriga a uma postura mais doce e feminina.

Parece haver mesmo uma alusão muito sutil à morte de Diadorim quando Riobaldo afirma, ainda na canoa, no episódio da infância, que ele “[...] chamou minha atenção para o mato da beira em pé, *paredão, feito à régua regulado*. – “*As flores...*”- *ele prezou*.” (ROSA, 2001, p. 120) Lembrem que a batalha final contra o Hermógenes se dá no Paredão, que “[...] era uma rua só;” (ROSA, 2001, p. 596) ou seja, *feito à régua regulado*, onde Diadorim restará “[...] no cemitério do Paredão enterrada, em campo do sertão.” (ROSA, 2001, p. 616) Cemitério: campo onde deixamos *flores* a quem muito *prezamos*.

Zé Bebelô, cognominado “atravessador”, que “Desceu o Rio Paracatú numa balsa de burití...” (ROSA, 2001, p. 104) para liderar o bando alquebrado de Joca Ramiro, parece desempenhar a função do menino canoeiro vigente na travessia da infância. Observem a passagem:

Para mim, ele (Zé Bebelô) estava sendo feito o canoeiro mestre, com o remo na mão, no atravessar o rebelo dum rio cheio. – “Carece de ter coragem... Carece de ter muita coragem...” – eu relembrei. Eu tinha. Diadorim vindo do meu lado, *rosável mocinho antigo*, sofrido de tudo mas firme, duro de temporal, naquelas constâncias. Sei que amava, não amava? Os outros, os companheiros outros, semelhavam no rigor

umas pobres infâncias na relega – que deles a gente precisasse de tomar conta. Com Zé Bebelo da minha mão direita, e Diadorim da minha banda esquerda: *mas, eu, o que é que eu era? Eu ainda não era ainda*. Se ia, se ia. (ROSA, 2001, p. 405-407) (*Grifos meus*)

O narrador-personagem denomina Zé Bebelo de “canoeiro mestre”, ofício do menino remador que conduziu Riobaldo e Diadorim no passado. A repetição do mote – “Carece de ter coragem...” – proferido pelo “mocinho antigo”, que, no primeiro encontro com Riobaldo, “[...] fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga” (ROSA, 2001, p. 119), aliado às “pobres infâncias” dos jagunços, análogos ao próprio Riobaldo, que esmolava e que sentou na canoa de “pinto em ovo” (ROSA, 2001, p. 119), ou seja, quando “ainda não era”, completam a atualização do episódio do passado no presente, e confirmam Zé Bebelo enquanto guia iniciático de Riobaldo. Notem que, da mesma forma que o canoeirinho não desembarca na outra banda do São Francisco: “- “Você não arreda daqui, fica tomando conta!”” (ROSA, 2001, p. 124), ordena Diadorim, Zé Bebelo nunca chegará ao “outro lado” do Sertão, nos limites com a Bahia, onde vige Hermógenes, “atualização” do mulato que assediou os meninos no passado. A diferença é que, quem determina o limite de atuação de Zé Bebelo é Riobaldo, o chefe Urutu-Branco, cuja autoridade sobrepuja a regência do Reinaldo/Diadorim.

Observem que o aspecto “homossexual” do mulato¹⁸, discernível em sua atração pelo Menino Diadorim, acena para uma característica significativa do Hermógenes, mencionada apenas uma vez ao longo do “Grande sertão: veredas”, a falta de apreço por mulheres:

Será, o Hermógenes também gosta de mulher’s?” – eu careci de saber, perguntei. – “Eh. Aprecêia não. Só se não gosta...” – um disse. – “Quã. Acho que ele gosta demais é só nem dele mesmo, demais, demais...” – algum outro atalhou. (ROSA, 2001, p. 251)¹⁹

¹⁸ Resta a dúvida: o mulato percebeu que Diadorim era, na verdade, uma garota travestida? Entretanto, tal dúvida não invalida a minha perspectiva, afinal, a ignorância de Riobaldo em relação à sexualidade do Menino, garante-nos que ele confronta, no episódio, a “sexualidade dissonante”.

¹⁹ A passagem também ressalta o egoísmo do vilão, que o impele a trair o próprio chefe, Joca Ramiro, em nome de seus ideais antiquados. Não à toa, o bando de traidores será apostrofado por João Concliz como “os Judas”. Cito um poema de Murilo Mendes, “Judas Iscariotes”, que define o traidor de Jesus com palavras que bem poderiam referir-se ao Hermógenes: “Judas regressa ao seu restrito espaço,/ O espaço do que não respira ninguém fora de si próprio,/ O espaço de quem não se inclina sobre outro;/ Regressa à dimensão da recusa, regressa à zona

Hermógenes, como afirmei, é o “avesso” de Riobaldo, representando o seu “duplo”. Numa espécie de “espelhamento invertido”, ele gosta do herói “espontaneamente”: “Aquele Hermógenes me fazia agrados, demo que ele gostava de mim.” (ROSA, 2001, p. 203), quando o narrador-personagem o odeia também sem justificativa: “Que ódio é aquele que não carece de nenhuma razão?” (ROSA, 2001, p. 409). Porém, ao longo do livro, Riobaldo elenca motivações factuais para odiar o inimigo, como para convencer o seu interlocutor de que a sua rejeição é fundamentada, apesar de professar desde o início uma antipatia instantânea, portanto, “irracional”, por Hermógenes. Não à toa, o mulato da travessia do de-Janeiro, este “símile” do vilão traidor, também age como “duplo” de Riobaldo, dando corpo ao que o herói sente no seu íntimo, a atração pelo menino Diadorim:

E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, dêsse a minhas carnes alguma coisa. Era uma mão branca, com os dedos dela delicados. – “Você também é animoso...” – me disse. Amanheci minha aurora. Mas a vergonha que eu sentia agora era de *outra qualidade*. (ROSA, 2001, p. 123) (*Grifo meu*)

Esta forma sublimada de atração, expressa por Riobaldo, é pintada de forma caricata pelo mulato, em seu flagrante assédio aos meninos. Como veremos, Hermógenes fará uma “paródia” ainda mais grotesca dos sentimentos do herói, no confronto final entre os jagunços. Segundo René Girard, o diabo é o maior dos satiristas, começando por “macaquear” o próprio Deus: “Ele nos oferece a caricatura caramunhada daquilo que há de pior em nós.” (GIRARD, 2011, p. 154) O que Riobaldo mais nega, como fica claro desde o início, é a atração que sente por Diadorim. Aí residem os “crespos” do herói, o manancial do seu desassossego. Em vista disso, as encarnações do diabo no romance não deixam de explorar esse aspecto do narrador-protagonista. Segundo Freud (2011A), os demônios são, para nós, desejos “maus”, rejeitados, oriundos de impulsos instintuais reprimidos. Nós apenas recusamos a projeção dessas entidades psíquicas no mundo objetivo, o que ocorria na Idade Média. Entendemos que eles se originam e habitam na vida interior dos doentes. Não deve causar

da sua pele.” (MENDES, 2014, p. 175) A “dimensão da recusa”, é a dimensão do diabo, como nas palavras de Mefistófeles, “O Gênio sou que sempre nega!” (GOETHE, 2010, p. 139)

estranhamento que um romance fortemente influenciado pela tradição Medieval, como o “Grande sertão: veredas”, que possui uma donzela- guerreira (Diadorim), um Carlos Magno (Joca Ramiro, “Par de França”), que se estrutura em torno de demandas guerreiras e tem a lealdade como valor absoluto, apresente também os sentimentos reprimidos do seu narrador-protagonista na forma de “demônios”, como Hermógenes.

Cabe, aqui, ressaltar que esta prefiguração do Hermógenes, na forma do mulato, não determina que o vilão seja literalmente homossexual (como o próprio mulato, como expliquei em nota na página 52), porquanto trata-se de um personagem que é menos um homem de carne e osso, que a encarnação do diabólico: “O Hermógenes – demônio. Sim só isto. Era ele mesmo.” (ROSA, 2001, p. 64), o que implica a representação, o espelhamento de tudo o que não pode ser simbolizado pelo homem, no caso, a atração proibida de Riobaldo por Diadorim, motivo pelo qual o herói rejeita o rival com tanta radicalidade. Como afirma René Girard: “No fundo do ódio pelo Outro, há o ódio de Si.” (GIRARD, 2011, p. 138) Nas palavras do narrador-personagem: “Mire veja: o que é ruim, dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar mais de si.” (ROSA, 2001, p. 55) E projetar mais no outro.

Mesmo os vilões apresentados no “Grande sertão: veredas”, são matizados por características que os humanizam: “Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos!” (ROSA, 2001, p. 27-28). “Só o Hermógenes foi que nasceu formado tigre, e assassim.” (ROSA, 2001, p. 33). Sua maldade irrefreável é parte do arquétipo do diabo a manifestar-se no romance.

A travessia da infância constitui, certamente, a mais importante prefiguração dos eventos que encerram o livro, todavia, não é a única. Observem o trecho referente a eventos ocorridos no acampamento do Hermógenes, quando Riobaldo e Diadorim lutavam sob seu comando:

Ah, lá era um cafarnaúm. Moxinife de más gentes, tudo na desleia da jagunçagem bargada. [...] As primeiras horas, *conferi que era o inferno*. Aí, com três dias, me acostumei. [...]. Mas Diadorim sendo tão galante moço, as feições finas caprichadas. Um ou dois, dos homens, não achavam nele jeito de macheza, ainda mais que pensavam que ele era novato. Assim loguinho, começaram, aí, gandaiados. Desses dois, um se chamava de alcunha o Fancho-Bode, tratantaz. O outro, um tribufú, se dizia Fulorêncio, veja o senhor. Mau par. A fumaça dos tições deu

para a cara de Diadorim — Fumacinha é do lado — do delicado... — o Fancho-Bode teatrrou. [...] Mas esse Fancho-Bode era abusado, vinha querer dar umbigada. E o outro, muito comparsa, *lambuzante preto*, estumou, assim como fingiu falsete, cantarolando pelo nariz: “*Pra gaudêr, Gaudêncio/E aqui pra o Fulorêncio?...*” Aquilo lufou! De rempe, tudo foi um ão e um cão, mas, o que havia de haver, eu já sabia... Oap!: o assoprado de um refugão, e Diadorim [...] se fez em fúria. Deu com o Fancho-Bode todo no chão, e já se curvou em cima! E o punhal parou ponta diantinho da goela do dito, bem encostado no gogó, da parte de riba, para se cravar deslizado com bom apôio, e o pico em pele, de belisco, para avisar do gosto de uma boa-morte; era só se soltar, que, pelo peso, um fato se dava. O fechabrir de olhos, e eu também tinha agarrado meu revólver. [...] *Aquele Fulorêncio instantâneo esbarrou com os acionados indecentes* [...]. Diadorim mandou o Fancho se levantasse! Que puxasse também da faca, viesse melhor se desempenhar! Mas o Fancho-Bode se riu, amistoso safado, como tudo tivesse constado só duma brincadeira! — “Oxente! Homem tu é, manovelho, patrício!” Estava escabreado. Dava nêjo, ele, com a *cara suja de maus cabelos*, que cresciam por todo lado. [...] Tudo em mais paz, me ofereceram: *bebi da januária azulosa* — um gole me foi: *cachaça muito nomeada*.” (ROSA, 2001, p. 174-177) (*Grifos meus*)

Como o Liso do Sussuarão, o acampamento “era o inferno”. Lá, encontra-se a dupla Fancho-Bode e Fulorêncio, sendo o primeiro uma figuração do diabo, como atestam o apelido de “bode” e o termo “tratatanz”, anagrama de Satanás. Fulorêncio, “lambuzante preto”, fazia “acionados indecentes” em sua provocação ao jagunço “delicado”, remetendo ao mulato da infância²⁰: “Antôjo, então, por detrás de nós, sem avisos, apareceu a cara de um homem! [...] com as feições muito brutas. [...] mão no fechado da outra, bateu um figurado indecente” (ROSA, 2001, p. 124). A feminilidade de Diadorim, no episódio da infância como no acampamento do Hermógenes, desencadeia o assédio, que, no entanto, é rápida e eficazmente retaliado pela donzela-guerreira. Em todos os casos, Diadorim se protege com a sua faca; no passado, ele embebeu “[...] ferro na côxa

²⁰ O arquétipo da *sombra*, organicamente relacionado ao diabo, possui notável matiz social na obra de Guimarães Rosa, exprimindo o racismo dos heróis. Na novela “Dão-Lalalão”, o “preto” Iládio exala, nas fantasias de Soropita, um “almíscar ardido”, uma “morrinha” que o assinala como ser hipersexualizado e estuprador de mulheres: “Um azonzo - revólver na mão, revólver na mão. O preto Iládio, belzebú, seu enxofre, poderoso amontado na besta preta. Ah, negro, vai tapar os caldeirões do inferno! Tu, preto, atrás de pobre mulher, cheiro de macaco...” (ROSA, 2006, p. 556). Para Soropita, como para Riobaldo, o indivíduo que inspira temor constitui o receptáculo dos sentimentos interditos, da *sombra*, como podemos entrever na elocução do herói de “Dão-Lalalão”: “Medonho aquele preto - feito um pensamento mau.” (ROSA, 2006, p. 554); os maus pensamentos que não ganham expressão objetiva são escoados para o “subsolo” da psique, assaltando a consciência na forma de projeções demoníacas. No caso de Soropita, o quadro é particularmente triste devido à total rendição de Iládio, que se revela inofensivo, diferente do que ocorre no “Grande sertão: veredas”, onde as *sombras* atuam na esfera do mal. O arquétipo da *sombra*, variação do tema do duplo, já referenciado na nota 13 deste estudo, será abordado com mais detalhes entre as páginas 58 e 61.

do mulato [...]” (ROSA, 2001, p. 124), mais tarde, colocou o punhal “diantinho da goela” do Fancho-Bode, e, na batalha final, contra o Hermógenes, “A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios.” (ROSA, 2001, p. 611) A “cara suja de maus cabelos” de Fancho-Bode, e a oferta da “januária azulosa” para Riobaldo, remetem aos “[...] cabelões da barba [...]” (ROSA, 2001, p. 610) do Hermógenes, em luta com Diadorim, e à sua oferta de cachaça ao narrador-personagem, quando em batalha contra os homens de Zé Bebelo: “— “Mano velho, bebe, que esta é competente...” — ele riu.” (ROSA, 2001, p. 230) Finalmente, nos três casos em que Diadorim puxa a faca para um rival diabólico – o mulato da infância, Fancho-Bode e Hermógenes – Riobaldo é mero expectador.

3.3. RIOBALDO X HERMÓGENES

Tratarei agora mais detalhadamente da relação entre Riobaldo e Hermógenes, primeiro “vértice” desta espécie de triângulo equilátero que constitui a relação entre o narrador-personagem, Diadorim e o vilão. Evoco a figura geométrica, pois sua simetria acena para a interdependência entre os personagens, que não podem ser plenamente compreendidos fora da tessitura que os perpassa: “Para poder matar o Hermógenes era que eu tinha conhecido Diadorim, e gostado dele, e seguido essas malaventuranças, por toda parte?” (ROSA, 2001, p. 557)

Segundo Freud, “Na vida psíquica do ser individual, o Outro é via de regra considerado enquanto modelo, objeto, auxiliador e adversário [...]” (FREUD, 2011A, p. 14). Riobaldo, que logra diferenciar-se dos demais a todo custo, segue um modelo insuspeito, que também se constitui em adversário: Hermógenes, seu arqui-inimigo. De acordo com René Girard, “Na origem do individualismo, [...] não ocorre o desaparecimento da mimesis, mas sua exasperação” (GIRARD, 2011, p. 295), assim, a individualidade se dá às expensas de um Outro que seja “[...] mais soberano, mais autônomo que o eu.” (GIRARD, 2011, p. 13) E o Hermógenes é identificado justamente ao diabo, ao “Solto-eu”, ou seja, aquele que goza de total autonomia. Apesar de sua proclamada aversão ao rival, Riobaldo admite sua soberania num ponto avançado do livro: “Em tudo

reconheci: que o Hermógenes era grande destacado daquele porte, igual ao pico do serro do Itambé, quando se vê quando se vem da banda da Mãe-dos-Homens – surgido alto nas nuvens nos horizontes.” (ROSA, 2011, p. 425)

Segundo Márcia Marques de Moraes, a imagem do serro do Itambé

[...] será reiterada mais tarde, depois de efetuado o pacto, quando Riobaldo, recém-chefe, sobe a “um itambé de pedra muito lisa”, deixa lá embaixo os comandados, a jagunçada toda, lembrando, ainda, Moisés tornado chefe, no Sinai e diz: “Tinham-me dado em mão o brinquedo do mundo” Há, aí, como que uma confirmação do seu trato com o Diabo, pois que tal fala responderia àquela com que o Demônio, tentando subornar Cristo, do alto de um monte, mostra-lhe o mundo e diz: “Tudo isto te darei, se prostrado me adorares.” (MORAIS, 2001, p. 125)

Ao longo da narrativa, Riobaldo procura dissimular sua inclinação pelo poder: “Eu não queria ser chefe!” (ROSA, 2001, p. 95), mas, conforme o herói aproxima-se do Hermógenes, perscrutando as “suas causas” (ROSA, 2001, p. 250), o seu caráter “imperativo” começa a aflorar. Esta aproximação com o modelo/rival é determinante, pois, através dela, o desejo deixa de ser uma noção abstrata e ganha concretude. Se, a princípio, o herói não sabia como ser chefe, noção abstrata, ele sabe como ser Hermógenes, forma objetiva de chefe, cujo traço característico é ter parte com o diabo, no que Riobaldo o segue.

Mas, justamente por realizar aspirações que o herói sequer admite, o seu modelo exemplar constitui-se também em “duplo”. Segundo a psicologia junguiana (2011), a “sombra” (arquétipo que encerra o “duplo”) representa os desejos não elaborados, que, por serem perturbadores, são depositos no inconsciente profundo. Dessa forma, podemos divisar, nas atitudes de Hermógenes, desejos “ocultos” de Riobaldo, dos quais o herói procura se defender: “[...] os sentimentos de defesa podem ser descarregados no odiado e temido duplo.” (RANK, 2013, p. 124) Significativamente, um dos nomes do diabo, duplo por excelência, é “demo”, anagrama de “medo” (ROSENFELD, 2006). Assim, Hermógenes, o “Solto-eu”, representa o “caráter” de Riobaldo sem as amarras da censura, realizando livremente os intentos que o herói nega, ao mesmo tempo em que imita o rival.

Nesse sentido, segundo Benedito Nunes (2013), o diabo possui a conotação de potencialidade desconhecida do indivíduo, que se manifesta como potência exterior, perturbadora e incontrolável. Na esteira do Hermógenes, é o

negativo do Eu, o “Eu solto”, percebido como um “Ele”, que nada mais é, do que a voz da consciência falada pelo Outro. Enquanto potência estranha, mas imperativa do espírito, o demônio tem a ambiguidade do sagrado. Segundo Rudolf Otto, a experiência do “totalmente outro”, experimentada diante do aspecto demoníaco do sagrado, causa “pasma estarrecido”, mas, o que ele “[...] tem de assombroso e terrível para a nossa psique, ele tem de sedutor e encantador. E a criatura que diante dele estremece no mais profundo receio sempre também se sente atraída por ele, inclusive no sentido de assimilá-lo.” (OTTO, 2007, p. 68) Em determinadas ocasiões, Riobaldo chega a “participar” secretamente dos crimes do Hermógenes, como quando fantasia que o vilão esfaqueia um prisioneiro e sente-se tentado a beber da água sangrenta:

A umas cem braças para cima, onde o córrego atravessava a capoeira, estavam esfaqueando o rapaz, e eu espiava para a água, esperando ver vir misturado o sangue vermelho dele – e que eu não era capaz de deixar de beber. Acho que eu estava com uma febre. (ROSA, 2001, p. 257)

Posto que Hermógenes dá vazão a desejos não elaborados de Riobaldo, além de servir de modelo para o herói, constituindo o seu duplo, cabe, aqui, aprofundar o tema. No que André Jolles (1976) denominou “formas simples” da literatura (a legenda, a saga, o ditado, o mito, a adivinha, o caso, o memorável, o conto maravilhoso, o chiste) e nos contos folclóricos (contos de fadas), encontramos as primeiras manifestações da figura do opositor que, segundo E. M. Meletínski (2002), encontra-se intimamente ligado ao herói, muitas vezes unindo-se a ele numa única pessoa. Trata-se do duplo, que, em sua forma clássica apresenta-se como o *trickster*, que se opõe ao herói cultural “[...] não como o princípio inconsciente se opõe ao consciente, mas antes como o ingênuo, o tolo, o maldoso e o destrutivo se opõe ao sábio e ao criativo.” (MELETÍNSKI, 2002, p. 98) Segundo o crítico russo (2002), o *trickster*, ao contrário do herói cultural, é bastante a-social, por isso, ele é apresentado negativamente, muitas vezes se opondo à própria tribo ou clã.

A oposição entre o herói cultural e o *trickster*, que, nas “formas simples” da literatura correspondia ao embate entre o clã e as forças que o ameaçavam,

desdobra-se, na modernidade, com os romances, na luta do inconsciente contra o consciente. Em Dostoiévski, a oposição entre caos e cosmo é transferida para o interior da personalidade humana. Segundo E. M. Meletínski (2002), o velho motivo dos “sósias externos” (gêmeos) é introjetado na “dualidade interna”, no conflito deflagrado na alma do herói. Ocorre, então, a conjunção do herói e do anti-herói num único personagem, e a transposição para o interior da alma humana da luta do bem-cosmos e do mal-caos. (MELETÍNSKI, 2002) Nesse âmbito, a figura do duplo individualizado ainda perdura, mas, sobretudo, enquanto projeção no mundo objetivo da tensão produzida no interior do herói.

Freud atribui a tensão geradora do duplo a

[...] todas as possibilidades não realizadas da configuração do destino, a que a fantasia ainda se apegue, e todas as tendências do Eu que não puderam se impor devido a circunstâncias desfavoráveis, assim como todas as decisões volitivas coartadas, que suscitaram a ilusão do livre-arbítrio. (FREUD, 2010A, p. 353)

Clément Rosset justifica o fenômeno do duplo como produto da incapacidade humana “[...] de admitir a realidade, de aceitar sem reservas a imperiosa prerrogativa do real.” (ROSSET, 2008, p. 13) Segundo o crítico francês, o real só é admitido sob certas condições e até certo ponto; se ele se mostrar desagradável, a tolerância é suspensa. Então, a percepção é obliterada e a consciência fica a salvo de qualquer espetáculo indesejável. Quanto ao real, se ele insistir em ser percebido, sempre poderá se mostrar em outro lugar. Este “outro lugar” é o próprio duplo, manifestação externa do problema não elaborado, que acaba por ganhar autonomia e servir de alvo para as frustrações do indivíduo original (ROSSET, 2008). Por conseguinte, o duplo se afigura extremamente desagradável aos olhos do “Um”. Mas, por constituir justamente aquilo que o indivíduo é, sem, no entanto, estar em condições de admiti-lo, o duplo causa tanto repulsa quanto atração.

A hostilidade normalmente dirigida ao duplo é instigada por ele parecer mais livre e mais forte que o original, posto que foi capaz de realizar irrestritamente o que ele deseja em sua intimidade. Nessa perspectiva, o duplo parece, aos olhos do próprio “Um”, mais real que ele. Segundo Clément Rosset: “No par maléfico que une o eu a um outro fantasmático, o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é o outro que me duplica, *sou eu que*

sou o duplo do outro. Para ele o real, para mim a sombra.” (ROSSET, 2008, p. 88) Isso porque a manifestação do duplo tem origem precisamente na frustração do indivíduo original, que, de acordo com o crítico francês (2008), se vê como um real “ruim”, que pertence à ordem do duplo, da cópia, da projeção fantasmática; é o “outro” que é o real absoluto, o original verdadeiro do qual o acontecimento objetivo é apenas um substituto enganador e maldoso. Em outras palavras, o herói que denuncia o duplo como um impostor vulgar é, na verdade, inferior a ele, permanecendo em sua sombra. Não o percebemos de imediato pois, geralmente, fixamos o duplo por intermédio do herói, que o pinta com as cores do desprezo justamente por invejá-lo, sem, no entanto, conseguir realizar suas façanhas. Assim, o herói é quem sofregamente duplica quem ele alardeia ser um impostor.

É interessante observar como as descrições do Hermógenes, espalhadas ao longo do “Grande sertão: veredas”, coincidem em muitos aspectos com um paradigma de “duplo” na literatura ocidental: Mr. Hyde, “sombra” do Dr. Jekyll, na novela “O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde”, de Robert Louis Stevenson. O primeiro ponto de ligação entre Hermógenes e Mr. Hyde, encontra-se na má impressão que causam desde o primeiro contato (e que só tende a agravar-se): “Hermógenes – homem sem anjo-da-guarda.” (ROSA, 2001, p. 132); “Eu não queria olhar para ele, encarar aquele carangonço; me perturbava.” (ROSA, 2001, p. 187); Mr. Hyde: “Há algo de errado com a aparência dele, algo desagradável, algo sem dúvida nenhuma odioso.” (STEVENSON, 2011, p. 160); “[...] mas nem tudo isso reunido seria capaz de explicar a repugnância jamais experimentada, a aversão e o medo com que Mr. Utterson o encarou.” (STEVENSON, 2011, p. 169) Segue-se uma grande dificuldade para descrevê-los, que é sucedida por comparações ao “primitivo” e ao animalesco: Hermógenes - “Como era o Hermógenes? Como vou dizer ao senhor...? Bem, em bró de fantasia: ele grosso misturado – dum cavalo e duma jiboia... Ou um cachorro grande.” (ROSA, 2001, p. 223); Mr. Hyde: “Não é uma pessoa fácil de descrever.” (STEVENSON, 2011, p. 160); “Deus me perdoe, o homem mal parece humano! Quem sabe algo troglodítico?” (STEVENSON, 2011, p. 169-170); Mr. Hyde é comparado a “[...] um macaco [...]” (STEVENSON, 2011, p. 178) Tanto Hermógenes como Mr. Hyde são pintados como seres atarracados e desformes: “O Hermógenes: ele estava de costas, mas umas costas

desconformes, a cacunda amontoava, com o chapéu raso em cima, mas chapéu redondo de couro, que se que uma cabaça na cabeça. Aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço.” (ROSA, 2001, p. 132-133); “Mr. Hyde era pálido e nanico, dava a impressão de ter alguma deformidade.” (STEVENSON, 2011, p. 169) Ambos possuem uma voz desagradável e irregular: “O Hermógenes tinha voz que não era fanhosa nem rouca, mas assim desgovernada desigual, voz que se safava. Assim – fantasia de dizer – o ser de uma irara, com seu cheiro fedorento.” (ROSA, 2001, p. 134); o Hermógenes “- falou, numa voz rachada em duas, voz toda entortada” (ROSA, 2001, p. 281); Mr. Hyde – “[...] falava com uma voz rouca, sussurrante, algo irregular;” (STEVENSON, 2011, p. 169) Hermógenes e Mr. Hyde também são extremamente egoístas: Hermógenes - “Acho que ele gosta demais é só nem dele mesmo, demais, demais...” (ROSA, 2001, p. 251); Mr. Hyde - “cada ação e cada pensamento seu centravam-se nele próprio;” (STEVENSON, 2011, p. 233); Como não poderia deixar de ser, em se tratando de “duplos” negativos, Hermógenes e Mr. Hyde são identificados com o diabo: “O Hermógenes – demônio. Sim só isto. Era ele mesmo.” (ROSA, 2001, p. 64); Mr. Hyde - “[...] ah, meu pobre, velho Harry Jekyll, se alguma vez li a assinatura de Satanás num rosto, foi no desse seu novo amigo!” (STEVENSON, 2011, p. 170); finalmente, ambos os personagens têm gosto pela tortura - Hermógenes, antes de torturar um inimigo capturado: “Consumia horas, afiando a faca. [...] ele estava contente de si, com muita saúde. Dizia gracejos.” (ROSA, 2001, p. 187) “Mr. Hyde - “[...] com avidez bestial, era capaz de extrair prazer de qualquer nível de tortura a que submetesse alguém; era inflexível como feito de pedra.” (STEVENSON, 2011, p. 233) Há ainda outras analogias, como o fato de ambos usarem roupas que lhes caem mal e apreciarem a morte por atropelamento: Hermógenes sugere que passem com os cavalos sobre Zé Bebelo, e Mr. Hyde pisoteia uma garotinha e um velho, matando o último.

O diabo, figura central no romance de Guimarães Rosa, detém inúmeros sentidos, e muitos deles acenam para a relação entre Riobaldo e Hermógenes.

No ensaio “Grande sertão: veredas”, Dante Moreira Leite (2007) sinaliza a possibilidade de se ler o livro como uma longa sessão psicanalítica de Riobaldo. Nesse sentido, a relação entre o herói e seu pai ganha relevo. No mesmo ensaio, o crítico assinala o nexos entre o estudo de Freud, “Uma neurose do século XVII envolvendo o demônio”, e a questão da filiação diabólica no “Grande sertão: veredas”. Segundo Freud (2011A), através do pacto, o diabo substitui o pai “em negativo”, o que se justifica no romance, já que Riobaldo nega Selorico Mendes, seu padrinho e, possivelmente, seu pai: “Que ele tinha sido meu pai! Afianço que, no escutar, em roda de mim o tonto houve – o mundo todo me desproduzia, numa grande desonra.” (ROSA, 2001, p. 138), e acredita-se superior à maioria das figuras paternas que encontra em seu caminho, rejeitando qualquer subordinação: “Careço é de pousar longe das pessoas de mando, mesmo de muita gente conhecida.” (ROSA, 2001, p. 203) Nesta postura “subversiva” de Riobaldo em relação a figuras de mando, ecoa, também, o aspecto fundamental do “Homem Fáustico”, segundo João Barrento: “[...] a contestação do saber e do poder instituídos e dos limites que eles impõem [...]” (BARRETO, 1984, “p. 108-109)

Observem que Riobaldo não respeita Selorico Mendes por achá-lo covarde: “Meu padrinho Selorico Mendes era muito medroso.” (ROSA, 2001, p. 128) Ou seja, ele não enxerga no pai uma figura viril, capaz de libertá-lo da influência materna que determinou sua vida até então, sob os cuidados da Bigrí. Segundo René Girard, quando o pai não é capaz de suprir as faltas do filho, ele “[...] é odiado como um Outro e, de forma ainda mais profunda, é objeto de vergonha enquanto Si.” (GIRARD, 2011, p. 138). O assassinato do “Pai arquetípico” do romance, Joca Ramiro, evento que confere a Hermógenes o estatuto de “apartado”, “sozinho”, “esquipático”, em suma, de rebelde que determina o próprio rumo, vai no mesmo sentido, afinal, Joca Ramiro foi morto por ter permitido que vigorasse no sertão uma “*Mamãezada*” (ROSA, 2001, p. 298), conferindo uma pena mais branda a Zé Bebelo, o que Hermógenes encara como condescendência, falta imperdoável a um patriarca do Sertão, que em tudo deve ser rigoroso. Nesse sentido, os motivos da insurreição contra o “pai”, manifesta em Riobaldo e Hermógenes, coincidem.

Significativamente, após a absolvição de Zé Bebelo, Riobaldo procura Hermógenes com um interesse “questionável”, que procura esconder: “Virando

que eu quis ir lá, e escutar, *quase quis*.” (ROSA, 2001, p. 298) (*Grifo meu*) O que o herói dissimula, é a atração que sente pela notória rebeldia do vilão, pelo seu caráter insubordinado, característica que inspira Riobaldo a validar sua palavra entre os jagunços na “Sempre Verde”. Como observa José Carlos Garbuglio,

[...] a condenação imposta a Zé bebelo é justamente a de deixar o Estado, com a promessa de não regressar enquanto Joca Ramiro estiver vivo. Isto equivale a dizer que foi Riobaldo quem pronunciou a sentença, uma vez que sua proposta foi acatada como decisão imposta ao réu pelo chefe do bando. (GARBUGLIO, 1972, p. 35)

Ou seja, é impondo a sua vontade à soberania de Joca Ramiro, o “Pai arquetípico do sertão”, apartando-se dos restantes e determinando os seus destinos, que Riobaldo torna-se “o chefe virtual do bando.” (GARBUGLIO, 1972, p. 30) Nas palavras do narrador-personagem:

Ali naquel'horinha – meu senhor – foi que eu lambi idéia de como às vezes devia de ser bom ter grande poder de mandar em todos, fazer a massa do mundo rodar e cumprir os desejos bons da gente. (ROSA, 2001, p. 287)²¹

Notem que ele pretende o mesmo que Hermógenes, a imposição da vontade ao “Pai”, no entanto, por uma via diferente e muito mais efetiva: enquanto o vilão quer impor os seus desígnios pela força, Riobaldo, que lutou sob a tutela do astuto Zé Bebelo, “raposa que demorou” (ROSA, 2001, p. 33), infunde o seu arbítrio através do discurso bem articulado.

Observem que Hermógenes, preferindo a violência aos argumentos, recusa “[...] a mediação simbólica do tribunal e, com isso, o pacto social, impondo, factualmente, a necessidade de sacrifícios sangrentos.” (ROSENFELD, 2006, P. 24) Já Riobaldo, que “[...] tinha pena de toda cria de Jesus.” (ROSA, 2001, p. 186), propõe uma morte simbólica para Zé Bebelo, na forma do exílio:

²¹ Quando da morte de Medeiro Vaz, o herói erguerá novamente a voz. O chefe moribundo assinala Riobaldo, que não aceita comandar, então, Diadorim toma a frente do bando. Mas, o herói não o permite, sugerindo o nome de Marcelino Pampa, que vem a se tornar líder. Este segundo rompante de chefia é louvado por Diadorim: “-“Foi você, mesmo, Riobaldo, quem governou tudo, hoje. Você escolheu Marcelino Pampa, você decidiu e fez...” Era. Gostei, em cheio, de escutar isso, soprante. Ah, porém, estaquei na ponta dum pensamento, e agudo temi, temi. Cada hora, de cada dia, a gente aprende uma qualidade nova de medo!” (ROSA, 2001, p. 103)

Se ele der a palavra de nunca mais tornar a vir guerrear com a gente, decerto cumpre. Ele mesmo não há de querer tornar a vir. É o justo. Melhor é se ele der a palavra de que vais-s'embora do Estado, para bem longe, em desde que não fique em terras daqui nem da Bahia...” – eu disse; disse mansinho mãe, mansice, caminhos de cobra. (ROSA, 2001, p. 292)

Ao longo do julgamento na Sempre Verde, “A projeção de si no outro e a observação quase obsessiva dos excessos do Hermógenes enquanto espelho de uma faceta oculta [...]” (ROSENFELD, 2006, p. 31) de Riobaldo confirmam a identificação entre o herói e seu rival, entretanto, o *modus operandi* de cada um diverge radicalmente: enquanto Riobaldo “mata” Zé Bebelo de forma simbólica através do exílio, assim como havia feito com Selorico Mendes ao fugir do Curralinho, Hermógenes matará literalmente Joca Ramiro ao ver frustrada a sua vontade de executar Zé Bebelo. Um é evasivo e ardiloso, enquanto o outro conhece apenas o alcance do próprio braço.

O tema do “complexo paterno” é desenvolvido ao longo de toda a obra rosiana²²: Zé bebelo, ao seu modo, nega o pai por ser filho de mãe solteira, como o próprio Riobaldo. Seu nome é José Rebêlo Adro Antunes, filho legitimado de José Ribamar Pacheco Antunes e Maria Deolinda Rebêlo. Segundo Ana Maria Machado,

²² O caso dos irmãos parricidas é exemplar a esse respeito: “Semelhante não foi, quando um homem, Rudugério de Freitas, dos Freitas ruivos da Água-Alimpada, mandou obrigado um filho dele ir matar outro, buscar para matarem, esse outro, que roubou sacrário de ouro da igreja da Abadia. Aí, então, em vez de cumprir o estrito, o irmão combinou com o irmão, os dois vieram e mataram mesmo foi o velho pai deles, distribuído de foçadas. Mas primeiro enfeitaram as foices, urdindo com cordões de embira e várias flores. E enqueriram o cadáver paterno em riba da casa - casinha boa, de telhas, a melhor naquele trecho. Daí, reuniram o gado: que iam levando para distante vender. Mas foram logo pegos. A pegar, a gente ajudou. Assim, prisioneiros nossos. Demos julgamento. Ao que, fosse Medeiro Vaz, enviava imediato os dois para tão razoável forca. Mas porém, o chefe nosso, naquele tempo, já era - o senhor saiba -: Zé Bebelo! Com Zé Bebelo, ôi, o rumo das coisas nascia inconstante diferente, conforme cada vez. A papo: -“Co-ah! Por que foi que vocês enfeitaram premeditado as fôices?” - ele interrogou. Os dois irmãos responderam que tinham executado aquilo em padroeiragem à Virgem, para a Nossa Senhora em adiantado remitir o pecado que iam obrar, e obraram dito e feito. Tudo que Zé Bebelo se entesou sério, em pufo, empolo, mas sem rugas em testa, eu prestes vi que ele estava se rindo por de dentro. Tal, tal, disse: -“Santíssima Virgem...” E o pessoal todo tirou os chapéus, em alto respeito. – “Pois, se ela perdoadou ou não, eu não sei. Mas eu perdôo, em nome dela - a Puríssima, Nossa Mãe!” - Zé Bebelo decretou. – “O pai não queria matar? Pois então, morreu - dá na mesma. Absolvo! Tenho a honra de resumir circunstância desta decisão, sem admitir apelo nem revogo, legal e lealdado, conformemente!...” Aí mais Zé Bebelo disse, como apreciava: - “Perdoar é sempre o justo e certo...” - pirlimpim, pimpão. Mas, como os dois irmãos careciam de algum castigo, ele requisitou para o nosso bando aquela gorda boiada, a qual pronto revendemos, embolsamos. E desse caso derivaram também uma boa cantiga violeira.” (ROSA, 2001, p. 91-92)

No Nome que ele se dá, é evidente que escolhe para si outros pais, em substituição ao pai que o legitimou, mas não casou com sua mãe. Em primeiro lugar, seu *Bebelo* é uma variante do sobrenome materno, *Rebêlo*. (MACHADO, 1991, p. 49)

Cara-de-Bronze, do texto homônimo, julga ter matado o pai em um passado longínquo. Nhô Gual, de “Buriti”, não utiliza o nome do pai, Lemos, para afastar a sombra de sua própria esterilidade. Diadorim constitui exceção importante, ao abrir mão da própria vida em nome de um pacto com o pai, no qual se veste de homem para vingar-lhe a honra.

Ainda sobre a variação do tema no qual o filho(a) busca sacrificar-se aos desejos do Pai, o conto “A estória do Homem do Pinguelo”, de “Estas estórias”, merece destaque. Nele, Seo Cesarino herda uma venda do Pai (com “P” maiúsculo), sem, no entanto, ter inclinação para o comércio. Após uma enchente que destrói toda a mercadoria, o personagem parece ter chegado ao fundo do poço, porém, ele conhece Mourão, boiadeiro cujas reses sofrem intensamente com a seca que sucede ao período de chuva. Mourão propõe trocar a venda pela boiada, “livrando” Cesarino da herança negativa do Pai. Nesse ponto, o personagem difere de Diadorim, que morre sem se libertar do mandado de ódio de Joca Ramiro.

Em relação a este conto, interessa, ainda, observar outro ponto importante de encontro com o “Grande sertão: veredas”: a permuta existencial que ocorre entre Cesarino e Mourão, representada pela troca da venda pela boiada. Ela se dá sob a influência do Homem do Pinguelo, misterioso (talvez diabólico) personagem relacionado à identidade e ao destino (MENESES, 2010), que parece mediar a conversão existencial entre Cesarino, homem “vermelho” (ROSA, 2001B, p. 158), “ardente”, do “pé quente” (ROSA, 2001B, p. 161), e Mourão, “cara de lua” (ROSA, 2001B, p. 170), “reboludo” (ROSA, 2001B, p. 171), que “nafragava no sair do sertão” (ROSA, 2001B, p. 172), opostos como o ar frio e o ar quente que, ao se encontrarem, produzem o vórtice, onde o demônio “dentro viajava” (ROSA, 2001, p. 262). É importante destacar que, aqui, a troca de destinos resulta em benefício para ambas as partes: Mourão toca a venda adquirida com “Só sujo, seco, e mofo” (ROSA, 2001B, p. 166) com grande sucesso, e Cesarino engorda e multiplica a boiada apanhada em “má altura do ano” (ROSA, 2001B, p. 179).

Retomando o “Grande sertão: veredas”, em determinado ponto, Riobaldo enumera os companheiros de armas que, passados os anos, ainda atendem ao seu chamado, e proclama: “Deixo terra com eles, deles o que é meu é, fechamos que nem irmãos. Para que eu quero juntar riqueza?” (ROSA, 2001, p. 41) Em outras palavras, o herói não deixou herdeiro legítimo, o que talvez aponte a sua própria esterilidade, fato que adicionaria um elemento decisivo ao seu “complexo paterno”, mas, ao que tudo indica, não há elementos no romance que nos permitam levar a questão adiante.

No ensaio “O romance familiar dos neuróticos”, Freud (2015) observa que, com o progressivo desenvolvimento intelectual, a criança começa a perceber a que categorias pertencem os seus pais. Ela compara-os a outros pais, e passa a problematizar a natureza única que lhes atribuía. A partir de então, a criança contesta não apenas a “nobreza”, mas também a legitimidade dos pais. Como é sabido, a incerteza da genealogia recai normalmente sobre a paternidade: “*pater semper incertus est*, enquanto a mãe é *certissima*” (FREUD, 2015, p. 423). A criança decide então manter o status da mãe enquanto ente conhecido, sobre o qual não pairam dúvidas, dotando o pai de uma promoção social ou enobrecimento que serve de ponto de partida para as fabulações que visam a superar o choque gerado pela descoberta do caráter “falível” dos genitores: “[...] a imaginação da criança se dedica à tarefa de livrar-se dos pais menosprezados e substituí-los por outros, normalmente de posição social mais elevada.” (FREUD, 2015, p. 422)

A mãe, cuja ascendência é “*certissima*”, não se presta tão facilmente a desempenhar papéis enobrecedores, diferente do pai, “*semper incertus*”, portanto, mais receptivo aos deslocamentos da fabulação. Então, segundo Marthe Robert (2007), com uma mãe plebéia, e um pai-rei quimérico, tanto mais valorizado quanto mais distante, a criança atribui-se um nascimento ilegítimo que lança sua pseudo-biografia em novos caminhos, em que novas tribulações a esperam. As duas figuras paternas não pertencem mais ao mesmo mundo, derivando de duas categorias opostas, uma, feminina, próxima e trivial, a outra, masculina, remota e nobre. O lugar “vazio” deixado pelo pai-rei ignoto passa a ser ambicionado pela criança, que, se não o mata, mantém-no distante do círculo familiar, tornando a mãe oportunamente disponível. Assim, ela espera se apossar não apenas das qualidades do pai ideal, mas também de sua esposa.

Cabe, aqui, pontuar aspectos da biografia riobaldiana que parecem refletir a leitura do “romance familiar”²³ proposta por Freud e desenvolvida por Marthe Robert: Riobaldo possui originalmente um pai “falível” do qual se envergonha, Selorico Mendes, e uma mãe “mundana”, a Bigrí, que pode ter sido mesmo uma prostituta - segundo Freud (2015), com o conhecimento dos fatos sexuais, surge a tendência a imaginar situações em que a mãe, o objeto de mais intensa curiosidade sexual, está envolvida em segretos casos amorosos. O “romance familiar” parece ganhar forma a partir do momento em que Riobaldo literalmente foge de sua genealogia decepcionante para se refugiar na amizade por Diadorim, que lhe confere a filiação simbólica a um pai nobre e quimérico, Joca Ramiro. Mas, ao permitir que vigorasse no Sertão uma “*mamãezada*”, perdendo Zé Bebelo, inimigo capturado em combate, ou seja, traindo uma sensibilidade “feminina”, em contraponto à lei marcial do Sertão, Joca Ramiro perde aos olhos de Hermógenes, “gêmeo negativo” que realiza desejos reprimidos por Riobaldo, o seu status superior²⁴. A frustração leva ao parricídio: Hermógenes realiza o assassinato literal do Pai que Riobaldo apenas esboça ao fugir do Curralinho, desencadeando um misto de indignação e respeito no herói.

De acordo com Freud (2011A), a relação com o pai é ambivalente desde o início, compreendendo dois impulsos afetivos opostos: um terno e submisso, e outro hostil e desafiador. No embate entre nostalgia do pai, por um lado, e medo e rebeldia filial, por outro, residem explicações para aspectos decisivos das religiões. Acerca do Diabo, é sabido que ele foi imaginado como contrapartida de Deus, e se encontra muito próximo de Sua natureza (FREUD, 2011A). Segundo o psicanalista, “Deus e o Diabo eram inicialmente idênticos, uma só figura que mais tarde se decompôs em duas com características opostas.” (FREUD, 2011A, p. 245) Nesse sentido, assim como Hermógenes e

²³ Expressão utilizada por Freud para referir-se à complexa trama subjacente ao desenvolvimento da criança em suas relações parentais.

²⁴ O contraponto entre a “virtude do ferro” (ROSA, 2001, p. 613), que sustenta a lei marcial do Sertão, e o universo feminino, quase exclusivamente restrito à esfera doméstica, transparece nas palavras de Diadorim: “Por que era que Joca Ramiro, sendo chefe tão subido, de nobres costumes, consentia em ter como seu alferes um sujeito feito esse Hermógenes, remarcado no mal? Diadorim me escutou depressa, tal duvidou de meu juízo: — “Riobaldo, onde é que você está vivendo com a cabeça? O Hermógenes é duro, mas leal de toda confiança. *Você acha que a gente corta carne é com quicé, ou é com colher-de-pau?* Você queria homens bem-comportados bonzinhos, para com eles a gente dar combate a Zé Bebelo e aos cachorros do Governo?!” (ROSA, 2001, p. 187-188) (*Grifo meu*)

Riobaldo são duplos, um realizando abertamente o que vigora na fantasia do outro, Joca Ramiro e Selorico Mendes representam as duas visões que o filho tem do Pai, uma idealizada, modelo exemplar do Deus soberano e bondoso, e a outra mundana, donde deriva a contraparte de Deus, o diabo, inferior e malvado. Ao desafiar Joca Ramiro tachando a sua atitude de “*mamãezada*”, Hermógenes o rebaixa ao mesmo patamar que Riobaldo legara ao seu “padrinho” Selorico Mendes, o de covarde. Então, as duas figurações paternas coincidem. Um representa desde o início o real, o “Pai vergonhoso”, enquanto o outro representa inicialmente o “Pai divino”, idealizado. Quando Hermógenes, o duplo de Riobaldo, encontra traços vergonhosos mesmo no “Pai divino”, o mata, então, resta apenas recorrer ao pacto com o diabo, o duplo de Deus, que é inexistente: “O diabo não há!” (ROSA, 2001, p. 624), porque é, de fato, o signo de uma negação, da não aceitação do Pai, paradigma de razão e estabilidade, como ser falível. Ao mesmo tempo, o pacto reveste o “filho desamparado” dos poderes outrora conferidos ao Pai, afinal, Lúcifer é, na tradição judaico-cristã, o primeiro filho a se rebelar orgulhosamente contra o Pai em nome de uma nova ordem.

Ao descobrir que Hermógenes é pactário, Riobaldo passa a investigar sua vida: “Ah, me aluei? O Hermógenes, esquipático, diverso. Comigo eu começava numa espécie, o rôr, vontade de ir para perto, reparar em tudo que fazia, dele escutar suas causas” (ROSA, 2001, p. 250), vindo a seguir os passos do adversário rumo aos descaminhos do Sertão para tratar com o “Sujo”, logrando chefiar o bando alquebrado de Zé Bebelo com a mesma eficácia com que Hermógenes lidera os seus homens, sob a tutela do Inimigo de Deus, que, “Quando protege, vem, protege com sua pessoa. [...] indicando todo rumo [...] por tudo ouvir [...] para espiar o primeiro das coisas.” (ROSA, 2001, p. 317-318)

A partir de então, Riobaldo passa a divergir radicalmente dos jagunços à sua volta, reduzidos a uma condição infantil: “Gente! Feito meninos. Disso eu fiz um pensamento: que eu era muito diverso deles todos, que sim. [...] Eles não pensavam.” (ROSA, 2001, p. 373-374) Assim, o herói, que desde o início disparava sentenças como: “Divêrjo de todo mundo...” (ROSA, 2001, p. 31) e “Nasci para não ter homem igual em meus gostos.” (ROSA, 2001, p. 76)

finalmente torna-se “sozinho”, estatuto conferido pelo pacto, ocasião em que ele ouve “o vozeio dum ser-só” (ROSA, 2001, p. 437) e equipara-se enfim ao Hermógenes, “homem sozinho”, “esquipático, diverso” (ROSA, 2001, p. 250), interessando-se por matá-lo apenas para a sua maior glória: “[...] ele mesmo, não era o realce meu - ? - eu carecendo de derrubar a dobradura dele, para remedir minha grandeza façanha!” (ROSA, 2001, p. 556) Ato derradeiro de sua assimilação do homem que, ao longo de toda a narrativa, Riobaldo alardeia desprezar, mas que admira por via tortuosa. Como observa René Girard (2012), a oposição exaspera o desejo, a rivalidade gera a imitação, que é reforçada no interior mesmo da hostilidade. Por conta disso, quando extremamente próximo de Hermógenes, na sarabanda infernal das batalhas, Riobaldo confessa o quanto a sua identidade é dependente do rival, que o “realça”: para tornar-se deveras como ele, o herói precisa eliminá-lo, restando como o único “sozinho” dos sertões.

Assim, a “metamorfose” de Riobaldo, que passa de “Um raso jagunço atirador, cachorrando por este sertão” (ROSA, 2001, p. 420), a chefe que assinala o destino do bando, é tributária de sua relação mimética com o Hermógenes. O esforço constante de superação de si, observado no “Homem Fáustico”, categoria em que se enquadra o herói do “Grande sertão: veredas”, [...] tende, em última análise, para o conhecimento de nós e para a dominação do outro em nós.” (BARRENTO, 1984, p. 110) Nesse sentido, o pacto diabólico consiste, em última análise, na aceitação por parte de Riobaldo de caracteres que, dantes, ele se restringia a projetar no Hermógenes. A palavra “metamorfose”, que utilizei para descrever as mudanças sofridas por Riobaldo ao longo do livro, não foi empregada de forma leviana. Segundo Marcus Vinicius Mazzari (2010), no contexto do “Grande sertão: veredas”, as imagens de “metamorfoses” podem ilustrar a conversão do “raso jagunço” Tatarana, no líder Urutu-Branco, operada nas “Veredas-Mortas”, transubstanciação que envolve as imagens simbólicas da lagarta e da serpente.

Observem que tanto a lagarta quanto a serpente podem causar dano: a lagarta queima e pode tornar-se uma praga, e a serpente, além de ser um animal caçador, não raro, possui veneno. Importante ressaltar que a metamorfose de Riobaldo a partir da lagarta não resulta em borboleta, mas em cobra. Isso porque a transformação do herói, cujo ponto culminante é o pacto diabólico, visa a torná-

lo contundente, apto a realizar as suas metas com a objetividade (e violência) de uma arma. Notem que a lagarta queima como uma defesa, por isso, tatarana é o apelido de Riobaldo antes do pacto, antes de o herói tornar-se verdadeiramente “ativo”, já a cobra, a Urutu, é um animal caçador, que dá bote, portanto, representa o herói após o pacto. Os apelidos também reportam às armas utilizadas por Riobaldo. Na fase “Tatarana”, ele utilizava apenas armas de fogo (ou seja, que “queimam”, como a lagarta). Após o pacto, quando vem a ser conhecido como “Urutu”, o herói passa a utilizar também a faca, arma com a qual se desferem cutiladas, espécie de “bote”²⁵. O episódio em que Riobaldo mata utilizando a faca pela primeira vez é tão importante para a compreensão de sua “metamorfose”, que figura em cena marcante:

Às asas que eu com a minha quicé, a lambe leal – pajeuzeira – em dura mão, peguei por baixo o outro, encortei-recortei desde o princípio da nuca – ferro ringiu rodeando em ossos, deu o assovião esguichado, no se lesar o cano-no-ar, e mijou alto o sangue dele. Cortei por cima do adão... Ele Outro caiu do cavalo, já veio antes do chão com os olhos duros apagados... Morreu maldito, morreu com a goela roncando na garganta! E o que olhei? Sangue na minha faca – bonito brilho, feito um verniz veludo... (ROSA, 2001, p. 528-529)

Segundo Ana Maria Machado, o próprio nome Riobaldo, “[...] com sua etimologia introduz imediatamente os aspectos de *Rio* e *baldo* (frustrado) [...]” (MACHADO, 1991, p. 35) assinalando “[...] as tantas mudanças de curso de um personagem que não se fixa num só caminho e que, em seu permanente fluir, toma o rio por modelo. Como o rio, Riobaldo corre incessantemente.” (MACHADO, 1991, P. 35) Nas palavras do narrador-personagem: “Acho que eu não era capaz de ser uma coisa só o tempo todo.” (ROSA, 2001, p.496) Ou, ainda:

E pois, conforme dizia, por meu tiro me respeitavam, quiseram pôr apelido em mim! Primeiro, Cezidor, depois Tatarana, lagarta-de-fogo. Mas firme não pegou. Em mim, apelido quase que não pegava. Será: eu nunca esbarro pelo quieto, num feitíó? (ROSA, 2001, p. 178-179)

²⁵ Como observa Cleusa Rios Pinheiro Passos (2008), as “etapas do viver da donzela” também são marcadas pela sucessão de nomes: Reinaldo-Diadorim-Maria Deodorina, em “resposta” a Riobaldo-Tatarana-Urutu.

Enquanto “herói da passagem”, Riobaldo não se individua, completando o ciclo do “romance de formação”²⁶. Em sua travessia, ele passa de covarde a valente; de mandado a chefe; de passivo a ativo. No entanto, ao fim das aventuras, o herói encontra-se tão desnordeado quanto no início, esperando que o senhor doutor da cidade o ajude a elucidar aspectos determinantes de sua trajetória: “Conto minha vida, que não entendi” (ROSA, 2001, p. 506); “Eu quero é que o senhor repense as minhas tolas palavras.” (ROSA, 2001, p. 186) Isso porque, no afã de superar a adversidade gerada pelo fracasso de Zé Bebelo, Riobaldo busca atingir um eu fora de si: “Eu queria ser mais do que eu” (ROSA, 2001, p. 437), não um eu em si, objetivo da individuação, o que ele consegue mediante a “inflação do ego” que resulta no destemido Urutu-Branco, através do pacto: “[...] eu mais não me reconhecia. Eu era alto, maior do que eu mesmo;” (ROSA, 2001, p. 155). Posto que se trata de um salto existencial com prazo de validade: “Porque os prazos principiavam...” (ROSA, 2001, p. 440), de uma benesse transitória, não há fatura da experiência riobaldiana. Na velhice, ele continua tão “provisório” quanto na juventude.

O pacto firmado nas “Veredas Mortas”, evento determinante na trajetória do herói “metamórfico” do “Grande sertão: veredas”, é a culminância de um processo de espelhamento entre Riobaldo e Hermógenes, que se consolida aos poucos, minando a resistência do herói. A princípio, Riobaldo aceita fumo embebido em cachaça (produtos relacionados ao diabo na tradição popular) com relutância:

“— Tá aqui, toma... — ouvi. Era o Hermógenes, um taco de fumo me dando, que em forte cachaça ele tinha acabado de empapar. Era para se esfregar na cara e nas mãos. Aceitei. *Fosse coisa de comer, não aceitava.* Nada não disse, não agradeci. Aquilo era do serviço de armas, fazia parte. E esfreguei, bem. Ao que os mosquitos deixaram de me ferroar.” (ROSA, 2001, p. 221) (*Grifo meu*)

Quando os jagunços atocaiam os homens de Zé Bebelo, Riobaldo e Hermógenes estreitam o contato físico, mantendo o hálito próximo e falando ao pé do ouvido:

²⁶ Acerca do “Grande sertão: veredas” enquanto “romance de formação”, conferir o ensaio “Veredas-Mortas e Veredas-Altas: a trajetória de Riobaldo entre pacto demoníaco e aprendizagem”, de Marcus Vinicius Mazzari (2010).

Rastejando de minha banda da direita, o Hermógenes rompia, eu sentia o bafo duma boca, e aquele avultar deitado de bicho duro, braço por braço. [...] Quando de sem-menos, o Hermógenes me esbarrou. Ele falou um murmo — me cochichou de mão em concha. — É aqui mesmo... — ele redisse. (ROSA, 2001, p. 222-223)

Sob a regência do vilão, ambos alvejam o mesmo homem:

Eu não campeava a morte. Seguro nasci, sou feito. Do Hermógenes ali junto estar, naquela hora, digo ao senhor, gostei. — Riobaldo, Tatarana! E o é... — *ele me governou, de repente. Aceitei.* Desamarrei mão, de vez pronta! Eu já tinha resumido pontaria! Eu tive consolo duma coisa, que era que aquele homem alto não podia ser Zé Bebelo... Não tremi, e escutei meu tiro, e o do Hermógenes; e o homem alto caiu certo morto, rolou na má poeira. (ROSA, 2001, p. 226) (*Grifo meu*)

Logo após, Riobaldo passa a se identificar abertamente com o futuro rival:

“Agora, tu mesmo vai lá, vai! Tu não quer?!” — foi o que arranjei vontade de gritar com o Hermógenes. Cão, que ele. Ri mais. *Homem sozinho, com sua carabina em mãos, o Hermógenes era um como eu, igual, igual, até pior atirava.* E aqueles bebelos tinham feito madrugada para levar fogo. Fiquei meu. (ROSA, 2001, p. 227) (*Grifo meu*)

Finalmente, contradizendo os seus termos iniciais, o herói aceita comida e bebida (cachaça, como não poderia deixar de ser) do Hermógenes, e a identificação estabelecida entre os dois é coroada pela conjunção física sugerida pelo narrador-personagem:

Tudo tinha me torcido para um rumo só, minha coragem regulada somente para diante, somente para diante; e o *Hermógenes estava deitado ali, em mim encostado — era feito fosse eu mesmo.* Ah, e toda hora ele estava, sempre estava. Que me disse! — “Tatarana, toma, come, e agradece ao corpo um poucado...” Há-de que estava me oferecendo a capanga, paçoca de carnes. Tanto que os tiros tinham esbarrado quase em completo, em partes. *Eu, tendo comida minha, de matula, no bernal. Aí, e munição minha de balas, no surrão. Eu carecia lá do Hermógenes? Mas, por que foi então que aceitei, que mastiguei daquela carne, nem fome acho que não tinha direito, enguli daquela farinha? E pedi água.* — “Mano velho, bebe, que esta é competente...” — *ele riu. O que estava me dando, na cabacinha, era água com cachaça. Bebi. Limpei os beiços.*” (ROSA, 2001, p. 230)²⁷ (*Grifos meus*)

²⁷ Segundo Roger Caillois, “[...] existe, em múltiplos animais, uma conjugação mais ou menos desenvolvida entre a alimentação e a sexualidade. A fêmea não só se alimenta durante o coito, como tira a alimentação do próprio corpo do macho, devorando-o ou absorvendo o conteúdo de uma glândula especial. Na base da escala dos seres vivos, entre os protozoários, um dos organismos absorve completamente o outro no decurso das relações sexuais. Trata-se, pois, de um fenômeno de caráter primitivo.” (CAILLOIS, 1979, p. 43-44) O caráter sexual da relação entre Riobaldo e Hermógenes, indiciada aqui na partilha do alimento, remete à função de “provedor” dos desejos negados pelo herói efetuada pelo rival. Como tenho buscado demonstrar,

A identificação entre os dois, e a filiação ao diabo, é confirmada nas referências ao cão/cachorro, que Riobaldo usa frequentemente para referir-se a si mesmo, a Hermógenes e ao Inimigo de Deus: Riobaldo - “para pensar longe, sou cão mestre” (ROSA, 2001, p. 31); “[...] meu cão de corpo.” (ROSA, 2001, p. 232); “[...] notícia que se vai ter amanhã, hoje mesmo ela já se serve... Sabia; sei. Como cachorro sabe.” (ROSA, 2001, p. 556); Hermógenes – “[...] cachorro grande [...]” (ROSA, 2001, p. 223); “[...] Hermógenes. Cão, que ele.” (ROSA, 2001, p. 227); Diabo – “– ele já devia de estar me vigiando, o cão que me fareja.” (ROSA, 2001, p. 436); “[...] as caras todas do Cão [...]” (ROSA, 2001, p. 521). Diadorim também recebe a “alcunha”, com frequência menor: “Diadorim pareceu em pedra, cão que olha.” (ROSA, 2001, p. 69) Inclusive, na condição de pactários, Riobaldo e Hermógenes apresentam a cisão ao nível da expressão verbal - Hermógenes: “- falou, numa voz rachada em duas [...]” (ROSA, 2001, p. 281); Riobaldo: “- “Não sou do demo e não sou de Deus!” – pensei bruto, que nem se exclamasse; mas exclamação que havia de ser em duas vozes, uma muito diferente da outra.” (ROSA, 2001, p. 510-511) Em suma, apesar de repudiá-lo abertamente, Riobaldo vê no rival um “modelo exemplar” que ele, em flagrante contradição, mimetiza: “À-tôa, até, que estava relembando o Hermógenes. Assim, pensando no Hermógenes – só por precisão de com alguém me comparar.” (ROSA, 2001, p. 379) Segundo René Girard, quando o personagem está em situação com o próprio “duplo”, “[...] o ódio não é incompatível com a imitação apaixonada; ao contrário, é sua inevitável contrapartida.” (GIRARD, 2011, p. 131) Tanto, que Riobaldo espelha Hermógenes mesmo em detalhes insuspeitos:

E – mas – o Hermógenes? Sobreveja o senhor o meu descrever: ele vinha por ali, à refalsa, socapa de se rir e se divertir no meio dos outros, sem a soberba, sendo em sendo o raposo meco. Naqueles dias ele andava de pé-no-chão, mas com uma calça apertada nas canelas e encurtada, e mesmo *muito esmolambado na camisa. Até que de barba grande, parecia um pedidor.* (ROSA, 2001, p. 250-251) (*Grifo meu*)

Hermógenes está um passo à frente das realizações de Riobaldo, e age sem subterfúgios, quando as resoluções do herói podem ser de ordem simbólica, como fugir do Pai ao invés de literalmente matá-lo, como faz o adversário.

Após esta descrição, o narrador-personagem afirma: “No mais, mal me lembro, mas sei que, *naqueles dias, eu estive muito maltrapilho.*” (ROSA, 2001, p. 252-253) (*Grifo meu*)

Riobaldo atravessará o “Liso” e vencerá a batalha no “Paredão”, entretanto, o pacto diabólico precipitou o seu destino, com as consequências que isso acarreta, como a “incompreensão” e “imaturidade” do Fausto, que vivencia eventos num frenesi luciferino que oblitera a experiência: “E fui vendo que aos poucos eu entrava numa alegria estrita, contente com o viver, mas apressadamente.” (ROSA, 2001, p. 440). Assim, ao fim das aventuras pelo grande Sertão, a contundência de Riobaldo se esvai, restando apenas a herança material de sua travessia (o dinheiro repartido entre o bando de jagunços), e o remorso pela morte de Diadorim (cujo sentido explorarei mais adiante). Após narrar a morte do seu amigo/amor, o herói afirma: “Aqui a estória se acabou./Aqui, a estória acabada./Aqui a estória acaba.” (ROSA, 2001, p. 616) “ultimando” o jagunço Riobaldo, ato que dissipa o mundo de aventuras emblematizado pela donzela-guerreira, no qual o herói desempenhava uma função enobrecedora, para retornar à existência trivial, à massa indistinta de homens, o que lhe confere certa melancolia na velhice, afinal, como observa René Girard, “O sofrimento mais vivo provém do fato de o herói não conseguir se distinguir de maneira concreta dos homens que o rodeiam.” (GIRARD, 2011, p. 80) Dessa forma, após o ápice da diferenciação, representado pela chefia do bando de Joca Ramiro, vem o inevitável declínio, que “desafina” as convicções de Riobaldo, e o restitui às dúvidas da vida ordinária, o que o leva a narrar sua estória ao doutor da cidade, revivendo, assim, o auge de sua existência. Nas palavras do herói (que não se exclui de tal reflexão),

Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. (ROSA, 2001, p. 39)

Ao fim, Riobaldo se torna um pouco como o fazendeiro seô Habão, “[...] homem só vendido ao dinheiro e ao ganho [...]” (ROSA, 2001, p. 446), em cujo nome, segundo Ana Maria Machado (1991), ecoa a preocupação com os seus haveres: habere/Habão. O fazendeiro lhe causa gastura no primeiro encontro,

mas espelha o futuro do narrador-protagonista enquanto bem estabelecido homem de posses: “[...] mansoso e mando, sem glória nenhuma, [...] um toco de pau, que não se destorce, fincado sempre para o seu arrumo.” (ROSA, 2001, p. 429 – 430). O fato de o pacto suceder ao encontro com o abastado proprietário de terras (após duas tentativas malfadadas) não é gratuito. Riobaldo toma “A resolução final, que tomei em consciência.” (ROSA, 2001, p. 434) após conversar com seô Habão, que parece insuflar no herói um motivo “racional” para fazer o pacto e liderar o bando de jagunços, diferente da romântica demanda guerreira em nome de uma vingança, que, inclusive, o herói desaprovava:

Revés – que, por resgate da morte de Joca Ramiro, a terrível que fosse, agora se ia gastar o tempo inteiro em guerras e guerras, morrendo se matando, aos cinco, aos seis, aos dez, os homens todos mais valentes do sertão? Uma poeira dessa dúvida empooou minha idéia – como a areia que a mais fininha há: que é a que o rio Urucúia rola dentro de suas largas águas, quando as chuvaradas do inverno. (ROSA, 2001, p. 378)

Riobaldo fica impressionado com a “[...] calma muito sensata e firmada [...]” (ROSA, 2001, p. 428) do fazendeiro, dotado de “muda” e irrefutável autoridade: “E ele dava ordens. Ordem que dava, havia de ser costumeira e surda, muito diferente da de jagunço. Cada pessoa, cada bicho, cada coisa obedecia.” (ROSA, 2001, p. 432) Passando, quem sabe, a divisar em seu horizonte as “vantagens” de exercer autoridade sobre os homens. Segundo Willi Bolle (2004), é nesse contexto que ele recorre ao pacto com o diabo, um “meio mágico” de superar a diferença de classes que separa um peão de um fazendeiro. Lembrem que ao fim das aventuras, Riobaldo, à revelia do destino imputado aos demais jagunços, vem a estabelecer-se como fazendeiro abastado, gozando do arrendamento braçal dos homens que lutaram ao seu lado. De acordo com Willi Bolle,

Assim como o fazendeiro “seô” Habão consegue mobilizar os peões a trabalharem para ele, assim também Riobaldo recruta e sacrifica seus jagunços. Dentre eles, Riobaldo é o único cujo destino é diferente. A história narrada culmina com o oxímoro de um jagunço metamorfoseado em fazendeiro.

Contra o pano de fundo dos antigos companheiros de armas, que abandonaram a jagunçagem para cair na mendicância – “[...] muito que foi jagunço, por aí pena, pede esmola [...]” -, destaca-se a ascensão social de Riobaldo.” (BOLLE, 2004, p. 151)

Após retornar das “Veredas Mortas”, Riobaldo é apadrinhado por seô Habão, recebendo de presente, no lugar de Zé Bebelo, um belo cavalo, como se o fazendeiro discernisse no renascido jagunço uma espécie de investimento. Riobaldo inicialmente chamará o animal de “Barzabú”, apontando para a afinidade entre o poder, o dinheiro, e o diabo²⁸, flagrante na ligação entre o herói e seô Habão, dado que o rico proprietário de terras parece dissipar as incertezas do narrador-personagem quanto à realização do pacto que o conduzirá à vida de abastado fazendeiro.

Observem que o cavalo era “gateado [...] de beijo mole. [...] E respirava para dentro dos peitos a maior quantidade de ar que desejava, por quantas ventas tão largas ele tinha.” (ROSA, 2001, p. 428) Trata-se de atributos diabólicos: o “beijo mole” do animal evoca uma das alcunhas do diabo – “beijudo”. A referência ao domínio sobre o ar e às “ventas”, por sua vez, nos remetem à imagem do vórtice diabólico recorrente no “Grande sertão: veredas”. Finalmente, o felino, presente na adjetivação “gateado”, é um animal negativo na obra de Guimarães Rosa, como atestam os exemplos: “Só o Hermógenes foi que nasceu formado tigre, e assassim.” (ROSA, 2001, p. 33); “A gente sobrossosa, nesse ensino de onça, traiçoeiros todos.” (ROSA, 2001, p. 373); “Ao que ela (*Maria Mutema*), onça monstra, tinha matado o marido” (ROSA, 2001, p. 241) (*Grifo meu*).

3.4. RIOBALDO X DIADORIM

Tratarei, agora, especificamente, da relação entre Riobaldo e Diadorim. O herói, que carece de filiação paterna: “[...] eu não tive pai;” (ROSA, 2001, p.

²⁸ Esta relação entre o diabo, o mando e o dinheiro é recorrente na literatura ocidental. Fiquemos com dois exemplos: Ivan Karamázov, no monumental romance de Dostoiévski, tem um delírio no qual o diabo irrompe do pacote de dinheiro que ele recebeu de Smierdiákov, seu irmão bastardo e seu duplo, após o assassinato do velho Fiódor Karamázov: o dinheiro, símbolo do poder de um pai em negativo, é uma verdadeira manifestação do princípio diabólico – não à toa, o velho pretendia comprar a noiva do filho Dmítri com a quantia da qual o diabo surge. Na segunda parte do “Fausto”, de Goethe, Mefistófeles cunha o papel moeda, levando o Imperador cujo reino é desejado por Fausto à derrocada. O tesouro do reino foi dilapidado pela corte, então, ludibriando os súditos com o valor ilusório das cédulas sem fundo, Mefisto desencadeia uma guerra cujo único beneficiado será Fausto.

57), é regido, inicialmente, pelo elemento feminino, voltando-se mais para a divagação, que para as atitudes, as quais ele desempenha especialmente como mediador, sofrendo a influência de outrem, sobretudo de Diadorim. Diadorim, em contrapartida, que desconhece filiação materna: “...Pois a minha (*mãe*) eu não conheci...” (ROSA, 2001, p. 57) (*Grifo meu*), é regido pelo elemento masculino, buscando vingar o pai morto, objetivo que espera atingir induzindo Riobaldo a realizar feitos que, em verdade, lhe foram imputados, como nascida “[...] para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...” (ROSA, 2001, p. 620-621). Assim, os dois personagens encontram-se tão implicados que “trocam” gênero e destino. Como afirma o narrador-personagem: “o *Reinaldo* - que era Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe minha vida;” (ROSA, 2001, p. 334) Mesmo os seus nomes assinalam essa “mistura”, começando pela letra “R”, e findando com o sufixo “-aldo”, numa relação de quase homofonia: “— “*Riobaldo... Reinaldo...*” — de repente ele (*Diadorim*) deixou isto em dizer! — “...Dão par, os nomes de nós dois...” A de dar, palavras essas que se repartiram!” (ROSA, 2001, p. 160) (*Grifo meu*) Segundo Ana Maria Machado, “O Nome *Riobaldo* evoca, em primeiro lugar, por sua sonoridade, os Nomes dos brilhantes guerreiros germânicos.” (MACHADO, 1991, p. 35); “*Reinaldo* é também um Nome guerreiro de origem germânica” (MACHADO, 1991, p. 37).

Em momento de grande impasse na chefia do bando dos “ramiros”, no limiar de uma disputa entre Zé Bebelo e João Goanhá, Riobaldo firma o pacto diabólico e arrebatando o comando do grupo de jagunços, mas, mais do que isso, ele acaba com o equívoco que caracterizava sua relação com Diadorim, libertando-se da tirania do amigo/amor que “[...] gostava de mandar, primeiro mandava suave, depois, visto que não fosse obedecido, com as sete-pedras.” (ROSA, 2001, p. 165). Em passagem enigmática, o herói afirma: “Eu sei: quem ama é sempre muito escravo, mas não obedece nunca de verdade.” (ROSA, 2001, p. 568) Após a emancipação de Riobaldo, Diadorim passa a figurar com menos intensidade no romance: “Desde que eu era o chefe, assim eu via Diadorim de mim mais apartado” (ROSA, 2001, p. 480). Então, o herói torna-se inequivocamente “o homem”, o elemento ativo do binômio Riobaldo/Diadorim, definindo-se como “Capitão”, anagrama de “pacto” (MAZZARI, 2010), quando entoa em marcha com os jagunços: “*O Sertão é a sombra minha/E o rei dele é*

Capitão!...” (ROSA, 2001 p. 479) E Diadorim, por sua vez, se converte na mulher que o segue por amor:

Mas Diadorim repuxou freio, e esbarrou; e, com os olhos limpos, limpos, ele me olhou muito contemplado. Vagaroso, que dizendo:

– “Riobaldo, hoje-em-dia eu nem sei o que sei, e, o que soubesse, deixei de saber o que sabia...”

Demorei que ele mesmo por si pudesse pôr explicação. E foi ele disse: – “Por vingar a morte de Joca Ramiro, vou, e vou e faço, consoante devo. Só, e Deus que me passe por esta, que indo vou não com meu coração que bate agora presente, mas com o coração de tempo passado... E digo...”

Afirmo que não colhi a grã do que ele disse, porque naquela hora as idéias nossas estavam descompassadas surdas, um do outro a gente desregulava. [...]

Duvidei pouco. Diadorim não temia. O que ele não se vexou de me dizer:

– “Menos vou, também, punindo por meu pai Joca Ramiro, que é meu dever, do que por rumo de servir você, Riobaldo, no querer e cumprir...”

Nem considerei. – “É, o Hermógenes tem de acabar!” – eu disse. Diadorim, ia ter certas lágrimas nos olhos, de esperança empobrecida. Me mirava, e não atinei. Será que até eu achasse uma devoção dele merecida trivial? Certo seja. Não dividi as finuras. (ROSA, 2001, p. 549-550)

Assim, quando Riobaldo passa a liderar o bando de jagunços, o Diadorim orgulhoso de antes dá lugar a uma figura subordinada, que chega a imbuir-se de um caráter sacrificial em relação ao herói, preocupando-se com a salvação de sua alma²⁹: “[...] Riobaldo... Você quer dançação e desordem... [...] A bem é que falo, Riobaldo, não se agaste mais... E o que está demudado, em você, é o cômputo da alma – não é razão de autoridade de chefias...” (ROSA, 2001, p. 484)

²⁹ Aqui, o *Diá*, de Diadorim, que também é abreviação do nome do diabo, pode ser lido como “[...] *dea*, referindo-se ao outro polo, Deus [...]” (MACHADO, 1991, p. 40) Segundo Augusto de Campos, “Esse nome – DIADORIM – é um caleidoscópio em miniatura de reverberações semânticas, suscitadas por associação formal. Arrostando o perigo de uma simplificação, tentamos demonstrar o aparelho vocabular, obtendo os seguintes fragmentos básicos, alinhados em dois grupos:

- a) Dia + adora
- b) Diá + dor + im

Assim em dois planos de significado (deus ou o demo, sempre) se bifurca, desde o nome, essa criatura “que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...” O que existe de *ser* e de amor em Diadorim é representado pela vertente a) *Dia + adora*. O que há de *não-ser*, pela vertente b) *Diá* (diabo) + *dor*.” (CAMPOS, 1991, p. 339) O prefixo grego – Dia, constante no nome Diadorim, significa “através de”. Sob o prisma da segunda vertente do nome do personagem, conforme a divisão de Haroldo de Campos, o – Dia poderia indicar o rito de passagem pelo qual passa Riobaldo, sob a influência da donzela-guerreira, que se dá “através” da dor.

E morrendo em seu lugar ao fim do livro, o que, de fato, era o seu destino, mas, como Riobaldo era o chefe,urgia que ele se batesse com o Hermógenes no confronto derradeiro.

Entretanto, apesar de Riobaldo ter se “apartado” de Diadorim, impondo-se como figura masculina dominante, sua “sombra”, o diabo, o Hermógenes (estopim da vingança que obseda o amigo), ainda paira sobre a donzela-guerreira, impedindo que Riobaldo consiga discernir o feminino nela. Então, na batalha final, morre o Hermógenes, o diabo corporificado, mas resta “[...] o estilo dele, solto, sem um ente próprio” (ROSA, 2001, p. 499), na forma da dúvida e da confusão. Por isso, mesmo diante do corpo nu de Diadorim, ou Maria Deodorina, Riobaldo parece não compreender o mistério revelado. Esta última “confusão” faz com que o jagunço conviva até a velhice com o fantasma do amigo/amor perdido. Assim, a identidade, o destino, e a afetividade de Riobaldo, são inarredáveis de sua relação com a donzela-guerreira.

3.5. DIADORIM X HERMÓGENES

Para além de sua fixação na vingança contra Hermógenes, Diadorim também se relaciona ao vilão em muitos aspectos. No “Grande sertão: veredas”, a donzela-guerreira ostenta atributos “diabólicos”, a começar por sua condição andrógina: representações artísticas do diabo o pintam como um ser dotado de pênis e seios. No quinto ato do Fausto II, “Inumação”, Mefistófeles faz referência ao hermafroditismo: “O mais iníquo que inventamos” (GOTHE, 2011, p. 1003), e sente um prazer sádico e homossexual ao ser atacado pelos anjos: “É isso, do amor, a elementar essência?/Meu corpo todo em brasas se tortura,/Mal sinto, já, da nuca a incandescência./ [...] Alto marmanjo, és tu quem mais me agrada;” (GOETHE, 2011, p. 1015).

A ira de Diadorim é desmesurada, como quando reage violentamente às provocações de Fancho-Bode, quase o degolando, a exemplo da passagem analisada entre as páginas 54 e 56 deste estudo: “[...] se fez em fúria. Deu com o Fancho-Bode todo no chão, e já se curvou em cima: e o punhal parou ponta diantinho da goela do dito, bem encostado no gogó [...] para avisar do gosto de

uma boa-morte;” (ROSA, 2011, p. 176). O amor “avesso” que *e/e* inspira em Riobaldo também é indissociável do “Tendeiro”: “Estou de costas guardadas, a poder de minhas rezas. Ahã. Deamar, deamo... Relembro Diadorim.” (ROSA, 2001, p. 56) Se subtrair-se a letra “a” de “deamo”, resta “demo”, revelando a associação entre o amor e o diabo. Inclusive, em Diadorim, o amor e o ódio não são opostos, mas estão implicados: “E ele suspirava de ódio, como se fosse por amor” (ROSA, 2001, p. 46). O diabo é popularmente conhecido como “o pai da mentira”, sendo, nas palavras de René Girard, “[...] ao mesmo tempo, verdadeiro e falso, ilusório e real, fantástico e cotidiano.” (GIRARD, 2011, p. 154); o que se observa em Diadorim, cujo ódio “[...] forjava as formas do falso.” (ROSA, 2001, p. 379) A “confusão” e o mal permeiam toda a esfera amorosa relacionada à “mulher vestida de homem”: “Diadorim [...] dos claros rumos me dividia. [...] Gostava de Diadorim, dum jeito condenado” (ROSA, 2001, p. 110).

Para além da violência e da associação com o diabo, há características que aproximam ainda mais Diadorim e Hermógenes. Enquanto o vilão é irremediável, representando o mal absoluto: “O Hermógenes - demônio. Sim só isto. Era ele mesmo.” (ROSA, 2001, p.65), Diadorim era “irrevogável” (ROSA, 2001, p. 199), ou seja, ambos estão “engessados” numa única perspectiva. A donzela-guerreira trai um grande apreço por sua faca: “[...] limpou a faca no capim, com todo capricho. – “Quicé que corta...”” (ROSA, 2001, p. 124); Hermógenes, por sua vez, também aprecia a sua: “Consumia horas, afiando a faca.” (ROSA, 2001, p. 187) Ainda que um defenda-se com a arma e o outro a utilize para a tortura, ambos ostentam um gosto sádico por ela. Os dois personagens morrem (no mesmo ato) exercendo um direito importante da “Constituição” sertaneja: a vingança (a de um desencadeia a do outro). Hermógenes mata Joca Ramiro por vingança, após o grande chefe jagunço haver obliterado o “justiçamento” contra Zé Bebelo, inimigo capturado em combate. Diadorim, por sua vez, mata Hermógenes, para “lavar a honra” do pai com sangue, motivo pelo qual foi criada como homem desde a infância.

Finalmente, tanto Hermógenes como Diadorim são encarados por Riobaldo como mistérios inescrutáveis que, talvez, por isso mesmo, o fascinem. Ambos são apreendidos como impossibilidades: Hermógenes é “simples” demais para ser real, ele coincide totalmente com o que professa, mesmo a sua aparência o confirma: “O Hermógenes – demônio. Sim só isto. Era ele mesmo.”

(ROSA, 2011, p. 64) Trata-se de um personagem “plano”, no sentido de que a sua natureza não se desdobra, permanecendo sempre igual a si, ao mal absoluto. Já Diadorim é complexo demais para existir. Tudo o que se relaciona ao personagem está envolto em mistério: “[...] Diadorim é a minha neblina...” (ROSA, 2001, p. 40) Ou seja, pode ser apenas entrevisto. Os seus hábitos incomuns e androginia ocultam sua real natureza de Riobaldo com eficácia, ainda que o narrador-personagem seja extremamente arguto. Como o alemão “Vupes” dizia: “-“Senhor atira bem, porque atira com espírito. Sempre o espírito é que acerta....” Soante que dissesse: sempre o espírito é que mata.” (ROSA, 2001, p. 141) “Mire e veja”: atira-se no que está distante. Essa é a função da arma de fogo. E tanto Hermógenes quanto Diadorim estão próximos demais do herói para que ele possa mirá-los bem. Assim, de tão perto, ele fixa a mulher e enxerga o homem; fixa o homem e vê o demônio.

3.6. DESENREDANDO OS FADOS: RIOBALDO X DIADORIM X HERMÓGENES

Apesar de não sofrer com as dúvidas que assolam Riobaldo, Diadorim não pode abraçá-lo, ainda que o deseje, pois nasceu “[...] para muito amar, sem gozo de amor...” (ROSA, 2001, p. 602-621). Mas, significativamente, “abraça” Hermógenes, “duplo” do herói, ao fim do romance, para matá-lo. Aniquilando o “modelo exemplar” do homem independente, apartado e impetuoso que retorna das “Veredas Mortas”, Diadorim, quem sabe, restituiria ao seu lado, o Riobaldo inseguro e escravo do amor por si: “Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia meu sossego. Era ele estar por longe, e eu só nele pensava. E eu mesmo não entendia então o que aquilo era?” (ROSA, 2001, p. 162) Ao longo do livro, o herói se esforça para superar esta condição subordinada, à revelia do amigo/amor: “Ser dono definitivo de mim, era o que eu queria, queria. Mas Diadorim sabia disso, parece que não deixava” (ROSA, 2001, p. 54). Através do pacto diabólico, ele finalmente se aparta de Diadorim, aproximando-se perigosamente de Hermógenes. Dentre as contradições recorrentes no “Grande sertão: veredas”, uma das mais intrigantes,

constitui-se no fato de que é se afastando de quem ama e se aproximando de quem odeia, que Riobaldo retoma a sua liberdade.

Na batalha final no “Paredão”, que adquiriu um sentido diverso da pura e simples vingança pela morte de Joca Ramiro: “- “Por vingar a morte de Joca Ramiro, vou, [...] mas com o coração de tempo passado...”” (ROSA, 2001, p. 549), ocorre o abraço mortal entre Diadorim e o vilão, que se dá no meio do redemoinho, quando os dois rolam no chão, esfaqueando-se:

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, no meio do redemoinho...* Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano [...]. (ROSA, 2001, p. 610-611)

O redemoinho, como referido na introdução deste estudo, representa a implicação de um destino no outro, o enlace de duas vias, que se misturam como os ventos, e acabam trocadas de lugar. Aqui, ocorrerá finalmente o desenlace dos três personagens que se enredaram na outra margem do São Francisco, na travessia da infância: Riobaldo, o Menino e o mulato, ou Riobaldo, Diadorim e Hermógenes. O primeiro ato desse processo de retomada das vias individuais é o pacto firmado nas “Veredas Mortas”. Nele, Riobaldo rechaça a influência de Diadorim de tal forma, que talvez se trate menos de um “contrato” estabelecido com o “Sujo”, que um desfeito com o amigo/amor, pois, ao retornar da encruzilhada, o destino de Riobaldo será determinado por suas escolhas em um nível jamais permitido pela donzela-guerreira.

Mesmo após a mudança existencial de Diadorim, concomitante à de Riobaldo, restava ainda sobre a donzela-guerreira a “neblina” que turvava a concepção do protagonista acerca de sua real natureza. Essa “turvação” devia-se ao diabo ainda viger, na forma da sede de vingança, que levou Diadorim a sustentar, ainda que abalada, a atitude viril, mesmo quando seu coração tomava outros rumos. A morte de Hermógenes, o diabo em pessoa, desvela Maria Deodorina, o que deveria permitir a Riobaldo e Diadorim “descruzar” os caminhos e seguir não mais sob a égide da “confusão”, mas em linhas paralelas, que, apesar de tomarem o mesmo rumo, são autônomas. Mas Diadorim efetivamente morre ao “nascer” para o destino concernente à sua natureza - evidentemente, muito diverso do destino imputado pelo pai – permanecendo

misteriosa para Riobaldo. Em outras palavras, a “confusão” sobrevive à morte do diabo, restando “[...] o estilo dele, solto, sem um ente próprio – feito remanchas n’água.” (ROSA, 2001, p. 499)

É interessante observar como o *locus* das batalhas finais espelha os destinos implicados de Riobaldo e Diadorim. O primeiro fogo é dado no Tamanduá-tão, que tem forma de cruz, quando os dois começam, efetivamente, a realizar a vingança que cruzou os seus destinos:

A bem, como é que vou dar, letral, os lados do lugar, definir para o senhor? Só se a uso de papel, com grande debuxo. O senhor forme uma cruz, traceje. Que tenha os quatro braços, e a ponta de cada braço: cada uma é uma... Pois, na de cima, era donde a gente vinha, e a cava. A da banda da mão-direita nossa, isto é, do poente, era a Mata-Grande do Tamanduá-tão. Rumo a rumo, a da banda da mão-esquerda, a Mata-Pequena do Tamanduá-tão. A de baixo, o fim do varjaz – que era, em bruto, de repente, a parede da Serra do Tamanduá-tão, feia, com barrancos escalavrados. Os barrancos cinzentos, divulgando uns rebolos e relombos, barrancos muito esquisitos – como as costas de fila de muitos animais...” (ROSA, 2001, p. 563)

Já a batalha final, que finda com a morte de Diadorim, quando Riobaldo e o seu amigo/amor finalmente descruzam os caminhos, se dá no Paredão, que “[...] era uma rua só; e aquilo ficou de enfiada – um cano de balas.” (ROSA, 2001, p. 596) Uma rua, um destino.

Em seu livro “A donzela guerreira – um estudo de gênero”, Walnice Galvão evoca a deusa Palas Atena como um dos exemplos mais antigos de donzela-guerreira na cultura ocidental. Segundo a “Teogonia” de Hesíodo, ela nasceu da cabeça de Zeus sem intervenção feminina.

Essa gênese exemplar ostenta uma simetria irresistível: o pai é *virgem* nessa gestação. Reciprocamente, a filha será sempre virgem. A essa simetria, violadora da assimetria fundamental entre os dois sexos, pode-se chamar o pacto da donzela-guerreira. [...] o rebento nunca romperá o pacto com o pai. Será sempre donzela, pois lhe é proibido transformar-se em mulher. O que só poderia ocorrer mediante a intervenção de outro homem, mas agora como parceiro sexual. [...] um dos epítetos de Palas Atena, e não o menos importante, é Parthenos, a Virgem. (GALVÃO, 1998, p. 139-140)

Enquanto atualização do arquétipo da donzela-guerreira, Diadorim possui uma ligação com Joca Ramiro (relacionado à tempestade como o próprio deus do Olimpo) que, em muitos sentidos, espelha a da deusa grega com Zeus. Na

falta de um varão que lhe reparasse os agravos, Joca Ramiro travestiu sua única filha de homem, o que ela aceita de pronto. Trata-se de um pacto da mesma natureza daquele firmado entre Diadorim e Riobaldo, um “Ato de obediência” instituído de cima para baixo (SPERBER, 1992), dado que, em ambos os casos, temos uma imposição estabelecida por uma figura de mando: Diadorim em relação a Riobaldo e Joca Ramiro em relação a Maria Deodorina. No “contrato” vigente entre pai e filha, as “trocas de destino” figuram de modo um tanto “obscuro”: Joca Ramiro, para obter o que não tem, um herdeiro, um varão, o “extraí” da própria filha, levando Maria Deodorina a “morrer” enquanto mulher, para que um homem não nascido ocupe a sua via, o seu destino. Entretanto, mesmo ferido de morte, o feminino agonizante em Diadorim busca defender o seu posto desse varão fantasmático. O meio que *ela* encontra de fazê-lo é firmando um pacto com Riobaldo, no qual ele representa o filho destinado a morrer pela honra de Joca Ramiro. Relutante, o herói aceita o encargo, se deixando levar à guerra contra os “Judas”.

Nesse processo de delegação de papéis filiais, Riobaldo e Diadorim se irmanam, o que, de certa forma, justifica as palavras do narrador-protagonista: “O que entendi em mim: direito como se, no reencontrando aquela hora aquele Menino-Moço, eu tivesse acertado de encontrar, para o todo sempre, as regências de uma alguma a minha família.” (ROSA, 2001, p. 156) O que Diadorim confirma mais adiante: “– “Riobaldo, eu gostava que você pudesse ter nascido parente meu...”” (ROSA, 2001, p. 443) Não à toa, após a assertiva da donzela-guerreira, irrompe o nome do Pai com todo o seu “peso” e negatividade: “Um nome rodeante: Joca Ramiro – José Otávio Ramiro Bettancourt Marins, o Chefe, o pai dele? Um mandado de ódio. No que eu sabia.” (ROSA, 2001, P. 443-444)

Em determinado ponto, sabendo vivenciar o destino de outrem, Riobaldo vira o jogo, firmando um pacto com o poderoso subversor da ordem, o diabo. Como vimos, esse pacto “anula” o que vigorava entre o herói e Diadorim. Então, não apenas Riobaldo volta a ser “ele mesmo”, como Diadorim torna à “estaca zero”, estando obrigado a realizar o fado concernente ao pacto paterno, bancando o herdeiro que o vinga à revelia de sua própria natureza. No entanto, como o pacto diabólico muda o estatuto do mundo, mesmo o contrato estabelecido entre Joca Ramiro e Maria Deodorina é contestado, assim,

Diadorim não luta mais exclusivamente para lavar a honra do pai, guerreando sobretudo para servir a Riobaldo, o seu amor: “Menos vou [...] punindo por meu pai Joca Ramiro, que é meu dever, do que por rumo de servir você, Riobaldo, no querer e cumprir...” (ROSA, 2001, p. 550) Diadorim chega a criticar o ímpeto com o qual o “Urutu-Branco” lidera o bando: “o que está demudado, em você, é o cômputo da alma – não é razão de autoridade de chefias...” (ROSA, 2001, p. 484) O que dantes serviria absolutamente aos seus propósitos de vingança. Ou seja, após o pacto firmado por Riobaldo nas “Veredas-Mortas”, Diadorim trai anseios e preocupações mais femininos, produto da retomada do seu gênero natural.

Temos, ao fim, uma “teia” de pactos: Joca Ramiro - o Bem - “Um messias!” (ROSA, 2001, p. 156) - firma um pacto no qual a filha se torna homem; ela o aceita, mas pena secretamente, buscando imputar o seu destino “antinatural” a outrem; assim, faz um acordo com Riobaldo, para quem realizar o destino de vingança seria mais “natural” e até desejável, visto que o herói, além de ser homem, carece de *imago paterna*: “eu não tive pai” (ROSA, 2001, p. 57). Riobaldo, por sua vez, se livra do encargo firmando o pacto mais “poderoso” do livro, com o diabo - o Mal - no qual tanto ele volta ao seu destino, como Diadorim. Nas “Veredas Mortas”, o herói substitui também a *imago paterna* de Joca Ramiro, cuja filiação o levaria à morte, pela do Diabo, que, ironicamente, o salva, justificando as palavras do narrador-personagem já referidas na página 38 deste estudo: “quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do diá?” (ROSA, 2001, p. 56)

Na batalha final, era Riobaldo quem deveria lutar com Hermógenes, já que era o chefe do bando, mas Diadorim é quem mais deseja matá-lo, inicialmente por vingança, e, ao fim, pelo significado que o vilão adquire, constituindo-se inequivocamente em “duplo” de Riobaldo, e estopim do pacto que separa os dois amigos enamorados, após o qual, nas palavras do narrador, “[...] um do outro a gente desregulava.” (ROSA, 2001, p. 550) Assim, Diadorim morre no lugar do chefe “Urutu-Branco”, e Hermógenes morre como “sombra” do herói, afinal, com sua morte, a donzela-guerreira não teria mais motivo para travestir-se, acabando finalmente com as dúvidas que alimentam o “duplo” diabólico de Riobaldo. Neste embate, como na cena da infância, o diabo encena o amor proibido que atormenta o herói, mas, no momento em que não restam

dúvidas do seu amor por Diadorim, o “teatro diabólico” é mais incisivo, ao contrário do passado, quando Riobaldo podia ignorar o motivo da “paródia” (dos seus sentimentos) representada pelo mulato querendo “sujice”. Na cena da morte de Hermógenes e Diadorim, em meio ao vórtice diabólico, o véu se rasga, o amor proibido desponta não mais como uma insinuação, mas na forma de um ato sexual “deslocado”, que se expressa em violência crua, onde as roupas são cortadas: “A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios... [...]” (ROSA, 2001, p. 610), e a faca penetra a carne, numa analogia direta ao falo que rasga, que deflora, ou seja, “arranca a flor” (expressão que capta o teor de violência inarredável da cópula), abrindo uma ferida na vulva da donzela (que verte sangue, na luta como no amor): aqui, Diadorim, que, nesse momento, “torna-se” mulher inequivocamente na forma de Maria Deodorina. Esta relação entre amor interdito, apossamento violento de uma mulher, e morte, figura numa passagem anterior do romance (onde abundam prefigurações):

Ele (*Diadorim*) fosse uma mulher, e à-alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer – pegava, diminuía: ela no meio de meus braços! Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação – por detrás de tantos brios e armas? Mais em antes se matar, em luta, um o outro. E tudo impossível. (ROSA, 2001, p. 592-593) (*Grifo meu*)

A descrição da luta corpo-a-corpo entre Diadorim e Hermógenes é pródiga em termos e expressões que indiciam o seu teor de latência sexual - de sexualidade “negativa” porque tabu:

Diadorim a vir – do topo da rua, punhal em mão, avançar – correndo amouco...

Âi, eles se vinham, *cometer*. Os trezentos passos. Como *eu estava depravado avivo*, quedando. [...] Boca se encheu de cuspes. Babei... Mas eles vinham, se avinham, num pé-de-vento, no desadorno, bramavam, *se investiram*... Ao que – fechou o fim e *se fizeram*. E eu arrevessei, na ânsia por um livramento... Quando quis rezar – e só um pensamento, como raio e raio, que em mim. Que o senhor sabe? Qual: ... *o Diabo na rua, no meio do redemunho*... [...] Escutei o medo claro nos meus dentes... O Hermógenes: desumano, dronho – nos cabelões da barba... Diadorim foi nele... Negaceou, com uma quebra de corpo,

gambetou... E eles *sanharam*³⁰ e baralharam, *terçaram*³¹. De supetão... e só...

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, no meio do redemunho...* Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes. [...] Ao ferreiro, as facas, vermelhas, no embrulhável. A faca a faca, eles se *cortaram até os suspensórios*. [...] Como lá embaixo era fel de morte, *sem perdão nenhum*. Que engoli vivo. *Gemidos de todo ódio. Os urros...* (ROSA, 2001, p. 610-611) (*Grifos meus*)

Então, após a maior intensidade, pontuada por “gemidos” e “urros”, a cena “sem perdão nenhum” cessa abruptamente: “No céu, um pano de nuvens... Diadorim!” (ROSA, 2001, p. 611) A imagem que sobrevém ao ato de violência crua – “pano de nuvens” - representa a total quietude que sucede a tormenta que arrebatou Diadorim às alturas. Após isso, como não poderia deixar de ser, Riobaldo desfalece: “Ouvi os rogos do menino Guirigó e do cego Borromeu, esfregando meu peito e meus braços, reconstituindo, no dizer, que eu tinha estado sem acordado [...]” (ROSA, 2001, p. 612) Segundo Freud, há semelhança entre

[...] o estado que segue a plena satisfação sexual e a morte, sendo que nos animais inferiores a morte coincide com o ato da procriação. [...] após se excluir Eros mediante a satisfação, o instinto de morte fica livre para levar a cabo suas intenções. (FREUD, 2011B, p. 59)

Observem que, durante a peleja, Hermógenes e Diadorim se “investiram”, “baralharam”, e “aquilo rodou”, ou seja, os adversários se *acoplaram*; acoplar significa unir, ou ligar fisicamente corpos ou objetos, e, num sentido mais específico, estabelecer relação de tipo sexual, *copular*. Mais adiante, explorarei a relação entre o movimento circular que Hermógenes e Diadorim perfazem durante o acoplamento, e o mito dos andróginos descrito no “Banquete”, de Platão.

Ainda sobre o “pano de nuvens”, em nota introdutória ao capítulo “Inumação”, do Quinto ato do “Fausto II”, Marcus Vinicius Mazzari, em tradução literal de uma estrofe omitida na versão crítica preparada por Albrecht Schöne e Ulrich Gaier, escreve: “Amor, misericordioso,/Acalentando, atuante,/Graça,

³⁰ “Sanharam”, de “sanha”, que significa rancor, fúria, mas também vontade incontrollável (HOUAISS, 2004).

³¹ De “terça”, ou “cada uma das três partes iguais em que pode ser dividido um todo” (HOUAISS, 2004, p. 2699), reforçando a ideia, que venho buscando demonstrar, de que Riobaldo, Diadorim e Hermógenes representam as três partes de um todo.

amante,/Proteção doando/Pairam à nossa frente./Se caíram os laços/Como véu terreno/Vestes de nuvens/Transportai-o para cima". (GOETHE, 2011, p. 991) A passagem diz respeito ao momento em que a alma, ou parte "imortal", de Fausto se desprende do corpo e é conduzida pelos anjos rumo ao Paraíso. O amor relacionado à proteção remete-nos ao caráter sacrificial que Diadorim adota em relação a Riobaldo após o herói firmar o pacto diabólico, vindo a morrer em seu lugar na batalha do "Paredão". As "Vestes de nuvens" do verso goethiano, que marcam o arrebatamento da alma de Fausto, são atualizadas no "Pano de nuvens" que indica a ascensão de Diadorim, sombra (também no sentido de materialização da alma (RANK, 2013)), de Riobaldo: "Diadorim e eu, a sombra da gente uma só uma formava" (ROSA, 2001, p. 263). Observem que Diadorim, definido por Riobaldo no início do romance como sua "neblina" é, ao fim, associado ao "pano de nuvens". As nuvens se formam quando o vapor de água sobe para a atmosfera e se condensa em partículas microscópicas. A neblina, por sua vez, é formada pela suspensão de minúsculas gotículas de água numa camada de ar próxima ao chão. Ou seja, a neblina nada mais é do que uma espécie de nuvem em contato com o solo. Assim, a donzela-guerreira, quando andava sobre a terra, era associada à neblina e, ao morrer, é identificada às nuvens. Significativamente, o nome pelo qual Diadorim é conhecido da maioria é Reinaldo, que, segmentado em dois, ficaria Rein + aldo. "Rein" é quase o termo em inglês para chuva: "Rain", como sugerido na passagem: "[...] um Diadorim assim meio singular [...] – como quando a chuva entre-onde-os-campos." (ROSA, 2001, p. 307)

Significativamente, a tormenta sucedida pela calmaria das nuvens também marca a revelação do assassinato de Joca Ramiro: "Aí estralasse tudo – no meio ouvi um uivo doido de Diadorim: todos os homens se encostavam nas armas. Aí, ei, feras! Que no céu, só vi tudo quieto, só um moído de nuvens." (ROSA, 2001, p. 311)

Logo após o julgamento de Zé Bebelo, os jagunços folgam na Guararavacã do Guaicuí, onde "Não se tinha perigos em vista, não se carecia de fazer nada." (ROSA, 2001, p. 302) Lá, Riobaldo se entrega a devaneios amorosos envolvendo Diadorim. Ele confessa mesmo que, na Guararavacã, "Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim - de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade." (ROSA, 2001, p. 305) Trata-se de uma passagem

fundamental do romance, como o próprio narrador pontua: “A Guararavacã do Guaicuí: o senhor tome nota deste nome. [...] foi nesse lugar [...] que meus destinos foram fechados.” (ROSA, 2001, p. 305) Neste ponto, há prefigurações importantes do que acontecerá no futuro de Riobaldo, ocorrendo-lhe “[...] a ideia de tudo só ser o passado no futuro.” (ROSA, 2001, p. 303). Há indicações, sobretudo, do desfecho trágico do livro, como na seguinte passagem:

O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente – “Diadorim, meu amor...” Como era que eu podia dizer aquilo? Explico ao senhor: como se drede fosse para eu não ter vergonha maior, o pensamento dele que em mim escorreu figurava diferente, um Diadorim assim meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum, desmisturado de todos, de todas as outras pessoas – como quando a chuva entre-onde-os-campos. Um Diadorim só para mim. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim - que não era de verdade. Não era? A ver que a gente não pode explicar essas coisas. Eu devia de ter principiado a pensar nele do jeito de que decerto cobra pensa: quando mais-olha para um passarinho pegar. Mas – de dentro de mim: uma serepente. Aquilo me transformava, me fazia crescer dum modo, que doía e prazia. Aquela hora, eu pudesse morrer, não me importava. (ROSA, 2001, p. 307)

A primeira referência ao que virá a acontecer no futuro, na batalha do Paredão, constitui-se no “abraço” com Diadorim; em verdade, quem o estreitará em seus braços será Hermógenes, “duplo” de Riobaldo, para matá-lo, pondo fim, quem sabe, à “vergonha maior”. Diante do corpo morto da donzela-guerreira, Riobaldo dirá: “E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: – “Meu amor!...” (ROSA, 2001, p. 615) Declaração prenunciada na Guararavacã. A referência a um Diadorim “fantasma”, apartado do viver e identificado à “chuva entre-onde-os-campos” nos remete novamente à sua relação com a neblina, as nuvens e a chuva, presente também em seu momento derradeiro: “No céu, um pano de nuvens... Diadorim!” (ROSA, 2001, p. 611) A partir de então, a donzela-guerreira passa a viver somente nas memórias de Riobaldo, constituindo-se num ser “só para mim”, como ele afirma na fantasia do passado. Quando o narrador se refere a um Diadorim que “não era de verdade”, somos levados a pensar tanto na revelação de que, após a morte, o personagem se revela outro - Maria Deodorina - quanto no fato de que o Diadorim evocado por Riobaldo em suas memórias, é, talvez, uma elaboração distante da experiência objetiva vivenciada

pelo herói³². A esse respeito, remeto à discussão que levantei acerca da confiabilidade do relato riobaldiano no primeiro capítulo deste estudo.

O ponto mais intenso da passagem citada, se dá quando Riobaldo se identifica com a serpente que fixa ameaçadoramente um passarinho: “Eu devia de ter principiado a pensar nele do jeito de que decerto cobra pensa: quando mais-olha para um passarinho pegar.” (ROSA, 2001, p. 307) Mais tarde, já próximo ao desfecho trágico do livro, o herói revelará o nome de Diadorim para dois dos seus companheiros: ““Diadorim” é o Reinaldo... Alaripe ficou em silêncio, para melhor me entender. Mas o Quipes se riu: – “Dindurinh’... Boa apelidação... Falava feito fosse o nome de um pássaro.” (ROSA, 2001, p. 583) Para além de o idílio amoroso entre Riobaldo e o amigo ser projetado muitas vezes no ritual de acasalamento do manuelzinho-da-crôa, aqui, o nome de Diadorim é inequivocamente identificado a um pássaro. E Riobaldo, o futuro chefe Urutú, “Cobra voadeira” (ROSA, 2001, p. 353), espreita o pássaro/Diadorim, sentindo-se “[...] crescer dum modo, que doía e prazia. Aquela hora, eu pudesse morrer, não me importava.” (ROSA, 2001, p. 307) A analogia entre a cobra, animal fálico, e a ereção, “crescimento” que pode doer, mas apraz, é quase explícita, - seguida da morte, identificada ao desfalecimento após o orgasmo, a “petite mort” dos franceses -, também espelha o que acontecerá mais tarde, no Paredão, quando Riobaldo observará o “abraço” que resulta em morte à faca (símbolo fálico) entre Hermógenes e Diadorim, após o qual o herói desfalece como atingisse o clímax.

Significativamente, a travessia da infância e a estadia na Guararavacã, talvez os dois momentos mais ricos de prefigurações dos eventos que se seguirão ao pacto diabólico, são complementares: enquanto o primeiro

³² No ensaio “*Grande sertão: veredas* e a “psicanálise” de Riobaldo”, Adélia Bezerra de Meneses traça uma genealogia do papel da imaginação na memória: “Contar é 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 falei foi exato? Foi. Mas teria sido?” Freud não dirá outra coisa no texto “Lembranças encobridoras”, em que aponta que a memória é construção, e uma construção tecida de imaginação, que é modulada pelo desejo. Mas muito antes da Psicanálise, os gregos já sabiam disso: em seu *Tratado Sobre a Memória e a Reminiscência*, Aristóteles se pergunta: “A que parte da alma pertence a Memória?”. E ele próprio responde: “É evidente que a esta parte da qual brota também a imaginação”. Mas a coisa não para aí. Mais surpreendente ainda é, no *Tratado Sobre a Alma*, a sua assertiva segundo a qual a imaginação é movida pelo desejo. Se as coisas que são objeto da memória dependem da imaginação, e se a imaginação é “movida pelo desejo”, a memória pode ser construção, modelada pelo desejo.” (MENESES, 2010, p. 26)

representa a ação impensada, o arrebatamento para a aventura que transcorre na infância, o segundo, espécie de “limbo” entre o julgamento de Zé Bebelo e a morte de Joca Ramiro, apresenta Riobaldo já adulto imerso em profundas elucubrações existenciais. O par ação e reflexão perfazem o caráter do Urutu-Branco, que age impetuosamente ao realizar a travessia do Liso sem providências, mas, ao mesmo tempo, evoca o industrioso Zé Bebelo, em sua astúcia de “raposa que demorou”, em momentos decisivos.

Na obra “O erotismo”, Georges Bataille afirma que “O amante não desagrega menos a mulher amada do que o sacrificador que sangra o homem ou o animal imolado.” (BATAILLE, 2013, p. 114-115). Como projeção em negativo do desejo de Riobaldo, que acredita estar enamorado por um homem, Hermógenes representa o “imolador” de que nos fala Bataille, fundindo-se carnalmente com Diadorim, enquanto o seu “duplo”, Riobaldo, o “amante”, irá fundir-se espiritualmente com a “mulher amada”. O pensador francês continua: “É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas, para um parceiro masculino, a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão em que se misturam dois seres [...]” (BATAILLE, 2013, p. 41). Na esteira de Bataille, Michel Leiris conclui

[...] a comunhão total de dois seres só poderia efetuar-se com a morte, se um e outro se aniquilassem no instante preciso do paroxismo, antes que tivessem tempo de se soltar, de descer lentamente a ladeira na qual se converterá a escarpa tão prodigiosamente abrupta que ambos, há um instante, haviam galgado. (LEIRIS, 2001, p. 49-50)

No “Grande sertão: veredas”, a “comunhão total” entre os seres “comprometidos” dá-se também através da morte, em verdade, de uma morte literal e de uma morte simbólica, bem ao gosto rosiano: primeiro, Hermógenes, o “solto-eu” de Riobaldo, funde-se carnalmente com Diadorim, ocasião em que ambos de fato morrem; então, o herói realiza a sua última fuga³³: “Resoluto saí de lá, em galope,

³³ Ele já havia fugido da fazenda São Gregório, de seu padrinho, Selorico Mendes, do bando de Zé Bebelo, antes da morte de Joca Ramiro, e ameaçara diversas vezes abandonar a demanda guerreira contra os “Judas”. Nas palavras do narrador-personagem: “Mas eu fui sempre um fugidor. Ao que fugi até da precisão de fuga.” (ROSA, 2001, p. 200)

doidável. Mas, antes, reparti o dinheiro, retirei o cinturão-cartucheiras – aí ultimei o jagunço Riobaldo!” (ROSA, 2001, p. 616) Ou seja, neste ponto “morre” o chefe Urutu-Branco, vindo o herói a se tornar um rico proprietário de terras que vive em comunhão espiritual com Diadorim, imerso nas lembranças do seu grande amor, que lhe “pôs o rastro [...] para sempre em todas essas quisquilhas da natureza.” (ROSA, 2001, p. 40)

Retomo a passagem que marca o início da luta entre Diadorim e Hermógenes: “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, no meio do redemunho...*” (ROSA, 2001, p. 611) Destaquei os termos “roldão” e “rodejando” que, somados à imagem do “redemunho”, indicam o movimento circular que perfaz Diadorim e Hermógenes, transformando os dois em um único ser “redondo”, portanto, inteiriço, que, como tenho buscado demonstrar, representa a imagem completa do desejo de Riobaldo. Lembrem que, em seu discurso no “Banquete”, de Platão, Aristófanes afirma que os andróginos, os seres perfeitos, porque completos, de outrora:

[...] possuíam formas redondas, tinham costas e flancos a seu redor, quatro mãos e quatro pernas, duas faces semelhantes sobre um pescoço redondo, uma só cabeça para esses dois rostos opostamente colocados, quatro orelhas, dois órgãos de geração, e tudo mais na mesma proporção. [...]; se, acaso, desejava apressar-se [...] movimentava-se muito depressa, riscando círculos no ar. (PLATÃO, 2002, p. 121-122)

A analogia entre os andróginos da Antiguidade e a conjunção entre Hermógenes e Diadorim é notória, pois, assim como os seres míticos descritos por Aristófanes, os rivais estão *acoplados*, na acepção sexual do termo, constituindo um único ser que se desloca “rodejando” ou “riscando círculos no ar”, no entanto, os dois representarão a totalidade (do desejo de Riobaldo) apenas num lampejo, pois a faca os dividirá, não permitindo que o herói apreenda o sentido da “revelação”. Então, o chefe Urutu Branco é ultimado para que o homem Riobaldo tente compreender a sua experiência através da elaboração dos fatos ao nível do discurso, onde busca seguir os “rastros” que Diadorim deixou em si. Da mesma forma, o ser total imaginado por Platão passa a buscar a sua metade perdida após ter sido dividido pelo raio de Zeus como castigo pela ousadia de tentar galgar o topo do Olimpo.

Como vimos, o evento mais avançado na cronologia dos acontecimentos espelha o mais antigo: a estória do Riobaldo inseguro, que mendiga no porto, e encontra o Menino/Diadorim assertivo, que lhe propõe uma travessia rumo à outra margem do São Francisco, onde sofrem o assédio do mulato, que acaba ferido pelo golpe de faca, é atualizada na batalha final, quando Riobaldo, agora, imperativo, guia Diadorim, sob a égide do feminino, à travessia do “Liso do Sussuarão”, onde *ela* virá a esfaquear-se com Hermógenes, na cena de sexualidade latente que finaliza a demanda guerreira. Observem que a aventura desdobrada ao longo de todo o romance começa no rio de-Janeiro: “se formos atentar para a origem do seu nome, encontraremos o deus bifronte, Jano, o grande divisor de mundos, provido de dois rostos opostos, um olhando para frente, outro olhando para trás...” (MENESES, 2010, p. 58) Ou seja, como tenho buscado demonstrar, eventos do passado espelham eventos do futuro, perspectiva expressa com justeza pela dupla face do deus, que fixa as duas instâncias temporais ao mesmo tempo.

Do alto do sobrado, como num camarote, Riobaldo “passivo” (numa espécie de regressão à travessia da infância) vê o espetáculo sangrento que se desenrola na “arena” do “Paredão”, que espelha o seu próprio drama interno, regurgitado do inconsciente, para a luminosidade do mundo objetivo, num último esforço suicida de elucidação. Segundo Octavio Paz, o demoníaco – não há adjetivo melhor para definir o encarniçamento entre Diadorim e Hermógenes - “É uma revelação do escondido.” (PAZ, 2012, p. 146); “A experiência do sagrado não é tanto a revelação de um objeto externo a nós – deus, demônio, presença alheia -, mas um abrir nosso coração ou nossas vísceras para que surja esse “Outro” escondido.” (PAZ, 2012, p. 147) Riobaldo não vai compreender, ainda que “[...] estando vendo!” (ROSA, 2001, p. 611) o assomar dessa presença onde tudo se exteriorizou, mostrando “[...] o verso e o anverso do ser.” (PAZ, 2012, p. 136) pois o fruto deste processo - Maria Deodorina - é um corpo morto. Como não poderia deixar de ser, o herói rejeita a manifestação da mulher/morte, insistindo, inclusive, em chamá-la de “ele”, Diadorim, que desapareceu com o seu mistério. Segundo Clément Rosset,

Esta [...] maneira de se livrar do real assemelha-se a um raciocínio justo coroado por uma conclusão aberrante: é uma percepção justa que se revela impotente para acionar um comportamento adaptado à

percepção. Não me recuso a ver, e não nego em nada o real que me é mostrado. Mas minha complacência para por aí. Vi, admiti, mas que não me peçam mais. (ROSSET, 2008, p. 16)

O herói como que vira as costas para a materialidade dos fatos, apegando-se afetivamente ao “fantasma”, Diadorim, com quem viveu os momentos culminantes de sua vida, em detrimento do original – Maria Deodorina - que ignorava e que, decididamente, continua a ignorar.

Para que Riobaldo transpusesse este impasse, Hermógenes, o diabo, precisava se “desmisturar” de Diadorim. Mas, como no fundo o herói “cultua” o seu “duplo”, e o que ele representa - o amor proibido - como o relativo desinteresse por Maria Deodorina atesta, a morte do diabo, da turvação, da “neblina”, encerra também a morte (literal) do amor. A mulher revelada no corpo de Diadorim não satisfaz Riobaldo, que relata toda a sua vida a um interlocutor da cidade, na esperança de que ele o ajude a aclarar tal experiência³⁴. A culpa de Riobaldo: “Sei que tenho culpas em aberto” (ROSA, 2001, p. 156), sobrevive ao momento de revelação, de *anagnorisis*, aristotelicamente, “[...] a passagem do desconhecimento ao conhecimento.” (ARISTÓTELES, 2004, p. 49), porque ele não ama o que é revelado, mas o que se perdeu com a morte: Diadorim, o Reinaldo, seu amigo/amor. Como não é o próprio herói quem suplanta o “duplo”, Hermógenes, acabando com os seus “crespos”, resta nele a confusão diabólica. Se no fim da batalha, Riobaldo matasse Hermógenes (conservando a vida de Diadorim), obtendo, em seguida, a confissão da verdadeira natureza do amigo/amor, que lhe havia sido prometida: ““...Riobaldo, o cumprir de nossa vingança vem perto... Daí, quando tudo estiver repago e refeito, um segredo, uma coisa, vou contar a você...”” (ROSA, 2001, p. 526), teríamos um “final feliz” que justificaria a atração do chefe jagunço. Mas, como é Diadorim quem mata Hermógenes, o diabo, a dúvida, ele retira a duplicidade de si, mas, em Riobaldo, ela permanece.

Chamar o amigo/amor a maior parte do tempo de “Diadorim” aponta para a tendência de Riobaldo a mantê-lo na ambiguidade, certamente o seu traço mais atraente para o narrador. Observem que “Diadorim”, nome sexualmente

³⁴ Bernardo Gersen interpreta isto “[...] como indicação de um método próximo do socrático – a maiêutica – ou da livre narrativa psicanalítica. Ou seja, fazer sair as verdades ignoradas que trazemos em nós, atualizar experiências virtuais.” (GERSEN, 1991, p. 352)

ambíguo, é o segundo nome próprio pelo qual Riobaldo o conhece em vida, encontrando-se significativamente entre os dois nomes de gênero bem determinado que figuram no romance: o primeiro é Reinaldo, masculino, e o último, Maria Deodorina, feminino.

Na perspectiva de Riobaldo, a ambiguidade sexual não é resolvida pelo aflorar da feminilidade: Diadorim e Maria Deodorina não se unificam em seu espírito. Como pondera Rudolf Otto: “[...] “revelar-se” de forma alguma significa passar para a compreensibilidade intelectual. [...] Conhecer e compreender não são a mesma coisa, inclusive, muitas vezes, se encontram em posição mutuamente excludente.” (OTTO, 2007, p. 171). Observem a dualidade da sentença que se segue à revelação cabal: “Que Diadorim *era o corpo* de uma mulher, moça perfeita...” (ROSA, 2001, p. 615) (*Grifo meu*). Notadamente, há certa relutância em afirmar que *e/le* era uma mulher de fato. Riobaldo

jamais chamará seu amor de Maria Deodorina. E no final, no último parágrafo do romance, explicitará o enorme potencial fálico que projeta no Rio aferido a Diadorim: “O rio São Francisco – que de tão grande se comparece – parece é um pau grosso, em pé, enorme...” [...]

Isso significa que, na realidade, sua atração por Diadorim não será reconduzida – ou reduzida – a um caso de amor por uma donzela guerreira que ao fim teria sua identidade revelada, “justificando” a atração; mas tem a pulsação de um homoerotismo. Que, naquela sociedade em que a homossexualidade é tabu, só poderia ser vivido enquanto transgressão, como algo impossível (MENESES, 2010, p. 34-35)

Este interdito resulta na impossibilidade de Riobaldo finalizar o seu relato, em outras palavras, se o ponto nevrálgico que sustenta a fabulação não pode ser efetivamente atacado, o narrador-personagem continua motivado a contar sua estória, impulsionando a “Travessia” sugerida ao fim do texto.

4. Capítulo. III: O Pacto de Silêncio na Estória de Maria Mutema

*Nosso bem está oculto, e de forma tão profunda, que se oculta sob o contrário.
(Lutero – Carta aos Romanos)*

No início do “Grande sertão: veredas”, Riobaldo afirma: “Do demo? Não glosso. Senhor pergunte aos moradores.” (ROSA, 2001, p. 24) No entanto, o livro constitui-se numa extensa elocução acerca do diabo e do diabólico, remetendo-nos aos antigos manuais de demonologia, que intentavam facultar ao leitor a capacidade de discernir os sortilégios do “Sujo” onde quer que se manifestassem. A diferença é que Riobaldo não possui qualquer segurança acerca do tema. O diabo interessa ao protagonista do romance (para além de sua discutível condição de pactário), na medida em que é um elemento indissociável da própria existência, um símbolo para as “misturas” que permeiam o Sertão. Do diabo, aquele que insere o erro no Mundo, emana o caráter muitas vezes indecível da vida. O Sertão, por sua vez, que é “[...] do tamanho do mundo” (ROSA, 2001, p. 89), espelha a confusão diabólica, onde “Tudo é e não é...” (ROSA, 2001, p. 27), prestando-se às mais contraditórias definições: “Sertão: é dentro da gente.” (ROSA, 2001, p. 325); “O sertão está em toda a parte” (ROSA, 2001, p. 24); “Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo” (ROSA, 2001, p. 172). Assim, a quase onipresença do diabo no romance se deve a Riobaldo não conseguir apreender o mundo inequivocamente, já que ele extrapola o dualismo sobre o qual equilibra-se o psiquismo humano, essencialmente diferenciador. Segundo Milan Kundera: “O homem deseja um mundo onde o bem e o mal sejam nitidamente discerníveis, pois existe nele a vontade inata e indomável de julgar antes de compreender.” (KUNDERA, 2009, p. 14). Nas palavras de Riobaldo:

Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? [...] Ao que, este mundo é muito misturado... (ROSA, 2001, p. 237)

Na tradição judaico-cristã, o “mundo misturado” é o Mundo profano, a cronologia dos homens, posterior à quebra da beatitude, da Unidade Primordial que era igual a si mesma. O Sertão, forma objetiva do Mundo cindido pela Queda, é a “matéria”, assistida secretamente pelo “espírito” de Deus: “o ruim com o ruim, terminam por as espinheiras se quebrar – Deus espera essa gastança. [...] Deus não se comparece com refe, não arrocha o regulamento” (ROSA, 2001, p. 33) e agenciada, sobretudo, pelo diabo: “Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças – eu digo. [...] E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento...” (ROSA, 2001, p. 26-27). Em determinadas passagens é flagrante a homologia entre o Sertão e o diabo: “[...] eu ia denunciar nome, dar a cita: ...*Satanão! Sujo!... e dele disse somentes – S... – Sertão... Sertão...*” (ROSA, 2001, p. 607); “O sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga. Quem entende a espécie do demo?” (ROSA, 2001, p. 506)³⁵. Dentro dessa perspectiva, cabe interrogar se Deus é mesmo uma possibilidade no livro. Sim, apesar de não interceder abruptamente na vida dos homens, “[...] Deus é alegria e coragem [...] Ele é bondade adiante [...]” (ROSA, 2001, p. 329), manifestando-se, surpreendentemente, através da astúcia: “o diabo, é às brutas; mas Deus é traçoeiro! Ah, uma beleza de traçoeiro [...] Deus vem vindo: ninguém não vê. Ele faz é na lei do mansinho – assim é o milagre.” (ROSA, 2001, p. 39) “Traçoeiro” como é, “Deus come escondido [...]” (ROSA, 2001, p. 72) enquanto

³⁵ A própria conjugação do verbo dar, na primeira pessoa do plural do pretérito perfeito do indicativo, - “demos” -, recorrente no livro, presentifica (e multiplica!) o demônio: “Demos no rio, passamos.” (ROSA, 2001, p.88); “De manhã, de três lados, demos fogo.” (ROSA, 2001, p. 111); “[...] demos urros e o rifleio [...]” (ROSA, 2001, p. 112); “[...] e demos inferno.” (ROSA, 2001, p. 151), etc., etc., etc. Como apontei na introdução deste estudo, há afinidade entre o papel abrangente do diabo no romance de G. Rosa e o gnosticismo. Segundo Slavoj Žižek: “[...] os cátaros, a heresia cristã por excelência, postularam duas divindades opostas: de um lado, o Deus infinitamente bom, que, no entanto, é estranhamente impotente, incapaz de *criar* qualquer coisa; do outro, o Criador de nosso universo material, que não é outro senão o próprio Diabo (idêntico ao Deus do Velho Testamento) – o mundo visível, tangível, é, todo ele, um fenômeno diabólico, uma manifestação do Mal. O Diabo é capaz de criar, mas é um criador infecundo; essa infecundidade é confirmada pelo fato de que o Diabo produziu um universo miserável no qual, a despeito de seus esforços, ele nunca concebeu nada duradouro. O homem é, portanto, uma criatura dividida: enquanto ente de carne e osso, ele é uma criação do Diabo. Contudo, o Diabo não foi capaz de criar Vida espiritual, de modo que, supostamente, teve de pedir ajuda ao Deus bom; em sua generosidade, Deus concordou em assistir o Diabo, esse criador depressivamente infecundo, soprando alma no corpo de seu barro sem vida. O Diabo conseguiu perverter essa chama espiritual causando a Queda [...], levando o primeiro casal à união carnal, que consumou suas posições como criaturas de matéria.” (ŽIŽEK, 2015, p. 50-51)

“[...] o diabo sai por toda parte lambendo o prato.” (ROSA, 2001, p. 72) Afinal, no Sertão, “[...] manda quem é forte, *com as astúcias*” (ROSA, 2001, p. 35) (*Grifo meu*), não com a bruta impetuosidade do diabo.

Em outra passagem já referida neste estudo, Riobaldo aponta o tortuoso caminho de acesso a Deus: “quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do *diá?*” (ROSA, 2001, p. 56). Assim, o diabo é uma ferramenta, decerto perigosa, mas única via para gastar-se o mal que vige no coração do homem. Como observa Antonio Candido, manipular o mal é a “[...] condição para atingir o bem possível no Sertão [...]” (CANDIDO, 1991, p. 308)³⁶. Mas como? Pelo paroxismo do mal, como sugeriram Blake e Baudelaire, cada qual ao seu modo? Não, já que no romance qualquer frenesia é já o estilo do diabo: “Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar.” (ROSA, 2001, p. 32) No “Grande sertão: veredas”, a forma de se desentranhar o bem do mal, é virando o mal do avesso, fazendo dele a antítese de si mesmo. A estória de Maria Mutema, “O caso [...] mais extenso, o mais completo e sobretudo o mais importante para o romance.” (GALVÃO, 1991, p. 409), contado a Riobaldo pelo jagunço Jõe Bexiguento, revela de forma significativa essa “astúcia”. Aqui, o mal, o diabo, atua na forma de um “pacto de silêncio” instituído entre um padre e uma mulher do povo, cujo principal beneficiado é o homem da igreja, todavia, pelos atos *traíçoeiros* de Maria Mutema, é firmado um novo pacto que subverte a relação, colocando a mulher em vantagem.

Este “causo” é contado por Jõe Bexiguento como resposta às questões do narrador-protagonista quanto às “misturas” que tornam a vida “perigosa”. Ao contrário de Riobaldo, “para o Jõe Bexiguento, no sentir da natureza dele, não reinava mistura nenhuma neste mundo – as coisas eram bem divididas, separadas.” (ROSA, 2001, p. 237) No afã de orientar o angustiado companheiro de armas, Jõe, sóbrio homem do povo, não aborda metafisicamente as questões

³⁶ Segundo Benedito Nunes: “Muito próximos se encontram Deus e o Demônio em *Grande sertão: veredas*, a despeito das diferenças que os separam quanto ao estilo [...]. O Diabo vige mas não rege; e Deus parece reger sem viger. O primeiro aceita as más palavras e completa tudo em obra [...]; e é por intermédio dele que o segundo manobra com os homens. Chegamos à fronteira do paradoxo, que tudo confunde, por não ser possível admitir a existência de um sem a existência do outro. Deus existe mesmo quando não há; Demônio não há mesmo quando existe.” (NUNES, 2013, p. 156-157)

levantadas pelo herói, mas conta um “exemplo” que acaba incorporado à trama do romance que se constitui³⁷.

Maria Mutema, como o seu nome indica, não é dada a falar: “A partir da forma e da ideia da palavra fonema, que vem do grego com o significado de “som da voz” [...] Guimarães Rosa cria simetricamente um antônimo, derivado do radical mut, do latim mutus, -a, -um (= mudo).” (GALVÃO, 1991, p. 417), praticando crimes terríveis em surdina, sem que ninguém o perceba. Ela mata o marido, “[...] sem malfeito dele nenhum [...]” (ROSA, 2001, p. 242), por pura maldade, e, no corpo do homem, “Sinal nenhum não se viu, e ele tinha estado nos dias antes em saúde apreciável [...]” (ROSA, 2001, p. 238). Após um missionário estrangeiro exortar Maria Mutema à confissão, ela revela aos prantos que “[...] despejou no burquinho do ouvido dele (*do marido*), por um funil, um terrível escorrer de chumbo derretido. O marido passou [...] do sono para a morte, e lesão no buraco do ouvido dele ninguém não foi ver, não se notou.” (ROSA, 2001, p. 242) (*Grifo meu*) Para atestar o crime, “[...] desenterraram da cova os ossos do marido: se conta que a gente sacolejava a caveira, e a bola de chumbo sacudia lá dentro, até tinia!” (ROSA, 2001, p. 243) Temos, portanto, uma representação dramática do mal adentrando insidiosamente o “bem”, na forma do chumbo fervente, introduzido em segredo, pela esposa, na cabeça do homem sadio e inocente que dorme. O marido morre de súbito e ninguém suspeita do verdadeiro motivo, pois o mal está oculto, “dissimulado” na cabeça, que serve de “armadura” e “logradouro”. A bola de chumbo “esconde-se” na caveira do homem e só é descoberta mediante a confissão de Maria Mutema, que leva a população a desenterrar a ossada e sacudir a caveira. Ou seja, o bem e o mal são intercambiáveis, um está contido no outro, um é o avesso do outro. Mas há uma especificidade importante a se observar no assassinato do marido da protagonista: ele se dá “às brutas”, diabolicamente, por isso, o mal pode ser constatado, traindo a sua presença objetiva na forma de uma bola de chumbo.

³⁷ Segundo Walter Benjamin: “Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria.” (BENJAMIN, 1987, p. 200)

Significativamente, o mal reponta muito mais “dissimulado” na forma como Maria Mutema dá cabo do Padre Ponte. Ele

[...] era um sacerdote bom-homem, de meia-idade, meio gordo, muito descansado nos modos e de todos bem estimado. Sem desrespeito, só por verdade no dizer, uma pecha ele tinha: ele relaxava. Gerara três filhos, com uma mulher, simplória e sacudida, que governava a casa e cozinhava para ele, e também acudia pelo nome de Maria, dita por aceita alcunha a Maria do Padre. Mas não vá maldar o senhor maior escândalo nessa situação com a ignorância dos tempos, antigamente, essas coisas podiam, todo o mundo achava trivial. (ROSA, 2001, p. 239)

“E em tudo mais o Padre Ponte era um vigário de mão cheia, cumpridor e caridoso, pregando com muita virtude seu sermão e atendendo em qualquer hora do dia ou da noite, para levar aos roceiros o conforto da santa hóstia do Senhor ou dos santos-óleos.” (ROSA, 2001, p. 239) Mas, ao ouvir as confissões de Maria Mutema, após a morte do marido, “Padre Ponte foi adoecido ficando, de doença para morrer, se viu logo. De dia em dia, ele emagrecia, amofinava o modo, tinha dores, e em fim encaveirou, duma cor amarela de palha de milho velho; dava pena. Morreu triste.” (ROSA, 2001, p. 240) Na ocasião em que confessa ao missionário estrangeiro o assassinato do marido, Maria Mutema afirma também ter sido responsável pela morte do padre:

[...] sem ter queixa nem razão, amargável mentiu, no confessionário: disse, afirmou que tinha matado o marido por causa dele, Padre Ponte porque dele gostava em fogo de amores, e queria ser concubina amásia... Tudo era mentira, ela não queria nem gostava. (ROSA, 2001, p. 242)

Trata-se de um assassinato similar ao perpetrado contra o marido: “[...] em ambos os casos o crime é um pacto entre duas pessoas – um agente e um receptor passivo – e com o mesmo efeito: a morte para o receptor, a danação para o agente³⁸.” (GALVÃO, 1991, p. 410) Mas, ao invés de introduzir chumbo quente no ouvido do padre, Maria Mutema insufla culpa na cabeça do homem pela mesma via³⁹. E, impossibilitado de rechaçar a mulher, devido à obrigação

³⁸ Veremos que a “danação” apontada por Walnice é relativa, mais uma prestação de contas à lei dos homens, que uma danação d’alma, que, em verdade, será “lavada”.

³⁹ É interessante observar a inversão dos papéis tradicionais: Maria Mutema “[...] provoca culpa naquele cuja função é anulá-la como onipotente representante da absolvição de pecados.” (PASSOS, 2000, p. 145)

de ouvir e manter sigilo acerca das confissões, o padre morre de desgosto. Aqui, o mal é introduzido novamente em segredo, no confessionário, em um “espaço” onde permanece oculto, dissimulado: a “cabeça” do padre. Mais precisamente, em sua psique. A simples presença deste mal, é claro, não pode matar com a mesma eficácia que o chumbo derretido. Mas a impossibilidade de expulsá-lo devido à obrigação eclesiástica faz com que, com o tempo, o mal alcance o seu objetivo, a morte do hospedeiro⁴⁰. Da mesma forma que, para extrair-se a bola de chumbo, a cabeça do marido de Maria Mutema deve ser partida, para que se possa acessar a mentira “deposta” no ouvido do padre, ele deve “morrer” como tal, como representante do clero, através da quebra do seu juramento, o que o Padre Ponte não faz, preferindo efetivamente morrer, definhando de culpa, “[...] em desespero calado...” (ROSA, 2001, p. 242). Temos, de acordo com Walnice Galvão, “[...] o mesmo crime e a mesma imagem, diversos apenas quanto ao nível de concreção ou de abstração. Chumbo ou palavra, entrando pelo ouvido e se aninhando no mais íntimo de um homem, seu cérebro ou sua mente, matam.” (GALVÃO, 1991, p. 411) Porém, no caso do religioso, trata-se de um crime executado aos poucos, pacientemente, ao contrário do primeiro, que redundou na morte súbita do marido, e cuja brutalidade deixou uma marca indelével: a bola de chumbo. Como Riobaldo observa: “Deus é paciência. O contrário, é o diabo. Se gasteja.” (ROSA, 2001, p. 33) E, como veremos, Deus é desentranhável do segundo assassinato, que elucida o primeiro, revelando a motivação dos crimes aparentemente gratuitos de Maria Mutema, o que confere uma nova dimensão à estória.

O tema do mal dissimulado no bem, a imagem da coisa dentro da outra, constitui-se, segundo Walnice Galvão, na “[...] matriz imagética mais importante no romance [...]” (GALVÃO, 1991, p. 411), tendo desdobramentos fundamentais ao “Grande sertão: veredas”, a exemplo das estórias do dr. Hilário e de Davidão e Faustino, abordadas no primeiro capítulo desse estudo. Nelas, um indivíduo influente se “insinua” na vida de outro com a finalidade de se proteger dos reveses da vida.

Lendo o relato de Joe Bexiguento com acuidade, observamos que há uma inversão entre os personagens centrais da estória: Maria Mutema, o marido (cujo

⁴⁰ Ciente dos perigos que a palavra pode encerrar, Riobaldo protege-se das investidas de Hermógenes: “Meus ouvidos expulsavam para fora a fala dele.” (ROSA, 2001, p. 204)

nome não é mencionado, ao contrário dos restantes), Padre Ponte e sua mulher ilegítima, a Maria do Padre (de certa forma, um nome genérico). O padre e o marido são apresentados como homens inocentes. Em primeira instância, desconhecemos qualquer fato que venha em detrimento da inocência do marido, mas, do Padre Ponte, conhecemos um indício de culpa: ele engravidou, mais de uma vez, uma subordinada, cujo nome, por sua ligação com o clérigo, ficou sendo a “Maria do Padre” - “Maria”, como a protagonista do “causo”. Dado que tratamos de um livro cujos personagens, frequentemente, trocam os destinos, como Riobaldo e Diadorim, Davidão e Faustino, o delegado e Aduarte Antoniano etc., não é desatinado afirmar que Maria Mutema “duplica” a Maria do Padre, matando, “sem motivo nenhum” (ROSA, 2001, p. 241), o próprio marido (sem nome), uma figuração do Padre Ponte, cuja “ponte”, no nome, indica a ligação entre personagens aparentemente “separados”. Assim, a justificativa para o crime à primeira vista gratuito de Maria Mutema, encontra-se na relação escusa mantida entre o seu “duplo”, a Maria do Padre, e o religioso, que violou o celibato para “autorizar-se” de uma subordinada.

No “Grande sertão: veredas” eventos importantes são antecipados simbolicamente por eventos análogos em uma escala “inferior”, então, a morte do marido anônimo, “duplo” do padre, prefigura a sua morte de forma “rudimentar”. Inclusive, a referência à caveira presente na morte do marido, também pontua a morte do religioso, que “encaveirou”. Assim, o padre morrerá por algo que adentra a sua cabeça pelo ouvido (como a bola de chumbo na caveira do marido), mas, no seu caso, é possível desentranhar a culpa, a atitude licenciosa em relação a uma pobre mulher; tanto, que as “palavras mortais” de Maria Mutema contemplam o pecado da carne.

Como procurei demonstrar, o marido anônimo é figuração do Padre Ponte, e a morte de ambos representa, no fundo, uma só. O religioso definha ao ouvir as “falsas” confissões de Maria Mutema, porque, de fato, tem culpa, e o sabe muito bem. Que a Maria do Padre não gostasse da relação mantida com o clérigo fica evidente quando o seu “duplo”, Maria Mutema, diz ao confessor estrangeiro que “[...] não queria nem gostava” (ROSA, 2001, p. 242) de servir de concubina. Maria Mutema, cujo nome evoca o silêncio, evidencia o fato de uma pessoa da classe da amante do clérigo, uma “simplória” “[...] que governava a casa e cozinava [...]” (ROSA, 2001, p. 240) não ter voz na sociedade, sobretudo

diante de um influente homem da igreja. O seu “governo” é restrito aos afazeres domésticos.

No fim do “causo”, Maria Mutema, após ser presa, “[...] pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que [...] estava ficando santa.” (ROSA, 2001, p. 243) Quem sabe ela esteja “ficando santa”, também, por ter feito justiça, ainda que por via tortuosa, afinal, como pondera Riobaldo em passagem já citada, “quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do *diá*?” (ROSA, 2001, p. 56) Ao fim da análise, tendo constatado que os quatro personagens em situação, constituem, na verdade, desdobramentos de um mesmo casal, é lícito afirmar que Maria (a “Mutema do Padre”) desfez o “pacto de silêncio” firmado entre ela e o Padre Ponte (o “marido” em questão), passando a expressar-se no confessionário, e a sua fala revela o mal causado pelo clérigo, a volúpia que leva Maria à concubinação que resulta em três filhos bastardos. Assim, ela desfaz o primeiro “pacto de silêncio”, no qual bancava a satisfeita esposa ilegítima do homem da Igreja, aceita enquanto tal pela sociedade, pois “[...] antigamente, essas coisas podiam [...]” (ROSA, 2001, p. 239), para firmar um novo pacto, no qual quem está impedido de falar é o padre, “[...] em desespero calado...” (ROSA, 2001, p. 242), obrigado ao sigilo da confissão pela lei eclesiástica e pela própria culpa. Então, o malfeitor é punido. Em outras palavras, o diabo, na forma do “pacto de silêncio”, gera a injustiça contra uma mulher do povo, que não pode se expressar, mas, invertido por meio do “duplo”, o “pacto diabólico” resulta no seu contrário, em Deus, na forma de um novo “acordo” que sanciona o crime do padre. Não à toa, ao fim da narrativa, Maria Mutema vira santa, última permuta entre o bem e o mal da estória.

Observem que o resgate de Maria Mutema é indissociável da reabilitação do clero, que se dá através do missionário estrangeiro que “elucida” os assassinatos (atentem para o papel do *Outro*, na forma do estrangeiro). Comparem a descrição do Padre Ponte com a dos missionários que surgem após sua morte. Enquanto o religioso assassinado é definido como “[...] meio gordo, muito descansado nos modos [...]” (ROSA, 2001, p. 238) e “relaxava”, os padres estrangeiros eram

[...] p'ra fortes e de caras coradas, bradando sermão forte, com forte voz, com fé braba⁴¹. De manhã à noite, durado de três dias, eles estavam sempre na igreja, pregando, confessando, tirando rezas e aconselhando, com entusiasmos exemplos que enfileiravam o povo no bom rumo. A religião deles era alimpada e enérgica, com tanta saúde como virtude; e com eles não se brincava, pois tinham de Deus algum encoberto poder, conforme o senhor vai ver, por minha continuação. (ROSA, 2001, p. 240)

Aqui é possível discernir claramente o importante papel que as inversões, os avessos, os duplos desempenham no “conto”, que trata de dois homens que morrem de forma análoga (o marido anônimo e Padre Ponte), de duas mulheres com o mesmo nome – “Maria” - e de dois estilos opostos de padres - os missionários estrangeiros, “fortes”, “corados”, e propagando uma religião com “tanta saúde como virtude”, em oposição à religiosidade frouxa e sensual do padre assassinado.

O papel do “Outro”, aqui, é tamanho, que chega ao paroxismo de a regeneração do clero se dar através de forças luciferinas:

Mas aquele missionário governava com luzes outras. Maria Mutema veio entrando, e ele esbarrou. Todo o mundo levou um susto: porque a salve-rainha é oração que não se pode partir em meio – em desde que de joelhos começada, tem de ter suas palavras seguidas até ao trefim. Mas o missionário retomou a fraseação, só que com voz demudada, isso se viu. E, mal no amém, ele se levantou, cresceu na beira do púlpito, em brasa vermelho, debruçado, deu um sôco no pau do peitoril, parecia um touro tigre. (ROSA, 2001, p. 240)

Percebam que o missionário estrangeiro, que “governa com luzes outras”⁴², parte o salve-rainha em dois, momento em que o Bem fica suspenso, podendo

⁴¹ Os missionários estrangeiros, brancos e corados, seriam alemães, como “Vupes”, vendedor itinerante que faz amizade com Riobaldo? Segundo Walnice Nogueira Galvão, os missionários, “Ao que tudo indica, eram alemães ou provindos dos estados do sul do país [...]” (GALVÃO, 2006, p. 159) Em determinado ponto, o herói afirma: “Toda a vida gostei demais de estrangeiro.” (ROSA, 2001, p. 131) Ou seja, o outro, emblematizado no estrangeiro, é visto com particular interesse por Riobaldo, que, significativamente, fará um pacto com o “Solto-Eu, o Ele...” (ROSA, 2001, p. 434), em outras palavras, o “outro de si”, na encruzilhada.

⁴² Etimologicamente, Lúcifer, o outro absoluto, “duplo” de Deus na tradição gnóstica, significa o “portador da luz”. Esta mesma “luz” figura no momento em que, influenciado pelo maligno, Riobaldo busca justificativas para assassinar nhô Constâncio Alves, passagem analisada a partir da página 32 deste estudo: “Até que, um certo momento, o pretinho Guirigó se chegou sorrateiro, e emitiu em minha orelha. – “Iô chefe...” – arenga do menino Guirigó, que às vezes bem não regulava. O capeta – ele falou no capeta? Ou então, só de olhar para ele, e escutar, eu pensei no capeta; mas, que era do capeta, eu entendi. Daí, de repente, quem mandava em mim já eram os meus avessos. Aquele homem tinha quantia consigo: tinha consciência ruim e dinheiro em caixa... – assim eu defini. Aquele homem merecia punições de morte, eu vislumbrei, adivinhado. Com o poder de quê: luz de Lúcifer? (ROSA, 2001, p. 486)

o religioso atuar como o *Outro*. Então, ele ficou com “voz demudada” (como os possessos) e, “em brasa vermelho” (cor associada ao Maligno), “deu um sôco no pau do peitoril” parecendo “um touro tigre”; destarte, o missionário é uma figuração do diabo. A referência aos animais não é gratuita. O felino representa o mal na obra de Guimarães Rosa. Após confessar os terríveis crimes, a própria Maria Mutema compara-se a uma “onça monstra” e o Hermógenes, encarnação do diabo no livro, “[...] nasceu formado tigre, e assassim.” (ROSA, 2001, p. 33). O touro, por sua vez, está relacionado à força e à autoridade, como atestam Joca Ramiro e Medeiro Vaz, patriarcas do sertão comparados ao animal. Notem que, ao mobilizar forças luficerinas, o missionário justifica a passagem já citada de que Deus às vezes só consegue agir nos homens por intermédio do diabo.

Observem atentamente o ato que desencadeia a confissão de Maria Mutema, seu banimento da igreja por ordem do missionário:

– “A pessoa que por derradeiro entrou, tem de sair” A p’ra fora, já, já, essa mulher!” [...] - “Que saia, com seus maus segredos, em nome de Jesus e da Cruz! Se ainda for capaz de um arrependimento, então pode ir me esperar, agora mesmo, que vou ouvir sua confissão... Mas confissão esta ela tem de fazer é na porta do cemitério! Que vá me esperar lá, na porta do cemitério, onde estão dois defuntos enterrados!...” (ROSA, 2001, p. 241)

“E Maria Mutema, sozinha em pé, torta magra de preto, deu um gemido de lágrimas e exclamação, berro de corpo que faca estraçalha. Pediu perdão!” (ROSA, 2001, p. 241) Notem a ordem do missionário: “[...] saia, com os seus maus segredos [...]” (ROSA, 2001, p. 41), ou seja, as más palavras da assassina não podem ser pronunciadas na igreja, devendo migrar para outro *locus*. Isso porque a igreja representa a cabeça do Padre Ponte, que necessita expulsar as palavras mortais de Maria Mutema, simbolicamente eliminando também o mal que assola o clero no “conto”: a culpa gerada pela licenciosidade. Tanto, que o expurgo se dá após o Salve Rainha, ou seja, quando na cabeça/igreja ecoam palavras de culpabilidade, já que a oração faz referência aos brados dos “degredados filhos de Eva”⁴³.

Em síntese, as palavras não ditas pela Maria do Padre, são pronunciadas em segredo, no confessionário, por seu duplo, Maria Mutema, levando o

⁴³ “Salve Rainha, Mãe de Misericórdia,/Vida, doçura e esperança nossa, salve!/A Vós bradamos, os degredados filhos de Eva./A Vós suspiramos, gemendo e chorando/neste vale de lágrimas.”

“culpado”, o Padre Ponte, à morte, “justiçamento” que constitui, também, um crime. Então, o missionário estrangeiro, inversamente proporcional ao Padre Ponte e ao clero enquanto classe degradada, com sua força e integridade, expia o crime de Maria através da confissão, quando os “maus segredos” saem de dentro da cabeça/igreja para serem “entregues” à comunidade diante do cemitério. O segredo, como um parasita, depende de um hospedeiro para viver, então, “ao ar livre”, diante da coletividade, ele como que se “dilui”. Em outras palavras, o segredo “morre” e é “sepultado”, levando consigo tanto a culpa do homicídio, quanto a licenciosidade do clero, finalizando o “causo” com “[...] bem-estar e edificação.” (ROSA, 2001, p. 243)

Assim, posto “do avesso”, o relato de Jõe Bexiguento, cujo desdobramento dos personagens em duplos recende a fantasia, quando lido cuidadosamente, nos revela a dura realidade do eterno conflito entre dominadores e oprimidos, constituindo-se num exemplo notável da acertada afirmação de Antonio Candido, quando diz “[...] que o real é inteligível sem o fantástico, e que ao mesmo tempo este é o caminho para o real.” (CANDIDO, 1991, p. 309) Sobretudo no “Grande sertão: veredas”, onde “[...] combinam-se o mito e o logos, o mundo da fabulação lendária e o da interpretação racional, que disputam a mente de Riobaldo [...]” (CANDIDO, 1991, p. 309) E a nossa.

4.1. MARIA(S)-MUTEMA(S)

Investigando os desdobramentos da imagem fundamental para o livro da coisa dentro da outra, plasmada, sobretudo, na forma do metal oculto em seu portador (GALVÃO, 1991), é significativo constatar que Diadorim, amor que obseda Riobaldo, também se relaciona ao motivo, como na passagem a seguir:

Diadorim restava um tempo com uma cabaça nas duas mãos. *Eu olhava para ela.* [...] balançou a cabaça: tinha um trem dentro, um ferro, o que me deu desgosto; taco de ferro, sem serventia, só para produzir gastura na gente. – “Bota isso fora, Diadorim!” – eu disse. *Ela não*

contestou, e me olhou de um hesitado jeito, que se eu tivesse falado causa impossível⁴⁴. (ROSA, 2001, p. 77) (*Grifos meus*)

Em seu estudo “O tema da escolha do cofrinho”, Freud (2010B) associa o chumbo à mudez e à morte, ao comparar Cordélia, personagem da tragédia “Rei Lear”, de William Shakespeare, ao metal: “Cordélia se faz apagada e sem brilho como o chumbo, fica muda “ama e silencia”.” (FREUD, 2010B, p. 306); “[...] a mudez deve ser entendida como representação da morte.” (FREUD, 2010B, p. 309)⁴⁵ A mesma analogia se encontra no romance de Guimarães Rosa, no qual as personagens femininas associadas ao chumbo guardam segredos que vêm à tona com a morte, seja dela própria, caso de Diadorim, seja de outrem, a exemplo dos assassinatos perpetrados por Maria Mutema. A primeira omite a feminilidade, enquanto a segunda oculta os homicídios. Com relação a Diadorim, o peso do chumbo também remete à intransigência: “Ele era irrevogável.” (ROSA, 2001, p. 199) e à constância: “Como era que era: o único homem que a coragem dele nunca piscava; e que, por isso, foi o único cuja toda coragem às vezes eu invejei. Aquilo era de chumbo e ferro.” (ROSA, 2001, p. 443-444)

Como vimos, o assassinato do marido de Maria Mutema só pode ser elucidado em seu cadáver, quando o chumbo retine dentro da caveira. Partindo-se o crânio, aflora a morte do homem. Da mesma forma, para ser dada à luz a prova do crime, Maria Mutema teve de ser simbolicamente dilacerada pelas palavras contundentes do missionário estrangeiro: “E Maria Mutema, sozinha em pé, torta magra de preto, deu um gemido de lágrimas e exclamação, berro de corpo que faca estraçalha. Pediu perdão!” (ROSA, 2001, p. 241) Não é diferente com Maria Deodorina - outra Maria, que, por guardar um segredo, também é “Mutema” – e que só vem à tona ao ser rasgado à faca, por Hermógenes, o invólucro-Diadorim que a encerra, dando à luz uma morta.

Há de se notar que os detentores da faca, seja ela literal ou figurada, relacionam-se ao diabo. Hermógenes é inequivocamente encarnação do “Sujo”,

⁴⁴ Aqui, há uma ambiguidade importante: a quem se refere o pronome? *Ela* é Diadorim ou a cabaça? Segundo Benedito Nunes, “Símbolo muito antigo, a cabaça dupla, pois que Diadorim a segura com as duas mãos, alude à sua natureza dual, feita de contrários permutáveis, masculino e feminino se revezando.” (NUNES, 2013, p. 223) Assim, o sugestivo “Eu olhava para *ela*” é sucedido por “*ele* não contestou”. Ainda sobre esta passagem, o crítico observa que “Diadorim é como o neófito a que Riobaldo insta livrar-se do ferro, signo de Marte, da vingança e da guerra.” (NUNES, 2013, p. 223-224)

⁴⁵ No capítulo 4 deste estudo, tratarei pormenorizadamente do tema, associando a obra de Shakespeare ao romance de Guimarães Rosa.

enquanto o missionário estrangeiro, na ocasião da catarse de Maria Mutema, está imbuído de um poder luciferino. Ao longo de todo o romance, esta relação é reforçada. Após embeber “[...] ferro na coxa do mulato, ponta rasgando fundo” (ROSA, 2001, p. 125), Diadorim afirma: “Quicé que corta...” (ROSA, 2001, p. 124) O mulato é figuração do diabo, e o próprio Diadorim aproxima-se do “Tendeiro” em sua androginia e sede de vingança, relação que explorei no segundo capítulo deste estudo. No início do livro, Riobaldo afirma: “[...] tem gente porfalando que o Diabo próprio parou, de passagem, no Andrequicé.” (ROSA, 2001, p.24) Notem que o povoado contém a faca, “quicé”, no nome. Após realizar o pacto diabólico, Riobaldo utiliza a faca justamente para abater uma figuração do diabo, a exemplo do que faz Diadorim no episódio da infância:

Às asas que eu com a minha quicé [...] em dura mão, peguei por baixo o outro, encortei-recortei desde o princípio da nuca [...] e mijou alto o sangue dele. Cortei por cima do adão... Ele Outro caiu do cavalo, já veio antes do chão com os olhos duros apagados... Morreu maldito, morreu com a goela roncando na garganta!

E o que olhei? Sangue na minha faca – bonito brilho, feito um verniz veludo... E ele: estava rente aos espinhos dum mandacaru-quadrado. [...] Aoh, mas ninguém não vê o demônio morto... O defunto, que estava ali, era mesmo o do Treciziano! (ROSA, 2001, p. 528-529)

Finalmente, quando o herói contesta a presença do diabólico Hermógenes em meio ao bando de Joca Ramiro, Diadorim declara: “O Hermógenes é duro, mas leal de toda confiança. Você acha que a gente corta carne é com quicé, ou é com colher-de-pau?” (ROSA, 2001, p. 187) Possivelmente a relação estreita entre o diabo e a faca no romance se deve ao “Inimigo de Deus” representar “[...] uma das formas arquetípicas da divisão do ser” (ARRIGUCCI JR, 1994, p. 14) e, como observa Diadorim, a quicé serve para cindir, para talhar a carne.

Retomando a análise das “mulheres mudas”, a “constelação” ferro-segreto-orelha/vagina sumariza, a nível simbólico, o caráter de Maria Mutema e Diadorim. O chumbo indicia os segredos, - os assassinios e a feminilidade -, que, por sua vez, remetem a partes do corpo psicanaliticamente homólogas: a orelha, mediadora dos crimes de Maria Mutema, e a vagina, o mistério guardado a sete chaves por Diadorim. Psicanalítica, também, é a relação entre a fala e o desembaraçar do “travo de tanto segredo” (ROSA, 2001, p. 615) que oblitera o devir das “Mutemas” e mesmo do narrador-personagem do “Grande sertão: veredas”. Segundo Walnice Galvão (1991), da mesma forma que Maria Mutema

se liberta de seus crimes falando, dividindo entre todos o peso do segredo, deixando para trás sua condição de “Mutema” e começando a tornar-se santa, o narrador-personagem utiliza a palavra neste “diálogo” com um interlocutor virtual, para examinar suas culpas e poder vislumbrar a esperança.

O papel da fala é determinante na configuração dos “pactos” tanto no “conto” de Maria Mutema quanto na “biografia” de Riobaldo. Em ambos os casos, é imposto um acordo, um “Ato de obediência” (SPERBER, 1992), desfavorável à parte que não tem voz ativa. No “causo”, ou estória encaixada, para utilizar o conceito todoroviano (2008) apresentado no primeiro capítulo deste estudo, Maria do Padre é levada à concubinação pelo Padre Ponte à revelia de sua vontade, como Maria Mutema, seu “duplo”, nos faz saber no confessional. Na estória principal, ou encaixante, Riobaldo se deixa arrastar por Diadorim a uma guerra que não lhe diz respeito, como o próprio herói afirma em diversos momentos. Então, nos dois casos, a parte lesada firma um novo acordo em que tem voz ativa, tornando-se o elemento dominante. Na estória encaixada, Maria Mutema utiliza o confessional para se expressar, obliterando a fala do padre, o que o leva à morte. Riobaldo, após o pacto diabólico, fica falante, como os jagunços observam: “- “Uai, tão falante, Tatarana? Quem te veja...”” (ROSA, 2001, p. 441), e rompe o jugo que o mantinha atrelado às vontades de Diadorim, tornando-se senhor do próprio destino, o que, fatalmente, leva a donzela-guerreira a retomar sua sina de morte. Nos dois casos, o primeiro pacto é “sub-reptício”, imposto de forma sutil pela parte dominante à subalterna, já o segundo pacto se constitui numa reação consciente da parte lesada, que deixa de ser muda e passa a ter voz ativa em seu devir.

Além de Maria Mutema e Diadorim, há, ainda, outra “mulher silenciosa” importante no livro: a esposa do Hermógenes, que, além de guardar silêncio, é caracterizada de forma muito semelhante à protagonista do “causo” narrado por Jõe Bexiguento. Em “Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias”, Cleusa Rios observou que Maria Mutema antecipa “[...] aspectos peculiares à mulher de Hermógenes, reafirmando costumes sertanejos.” (PASSOS, 2000, p. 150)

Maria Mutema era “[...] senhora vivida, mulher em preceito sertanejo [...]” (ROSA, 2001, p. 238), que, “[...] se sofreu muito não disse, guardou a dôr sem demonstração [...]” (ROSA, 2001, p. 238), exibindo um talhe lúgubre, “[...] magra de preto [...]” (ROSA, 2001, p. 241), e matando o padre pacientemente: “De dia

em dia, ele emagrecia, amofinava o modo, tinha dores, e em fim encaveirou, duma cor amarela de palha de milho velho;” (ROSA, 2001, p. 240). Já a mulher do Hermógenes é descrita nos seguintes termos:

Aquela mulher sabia dureza; riscava. Ela discordava de todo destino. Assim estava com um vestido preto, surrado muito desbotado; caiu o pano preto, que tinha enlaçado na cabeça, e ela não se importou de ficar descabelada. [...] A curto, respondeu a algumas duas ou três coisas; e, logo depois de falar, apertava demais a boca fechada, estreitos finos beiços. [...] Aceitou meu olhar, seca, seca, com resignação em quieto ódio; pudesse, até com as unhas dos pés me matava. [...] Para mim, ela nunca teve nome. [...] Essa mulher, conforme vinha, num definitivo mau silêncio, [...] dela não se ouviu queixa ou reclamação; nem mesmo palavra. O que eu desentendia nela era aquela suave calma, tão feroz; que seria aferrada em esperar; essa capacidade. (ROSA, 2001, p. 531-534) (*Grifos meus*)

Em outras palavras, as duas mulheres possuem as mesmas características essenciais: guardam silêncio, chegando a cerrar os lábios, suportam estoicamente a dura vida sertaneja, vestem-se de preto, exibem uma “secura” mortal, agem com frieza, dissimulando a ira que sentem, e são onomasticamente marcadas pela ausência: a mulher do Hermógenes sequer é nomeada, enquanto Maria, nome “genérico”, sobretudo no sertão, é “completado” por Mutema, que indicia a mudez (GALVÃO, 1991). Inicialmente, elas despontam como vilãs, mas, o sofrimento as conduz à senda do bem: “Mesmo, pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa.” (ROSA, 2001, p. 243) Ao longo do sequestro perpetrado por Riobaldo e seus homens, a mulher do Hermógenes, aos poucos, vai abandonando a postura hostil, levando o narrador-personagem a concluir: “*Aquela Mulher não era malina.*” (ROSA, 2001, p. 613) Após ver o corpo do Hermógenes, ela afirma: “– *Eu tinha ódio dele...* –” (ROSA, 2001, p. 613) O que deixa Riobaldo surpreso. Então, no momento de maior sofrimento do herói, diante do cadáver de Diadorim, a mulher se compadece, partilhando de sua catarse: “Em real me vi, que com a Mulher junto abraçado, nós dois chorávamos extenso.” (ROSA, 2001, p. 616) Assim, de uma forma ou de outra, a experiência da dor, sua ou alheia, arrefece o coração das mulheres “mutemas”.

Finalmente, ao quebrarem o silêncio, as duas revelam segredos relacionados à morte, e à imagem fundamental no livro da coisa dentro da outra: Maria Mutema anuncia ao missionário estrangeiro que dentro da cabeça do

marido morto, se oculta uma bola de chumbo plantada por ela, assim como na psique do Padre Ponte se entranharam as suas palavras mortais. A mulher do Hermógenes, por sua vez, divulga o segredo de que “dentro” do “invólucro” Diadorim, “reside” uma mulher, Maria Deodorina. Talvez Maria Mutema e a mulher do Hermógenes sejam a mesma figura, a personificação da deusa da morte, como queria Freud (2010B), ao associar o chumbo, a mudez e a morte à última face do arquétipo feminino, cuja obra derradeira, no “Grande sertão: veredas”, é o cadáver de Diadorim. Não causaria espanto que a morte fosse casada com o Hermógenes, o diabo em pessoa. Inclusive, a imagem da cabaça que dissimula a bola de chumbo também figura na descrição do inimigo traidor:

O Hermógenes: ele estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava, com o chapéu raso em cima, mas chapéu redondo de couro, que se que uma cabaça na cabeça. Aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço. (ROSA, 2001, p. 132-133)

O chapéu redondo é comparado a uma cabaça, o recipiente que oculta o chumbo, tanto literalmente, como na cena envolvendo Diadorim, quanto simbolicamente, na forma da cabeça que contém o metal, na esteira do marido de Maria Mutema. Não à toa, Hermógenes carece de pescoço, como por efeito do peso do “chapéu de chumbo”.

A imagem do mal invisível corroendo o bem, expressa de forma exemplar na estória de Maria Mutema, parece ter a sua contraparte nas considerações de Diadorim acerca do leproso. Observem a passagem:

Dum fato, na hora, me lembrei: do que tinham me contado, da vez em que Medeiro Vaz avistou um enfermo desses num goiabal. O homem tinha vindo lamber de língua as goiabas maduras, por uma e uma, no pé, com o fito de transpassar o mal para outras pessoas, que depois comessem delas. Uns assim fazem. Medeiro Vaz, que era justo e prestimoso, acabou com a vida dele. Isso contavam, já de dentro do meu ouvido. A quizília que em mim, ânsia forte: o lázaro devia de feder; onde estivesse, adonde fosse, lambuzava pior do que lesma grande, e tudo empestava da doença a maldita. Arte de que as goiabas de todo goiabal viravam fruta peçonhenta... – e d’eu dar no gatilho: lei leal essa, de Medeiro Vaz... (ROSA, 2001, p. 508)

A lei rigorosa do patriarca sertanejo vitimiza o “Lázaro” com base num preconceito medieval, que, segundo o historiador Jeffrey Richards (1993), creditava aos leprosos, cuja doença era vista como reflexo de sua degeneração moral, o envenenamento de fontes e frutos. Desse ponto de vista, o doente representa uma variação da imagem diabólica do mal oculto insidiosamente no interior do bem. Diadorim, uma mulher, inspira, com sua sensibilidade, a identificação com o homem em desgraça naquilo que ele tem de sadio, ou seja, no que ele é igual aos demais: “Riobaldo, tu mata o pobre, mas, ao menos, por não desprezar, mata com tua mão cravando faca – tu vê que, por trás do podre, o sangue do coração dele é são e quente...” (ROSA, 2001, p. 510) Assim, sob a égide do feminino, o leproso deixa de representar o mal escondido no interior do bem, e passa a simbolizar o contrário, o bem oculto no mal, na forma do sangue quente, sadio, que brota do corpo enfermo. O impasse que Diadorim impõe a Riobaldo resulta na salvação do “lázaro”, que some no matagal, e na salvação da alma do narrador-personagem, que é impedido de cometer uma barbaridade. Por isso, segundo Manoel Cavalcanti Proença, “Diadorim – tão marcadamente medieval no plano objetivo – simboliza, algumas vezes, o anjo-da-guarda, a consciência de Riobaldo.” (PROENÇA, 1958, p. 10). Tanto que, no episódio envolvendo o leproso, o herói relaciona a donzela-guerreira a Nossa Senhora da Abadia.

De acordo com Jeffrey Richards (1993), não existe na história outra doença que tenha causado tanto medo e repulsa quanto a lepra. O próprio termo “leproso” tornou-se sinônimo de exclusão. Na Idade Média, esta reação derivava, evidentemente, das deformidades físicas, das feridas supurativas e do odor mefítico causados pela doença. Mas emanava sobretudo da certeza reconhecida de que a lepra era o sinal externo de uma alma corroída pelo pecado, em especial pelo pecado da carne. Talvez este fato não seja de todo indiferente diante do ódio injustificado que Riobaldo sente ao topar com o leproso, afinal, o herói sente-se corroído pela ideia de amar um companheiro d’armas, “pecado sexual” inconcebível no universo dos rústicos sertanejos, muito próximo ao medievo.

5. Capítulo. IV: A Influência de Shakespeare em “Grande Sertão: Veredas” - as Três Mulheres e os Três Metais

*Pórcia: Afastem as cortinas pra mostrar
As várias arcas a este nobre príncipe:
Podeis fazer agora a vossa escolha.
Marrocos: A primeira é de ouro, com a inscrição:
“Eu tenho o que desejam muitos homens.”
A segunda, de prata, aqui promete:
“Quem me escolher terá o que merece.”
A terceira, de chumbo, afirma, rude:
“Escolhe a mim quem dá e arrisca tudo.”
Como saber qual é a escolha certa?
(Shakespeare - O mercador de Veneza)*

A forma como Maria Mutema executa o marido remete-nos à cena do assassinato do rei Hamlet por Cláudio, seu irmão: em ambos os casos, alguém muito próximo à vítima entorna um líquido mortal em seu ouvido durante o sono. A morte do Padre Ponte, que definha ao ouvir as confissões de Maria Mutema (atentem para a presença do ouvido), também espelha a tragédia shakespeariana: ao passo em que Maria Mutema evoca o “crime” do religioso através de suas confissões “libidinosas”, Hamlet, por meio do teatro, presentifica o crime do tio. O sentimento de culpa que se apossa tanto do padre quanto de Cláudio indicia a responsabilidade que pesa sobre ambos. Assim, nos dois casos, a duplicação do crime a nível “ficcional” (lembrem que Maria Mutema mente no confessionário) revela os autores, ainda que se trate de “delitos” de natureza muito diversa: Cláudio é decididamente um assassino, enquanto o Padre Ponte é licencioso e indulgente. Esse “teatro no teatro”, que confere uma estrutura caleidoscópica tanto ao romance quanto à tragédia constitui, segundo Italo Calvino, “[...] um nível de realidade em si, separado dos outros, mas que ainda assim interage com outros.” (CALVINO, 2009, p. 369)

Afora as relações apontadas, o próprio caráter do narrador do “Grande sertão: veredas” remete ao príncipe Hamlet em sua “interioridade”, isto é, “[...] sua consciência psicológica e intelectual moderna, que é a grande novidade desse drama [...]” (CALVINO, 2009, p. 369), encetando profundas reflexões acerca do Homem e do Cosmo. No presente capítulo, me deterei na influência

de outra tragédia de William Shakespeare no romance de Guimarães Rosa, “Rei Lear”⁴⁶. O “Grande sertão: veredas” atualiza um dos principais motivos encontrados na peça do autor inglês: a escolha amorosa envolvendo três mulheres associadas ao ouro, à prata e ao chumbo. No ensaio “Grande sertão: veredas e a “psicanálise” de Riobaldo”, Adélia Bezerra de Menses (2010) aborda o tema da escolha amorosa no romance a partir das peças “O mercador de Veneza” e “Rei Lear”, ambas de William Shakespeare, pavimentando o caminho que sigo aqui.

Na esteira da Hermenêutica Intercultural de matriz bakhtiniana, endosso a

[...] possibilidade de se analisar obras literárias como fenômenos antropológicos-culturais, onde as literaturas nacionais, mantendo suas especificidades e autonomias, são apresentadas não como realidades isoladas na categoria fechada do ‘eu’, mas sim como um todo universal. (DURÃES, 1999, p. 37)

Assim, ciente de que uma obra é produto de um contexto histórico-cultural específico, acredito que produções de épocas e países distintos podem coadunar-se filosoficamente, extrapolando o regional e chegando a conclusões humanas universais.

O motivo da escolha das três mulheres, recorrente na tradição ocidental, é de grande relevo na trama do “Grande sertão: veredas”, espelhando as predileções amorosas de Riobaldo. Numa variante particular do *mitologema*, segundo E. M. Meletínski (2002), o elemento mínimo discernível de um complexo mítico, registrada na *Gesta Romanorum*⁴⁷, o motivo envolve a escolha da esposa certa, que deve ser eleita mediante o reconhecimento de suas qualidades pelo pretendente. O caráter de cada uma das mulheres corresponde a um metal, dentre o ouro, a prata e o chumbo. Assim, o homem que aspira ao casamento deve ressaltar as qualidades do metal que lhe apraz. Como era de se esperar, o pretendente escolhe as mulheres relacionadas aos metais preciosos, só para descobrir que a esposa certa estava oculta no metal menos nobre, o chumbo.

⁴⁶ Ao longo do capítulo, utilizei duas traduções da obra de Shakespeare, – de Millôr Fernandes e de Bárbara Heliodora –, acompanhadas do texto original em notas de rodapé.

⁴⁷ Coletânea de histórias medievais anônimas apontada por Freud (2010B) em seu estudo “O tema da escolha do cofrinho”.

O tema da escolha amorosa associado aos metais foi reelaborado em uma das principais tragédias de William Shakespeare, “Rei Lear”. Na peça, o rei envelhecido decide repartir o reino entre as filhas Goneril, Regan e Cordélia segundo o amor que cada uma devota a si. Após ouvir as três, Lear é convencido pela adulação de Goneril e Regan, e deprecia o comedimento de Cordélia, a mais jovem e querida. O rei então divide o reino entre as mais velhas, deserdando a caçula. Ciosas de poder ilimitado, Goneril e Regan anulam o poder do pai e exigem-lhe obediência sob pena de morte. Assim, a tragédia shakespeariana agrega ao tema das esposas outro motivo importante para a tradição ocidental: o embate entre gerações; por conta disso, as pretendentes constantes do *mitologema* original desdobram-se em filhas. No entanto, o “verniz” filial descasca a ponto de o rei, que não tem esposa, proclamar a respeito de Cordélia: “Eu a amava demais, e pensava confiar o meu descanso aos seus ternos cuidados.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 11)⁴⁸ A esse amor “excessivo”, a caçula responde prudentemente: “Amo Vossa Majestade como é meu dever, nem mais nem menos.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 10)⁴⁹ Segundo Freud (2010B), no caso de Lear, a escolha das mulheres recai sobre as filhas pois o rei é um homem idoso: “Não se poderia, normalmente, fazer um velho escolher entre três mulheres; por isso elas são suas filhas.” (FREUD, 2010B, p. 305) No entanto, ainda que dissimulada, a motivação da escolha continua sendo de ordem sponsal.

No episódio da proclamação do amor filial, a tragédia shakespeariana insinua a ligação entre as filhas ordinárias, Goneril e Regan, e os metais preciosos vigentes na trinca ouro, prata e chumbo. Ao ser exortada a falar, Goneril, a primogênita, discursa com muita eloquência:

Senhor, pro meu amor faltam palavras;/É mais que vista, espaço ou liberdade,/Tem mais valor do que o que é *rico ou raro*,/Não menos do que vida, graça ou honra,/Ou saúde e beleza. Tanto quanto/Amou filho ou foi amado um pai:/Um amor que corta o fôlego e a palavra,/Pois bem mais que a tudo eu amo a vós. (SHAKESPEARE, 2010, p. 251)⁵⁰ (*Grifo meu*)

⁴⁸ “I lov’d her most, and thought to set my rest on her kind nursery.” (SHAKESPEARE, 2013, p. 833)

⁴⁹ “I love you majesty according to my bond; nor more, nor less.” (SHAKESPEARE, 2013, p. 833)

⁵⁰ “Sir, i love you more than words can wield the matter: Dearer than eye-sight, space and Liberty; Beyond what can be valued, rich or rare; No less than life, with grace, health, beauty, honour; As

No entanto, fôlego e palavras não lhe faltam, tanto que a segunda filha, Regan, procura apropriar-se da “brilhante” eloquência da irmã: “Sou do mesmo metal que minha irmã,/E de igual mérito. No coração/Sinto que ela expressou o meu amor [...]” (SHAKESPEARE, 2010, p. 252)⁵¹. Trata-se do metal precioso, cujo valor é notório: tanto o ouro quanto a prata são imediatamente reconhecidos por sua irradiação superficial. Com certa ironia, Cordélia profere ao abandonar o palácio: “Joias de nosso pai, co’olhos em pranto,/Cordélia as deixa. Eu as conheço bem/E, como irmã, hesito em nomear/Os seus defeitos. Amem nosso pai!” (SHAKESPEARE, 2010, p. 262)⁵² A alusão às joias sucedida pela referência ao caráter dissimulado de Goneril e Regan confirma o valor ilusório que o metal precioso possui enquanto símbolo das duas.

A proclamação do amor de Cordélia, por sua vez, é desprovida de floreios: “Infeliz de mim que não consigo trazer meu coração até minha boca. Amo Vossa Majestade como é meu dever, nem mais nem menos.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 10)⁵³ Sendo mal interpretada pelo pai ávido de seu amor: “Tão jovem e tão dura?” (SHAKESPEARE, 2015, p. 11)⁵⁴; “Que esse orgulho, que ela chama franqueza, case com ela.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 11)⁵⁵. A elocução de Cordélia é “opaca”, pois, como a jovem detém o amor verdadeiro, não há necessidade de ornamento. Dentro da trinca de metais a que tenho me referido, o chumbo é o que não possui brilho, e Cordélia se faz apagada como ele, ela “ama e silencia” (FREUD, 2010B). Enquanto ouro e prata são “sonoros”, a exemplo da eloquência de Goneril e Regan, o chumbo é “mudo”, não se expressando levianamente (FREUD, 2010B).

Acreditando que o seu amor prevaleceria, apesar da adulação das irmãs, Cordélia exclama: “Pobre Cordélia!/Mas não, pois com certeza, o meu amor/Há

much as child e'er lov'd, or father found; A love that makes breath poor, and speech unable; Beyond all manner of so much i love you.” (SHAKESPEARE, 2013, p. 832)

⁵¹ “I am made of that self metal as my sister, and prize me at her worth. In my true heart i find, she names my very deed of love;” (SHAKESPEARE, 2013, p. 832-833)

⁵² “The jewels of our father, with wash'd eyes Cordelia leaves you: i know you what you are; and, like a sister, am most loath to call your faults as they are nam'd. Love well our father.” (SHAKESPEARE, 2013, p. 835)

⁵³ “Unhappy that i am. I cannot leave my heart into my mouth: I love you majesty according to my bond; nor more, nor less.” (SHAKESPEARE, 2013, p. 833)

⁵⁴ “So young, and so untender?” (SHAKESPEARE, 2013, p. 833)

⁵⁵ “Set pride, which she calls plainness, marry her.” (SHAKESPEARE, 2013, p. 833)

de pesar bem mais que a minha língua.” (SHAKESPEARE, 2010, p. 252)⁵⁶ Mas a caçula acaba esmagada pelo “peso de ouro” da língua das irmãs, que facilmente seduzem o rei, cujo caráter impetuoso toma por indiferença a sobriedade peculiar ao chumbo/Cordélia. Isso porque, dentro do nosso contexto, o dom do metal mais “humilde” é imaterial, passando completamente despercebido ao rei insensível cujo “[...] principal defeito em relação a Cordélia é um amor excessivo, que exige excesso em troca” (BLOOM, 2010, p. 90). Segundo Harold Bloom, apesar de *Rei Lear* não ser uma peça cristã, Cordélia é “[...] uma personagem eminentemente cristã que afirma cuidar dos negócios de seu pai, numa evidente alusão aos Evangelhos.” (BLOOM, 2012, p. 82) Seu amor abnegado é da mesma natureza daquele do Cristo, tanto que Cordélia, a única filha virtuosa de Lear, entregará a vida em favor da ordem estabelecida pelo rei-demiurgo, mais ou menos como o “cordeiro de Deus” é sacrificado em nome do Pai. Nesse sentido, um Fidalgo adverte o rei: “Mas vossa filha/Redime a natureza dessa praga,/Imposta pelas outras duas.” (SHAKESPEARE, 2010, p. 392)⁵⁷ Redimir os pecados de outrem é justamente o que faz o salvador da humanidade na tradição cristã.

A identificação dos preceitos cristãos na matéria remonta à Idade Média, período em que foram concebidas as estórias constantes na *Gesta Romanorum* que inspiraram a tragédia de Shakespeare. A tradição alquímica, difundida entre homens de letras, discernia os princípios religiosos em todos os aspectos do mundo objetivo, inclusive na matéria inorgânica. Jung (2009) definiu a “ciência oculta” menos como uma precursora da química experimental do que como um ramo da filosofia hermética que especulava sobre Deus, a natureza e o homem a partir de experiências laboratoriais. O alquimista procurava “o segredo de Deus” na matéria desconhecida. A transfiguração do espírito que se dava ao longo dessa busca ocorria através da projeção de conteúdos do inconsciente nos metais em fases sucessivas (JUNG, 2009). O ponto de partida (*nigredo*) era o chumbo ou outra matéria sem valor, que era esquentada até ser consumida a sua “negatividade”. Na fase seguinte (*albedo*), a matéria “cozida” era lavada

⁵⁶ “Then, poor Cordelia! And yet not so; since, I am sure, my love’s more ponderous than my tongue.” (SHAKESPEARE, 2013, p. 833)

⁵⁷ “- Thou hast one daughter,/Who redeems nature from the general curse/ Which twain have brought her to.” (SHAKESPEARE, 2013, p. 855)

tornando-se branca como a prata. Então, na penúltima etapa (*rubedo*), o material era novamente levado ao fogo, para, após esta “morte”, despontar em sua versão mais depurada, quando “ressuscitava” na forma do ouro dos filósofos, ou “*Lapis Philosophorum*”, produto da “fustigação” nas retortas alquímicas, espécie de via-crúcis *in vitro*. Não se deve confundir o “ouro verdadeiro”, segundo os alquimistas, obtido do “sacrifício” do chumbo, com o ouro ordinário dos comerciantes. A transfiguração dos metais diz respeito a um percurso espiritual, não à obtenção de riqueza (JUNG, 2009).

Em Shakespeare, bem ao gosto de Guimarães Rosa, a sabedoria dos mais velhos oculta em seu fundo uma boa dose de tolice. Como observa o Bobo da corte, dirigindo-se ao rei Lear: “Tu não devias ter ficado velho antes de ter ficado sábio” (SHAKESPEARE, 2015, p. 40)⁵⁸. Assim, o rei não consegue distinguir qual de suas filhas detém o “ouro dos filósofos”, vindo a fazer a escolha errada. Ainda que Lear reconheça o engano ao ser resgatado por Cordélia, ocasião em que as lágrimas do rei, significativamente, escaldavam “[...] como se fossem chumbo derretido.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 120)⁵⁹, as consequências de sua insensatez não podem ser reparadas. Cordélia morrerá em honra do pai, luzindo em sua “superfície opaca” o amor abnegado que é a marca do cordeiro de Deus.

5.1. OS TRÊS ESCRÍNIOS DE RIOBALDO

No “Grande Sertão: veredas”, Riobaldo também possui três amores, e deve se decidir por um deles: em primeiro lugar, Nhorinhá, a prostituta: “- flôrzinha amarela do chão, que diz: *Eu sou bonita!...*” (ROSA, 2001, p. 393), que Diadorim supõe morar na “Rama-de-ouro”, vindo a representar o ouro do conto original. No Morro dos Ofícios, o bando de Riobaldo encontra um velhinho “quase-dôido”, que diz para o chefe jagunço que “[...] num certo resto de tapera, de fazenda, sabia seguro de um dinheirão enterrado fundo, quantia desproposital.” (ROSA, 2001, p. 536) Riobaldo não dá ouvidos ao velho, e

⁵⁸ “Thou shouldst not have been old till thou hadst been wise.” (SHAKESPEARE, 2013, p. 839)

⁵⁹ “[...] my on tears do scald like molten lead.” (SHAKESPEARE, 2013, p. 856)

conclui: “o tesouro do velho era minha razão. Tivesse querido ir lá ver [...] e o caminho passava pelo São Josezinho da Serra, onde assistia Nhorinhá, lugarejo ditoso.” (ROSA, 2001, p. 537) Aqui, novamente, o “ouro” e Nhorinhá aparecem relacionados. A ligação entre o metal e a cor vermelha, indissociável do sangue, também figura na caracterização da moça “prostitutriz”:

na Aroeirinha fizemos paragem. Ao que, num portal, vi uma mulher moça, *vestida de vermelho*, se ria. – “Ô moço da barba feita...” – ela falou. [...] Tão bonita, só. [...] De repente, passaram, aos galopes e gritos, uns companheiros, que *tocavam um boi preto que iam sangrar e carnear* em beira d’água. Eu nem tinha começado a conversar com aquela moça, e a poeira forte que deu no ar ajuntou nós dois, num *grosso rojo avermelhado*. (ROSA, 2001, p. 49) (*Grifos meus*)

O vermelho, que transborda da roupa de Nhorinhá e “tinge de sangue” toda a cena, simboliza o calor, a vitalidade e as paixões, valores relacionados ao Sol, e emblematizados pelo ouro (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009).

Em segundo lugar, Otacília, a esposa: “Toda moça é mansa, é branca e delicada. Otacília era a mais.” (ROSA, 2001, p. 207); “Só olhava para a frente da casa-da-fazenda, imaginando Otacília deitada, rezada, feito uma gatazinha branca, no cavo dos lençóis lavados e soltos, ela devia de sonhar assim.” (ROSA, 2001, p. 212); “[...] Otacília, era como se para mim ela estivesse no camarim do Santíssimo.” (ROSA, 2001, p. 326) A brancura e a pureza/santidade de Otacília remetem à prata, metal relacionado aos valores da feminilidade e da purificação (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009).

Em terceiro lugar, Diadorim, o amor impossível que obseda Riobaldo:

Diadorim restava um tempo com uma cabaça nas duas mãos. Eu olhava para ela. [...] balançou a cabaça: tinha um trem dentro, um ferro, o que me deu desgosto; taco de ferro, sem serventia, só para produzir gastura na gente. (ROSA, 2001, p. 77)

A associação entre Diadorim e o ferro/chumbo (oculto na cabaça, como um segredo) se confirma em muitas passagens:

- “Nós dois, Riobaldo, a gente, você e eu... Por que é que separação é dever tão forte?...” *Aquilo de chumbo* era. Mas Diadorim pensava em amor, mas Diadorim sentia ódio. [...] Como era que era: o único homem que a coragem dele nunca piscava; e que, por isso, foi o único cuja toda coragem às vezes eu invejei. *Aquilo era de chumbo e ferro*. (ROSA, 2001, p. 444) (*Grifos meus*);

Mesmo o documento com o nome de batismo de Diadorim, reside num lugar relacionado ao metal, a Capelinha-do-Chumbo: “Rumamos daí então para bem longe reato: Juramento, o Peixe-Cru, Terra-Branca e Capela, a Capelinha-do-Chumbo. [...] Lá ela foi levada à pia.” (ROSA, 2001, p. 620-621) Inequivocamente, Diadorim representa o metal menos nobre da trinca, que, como sabemos, guarda um segredo. Para acessá-lo, é preciso ir além das aparências. O ouro e a prata, ao contrário, são “extrovertidos”, seu valor aflora à superfície, mas, a exemplo de Goneril e Regan, eles são deslumbrantes por fora e ordinários por dentro. No “Grande sertão: veredas” Nhorinhá e Otacília não são vilãs ardilosas como as filhas do rei Lear, mas nem por isso deixam de constituir escolhas erradas. Nhorinhá, a prostituta, não é a eleita de fato, porém, se o fosse, traria estagnação a Riobaldo, já que em Guimarães Rosa, o gozo que se esgota em si, a pura carnalidade, é estéril, como Lélío, precursor do herói do “Grande sertão: veredas”, o demonstra em sua relação angustiante com a Jiní⁶⁰. Segundo Benedito Nunes,

Paradoxalmente, o amor carnal é e não é tudo. É tudo, se for o começo de uma transformação, o início de uma aprendizagem, o termo inicial de um processo que, de intersubjetivo, entre seres que se amam solitariamente, confinados à dialogação do corpo e da alma, em sua primeira fase, acaba se tornando cósmico, interessando ao universo inteiro. [...] Quando porém a metamorfose não ocorre, o ato sexual repetido, acrescentando prazer a prazer e insatisfação a insatisfação, detém o movimento ascensional do amor. É o caso de Jiní, a ardente mulatinha, que consegue aprisionar os ardores juvenis de Lélío na estreiteza de uma volúpia opaca, sem horizontes, sem possibilidade de ultrapassar os limites de monotonia imposta pelo prazer recorrente. (NUNES, 2013, p. 45-46)

Otacília, por sua vez, a mulher mais sem graça do livro, foi escolhida por seu considerável dote enquanto filha única de um abastado fazendeiro, como Riobaldo nos dá a entender em certas passagens: “[...] Otacília, minha noiva, que era para ser dona de tantos territórios agrícolas e a dadas pastagens, com tantas vertentes e veredas, formosura dos buritizais.” (ROSA, 2001, p. 370);

⁶⁰ Vide “A estória de Lélío e Lina”, novela do “Corpo de baile”. Lélío, assim como Riobaldo, busca “encontrar” o pai desconhecido em sua travessia pelo sertão mineiro. Ambos os personagens possuem uma ânsia *fáustica* por conhecimento e experimentam o amor através de três mulheres que, juntas, parecem compor uma espécie de arquétipo do feminino: o andrógino ou sexualmente indiferenciado (Diadorim no romance, Moça de Paracatú na novela); a amante experiente (Nhorinhá no romance, Jiní na novela) e Sofia, a maturidade (Otacília no romance, Rosalina na novela).

“Conheci que Otacília era moça direta e opiniosa, sensata mas de muita ação. *Ela não tinha irmão nem irmã.*” (ROSA, 2001, p. 209) (*Grifo meu*) Apesar de se justificar em contrário, o narrador-protagonista não subestima as “vantagens” de esposar Otacília:

Por breve — pensei — era que eu me despedia daquela abençoada fazenda Santa Catarina, excelentes produções. Não que eu acendesse em mim ambição de têres e havêres; queria era só mesma Otacília, minha vontade de amor. Mas, com um significado de paz, de amizade de todos, de sossegadas boas regras, eu pensava: nas rezas, nas roupagens, na festa, na mesa grande com comedorias e doces; e, no meio do solene, o sôr Amadeu, pai dela, que apartasse — destinado para nós dois — um buritizal em dote, conforme o uso dos antigos. (ROSA, 2001, p. 213)

Dessa forma, Otacília não pode ocupar no coração do jagunço a lacuna deixada pela morte de Diadorim. Este sim o amor verdadeiro, “[...] que era um destino e uma surda esperança [...]” (ROSA, 2001, p. 207) na vida de Riobaldo.

O casamento com Otacília parece determinado pelo ciclo arquetípico do herói “baixo”, do qual o protagonista do “Grande sertão: veredas” é, decerto, um exemplo. Segundo E. M. Meletínski (2002), trata-se do herói “do qual não se espera nada”, mas que, pouco-a-pouco, vai revelando sua essência heroica e acaba triunfando sobre os inimigos. Frequentemente, a situação inicial desvantajosa do herói recebe um matiz social, não raro, no contexto da família: o órfão, o caçula, a afilhada maltratada pela madrasta etc. O rebaixamento social é sucedido, após as provações, pela união matrimonial com a princesa/príncipe e a obtenção de metade do reino (MELETÍNSKI, 2002). O herói do romance rosiano não conheceu pai e foi criado com modéstia pela mãe, a Bigrí. Após se destacar em combates como atirador certeiro, cognominado “Tatarana” e “Cerzidor”, Riobaldo toma a liderança do banco dos vingadores de Joca Ramiro. Então, ao triunfar sobre o inimigo, Hermógenes, o herói, além de herdar fazendas do seu “padrinho” (e possivelmente pai) Selorico Mendes, esposa Otacília, tornando-se o proprietário de suas terras.

É importante observar que Nhorinhá e Otacília constituem um antagonismo: a primeira é prostituta, tendo como valor absoluto a sensualidade: “[...] mulher moça, vestida de vermelho, se ria. [...] Na frente da boca, ela quando ria tinha os todos dentes, mostrava em fio. Tão bonita, só.” (ROSA, 2001, p. 49) O narrador-protagonista descreve a jovem “namorã” apelando aos sentidos –

visão (“bonita”), paladar (“pimenta branca”), olfato (“boca cheirosa”), tato (“Recebeu meu carinho no cetim do pelo” (ROSA, 2001, p. 49)). Otacília, ao contrário, é uma espécie de santa, cuja “graça” é a estabilidade. Riobaldo, inclusive, a encontra num “paraíso fixo”, alheio ao tempo:

A Fazenda Santa Catarina era perto do céu — um céu azul no repintado, com as nuvens que não se removem. A gente estava em maio. Quero bem a esses maios, o sol bom, o frio de saúde, as flores no campo, os finos ventos maiozinhos. A frente da fazenda, num tombado, respeitava para o espigão, para o céu. Entre os currais e o céu, tinha só um gramado limpo e uma restinga de cerrado, de donde descem borboletas brancas, que passam entre as réguas da cerca. Ali, a gente não vê o virar das horas. (ROSA, 2001, p. 204-205)

Este flagrante antagonismo entre Nhorinhá e Otacília faz delas pretendentes unilaterais, “incompletas”. Em uma cena que enfeixa as três mulheres (ainda que Nhorinhá seja apenas evocada), ocasião de flerte entre Riobaldo e Otacília, na presença de Diadorim, o herói pergunta o nome das flores na entrada da casa e ouve a resposta: “— *“Casa-comigo...”* — Otacília baixinho me atendeu. E, no dizer, tirou de mim os olhos” (ROSA, 2001, p. 206). O contraponto vem logo em seguida: “— *“Dorme-comigo...”* Assim era que devia de haver de ter de me dizer aquela linda moça Nhorinhá [...]” (ROSA, 2001, p. 206) Diadorim, inadvertidamente, fará a mesma pergunta a Otacília, recebendo como resposta: “— “Ela se chama é *liroliro...*” [...]. O que informou, altaneira disse, vi que ela não gostava de Diadorim.” (ROSA, 2001, p. 206-207) “Liroliro”, ou seja, um nada qualquer... A resposta não poderia ser outra, afinal, as flores estão ali para intermediar os pedidos de casamento, e Otacília está apaixonada por Riobaldo, entretanto, a provocação da “moça branca” também acena para a ambiguidade inarredável de Diadorim: ela deve achá-lo antipático porque feminino. Quem sabe a donzela-guerreira é indefinida – *liroliro* -, também, por conter virtualmente os dois aspectos do binômio constituído por Nhorinhá e Otacília, mas tudo escondido sob couros e armas. Observem a tensão sexual, característica relacionada a Nhorinhá, que a presença, meiguice e o pouco que resta visível do corpo de Diadorim desencadeiam em Riobaldo:

Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre. E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei

insensatamente — tentação dessa eu esparecia, aí rijo comigo renegava. Muitos momentos. (ROSA, 2001, p. 163);

“Eu tinha súbitas outras minhas vontades, de passar devagar a mão na pele branca do corpo de Diadorim que era um escondido.” (ROSA, 2001, p. 330) Ou ainda: “Ele fosse uma mulher, e à-alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer – pegava, diminuía: ela no meio de meus braços!” (ROSA, 2001, p. 292). Ao mesmo tempo, o herói compara o seu amigo/amor a Nossa Senhora da Abadia, como na ocasião em que Diadorim o impede de matar um leproso:

Sobre o que juro ao senhor: Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa... Reforço o dizer: que era belezas e amor, com inteiro respeito, e mais o realce de alguma coisa que o entender da gente por si não alcança. (ROSA, 2001, p. 510-511)

Não bastasse esse aspecto transcendental, “religioso”, que aproxima Diadorim de Otacília, a donzela-guerreira, com seus hábitos “civilizados”, proporciona algum conforto ao herói durante a travessia pelo sertão, o que a aproxima novamente da “gentil moça paçã” que torna mais aprazível a velhice do ex-jagunço.

Em passagem avançada do livro, Diadorim insinua ao narrador-protagonista o que reserva para o seu futuro: ““...Riobaldo, o cumprir de nossa vingança vem perto... Daí, quando tudo estiver repago e refeito, um segredo, uma coisa, vou contar a você...” Ele disse, com o amor no fato das palavras.” (ROSA, 2001, p. 526). O segredo não é difícil de intuir, basta lembrar a ocasião em que a donzela-guerreira fantasia sobre os preparativos do casamento entre Riobaldo e Otacília:

“... Você se casa, Riobaldo, com a moça da Santa Catarina. Vocês vão casar, sei de mim, se sei; ela é bonita, reconheço, gentil moça paçã, peço a Deus que ela te tenha sempre muito amor... Estou vendo vocês dois juntos, tão juntos, prendido nos cabelos dela um botão de bogari. Ah, o que as mulheres tanto se vestem: camisa de cassa branca, com muitas rendas... A noiva, com o alvo véu de filó...”

Diadorim mesmo repassava carinho naquela fala. Melar mel de flor. E me embebia – o que estava me ensinando a gostar da minha Otacília. Era? Agora falava devagarinho, de sonsom, feito se imaginasse sempre, a si mesmo uma estória recontasse. [...] Mas me lembro que no desamparo repentino de Diadorim sucedia uma estranhez – alguma causa que ele até de si guardava, e que eu não

podia inteligir. Uma tristeza meiga, muito definitiva.” (ROSA, 2001, p. 393-394)

Afora estes devaneios e a promessa de revelação, que traem o desejo postergado de esposar Riobaldo, Diadorim chega a pedir explicitamente para que o herói não se relacione com mulheres até o fim da vingança: “Vai, e vem, me intimou a um trato: que, enquanto a gente estivesse em ofício de bando, que nenhum de nós dois não botasse mão em nenhuma mulher.” (ROSA, 2001, p. 207) A reação de Diadorim a um presente de Riobaldo, a pedra de safira, também confirma as suas intenções:

– “Deste coração te agradeço, Riobaldo, mas não acho de aceitar um presente assim, agora. Aí guarda outra vez, por um tempo. Até em quando se tenha terminado de cumprir a vingança por Joca Ramiro. Nesse dia, então, eu recebo...” (ROSA, 2001, p. 389-390)

Portanto, os valores encontrados em oposição em Otacília e Nhorinhá, a “santa” (estabilidade) e a “prostituta” (sensualidade), encontram-se unidos, ainda que dissimulados, na donzela-guerreira.

A analogia entre os metais e as mulheres também perfaz as relações econômicas e sexuais (termos atrelados) que Riobaldo mantém com Nhorinhá, Otacília e Diadorim: a primeira é prostituta, seu amor pode ser comprado. Não à toa, Nhorinhá, que “[...] rebrilhava, para mim, feito itamotinga” (ROSA, 2001, p. 327), vige sob o signo do ouro, metal que simbolicamente está relacionado ao Sol e aos seus dons – calor, luz, conhecimento e amor – mas também possui um lado negativo, quando o seu valor é reduzido estritamente ao econômico, simbolizando, por exemplo, a degradação moral dos aventos, ocasião em que é chamado de “vil metal”. Nesse contexto, tudo o que se lhe relaciona é desfavoravelmente taxado de “mundano”.

Otacília, por sua vez, é herdeira, seu amor traz poder aquisitivo e legitimidade, dada sua ascendência familiar prestigiosa, capaz de “limpar” qualquer estigma relacionado à bastardia de Riobaldo. Tal “prodígio” pode ser atribuído à prata, que, na tradição alquímica, constante na obra rosiana⁶¹, é

⁶¹ Vide os contos “Substância”, do livro “Primeiras estórias”, e “A hora e vez de Augusto Matraga”, de “Sagarana”. Em ambos, o processo de individuação dos personagens é análogo ao processo alquímico de depuração dos metais. A esse respeito, remeto ao artigo “A hora e a vez de Augusto Matraga ou “de como alguém se torna o que é””, de Adélia Bezerra de Meneses, disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/23611>; ou, ainda, o meu artigo “A individuação através

oriunda justamente da lavagem da matéria iníqua que passou pela prova do fogo, como o próprio herói do “Grande sertão: veredas”.

Diadorim, ao contrário, é sexualmente inacessível a Riobaldo (negando as “facilidades” de Nhorinhá) além de ser uma filha deserdada pelo pai (negando também a ascendência de Otacília), já que não pode contar com as regalias de ter o “- grande homem príncipe! -” (ROSA, 2001, p. 33) como genitor. Tal “esterilidade” não poderia ser melhor representada que pelo metal menos nobre da trinca, o ferro/chumbo.

À primeira vista, Diadorim não pode proporcionar a Riobaldo o que ele obtém das outras mulheres, porém, fosse ele capaz de decifrar a “muda linguagem” do chumbo, teria, como o próprio rei Lear desejava, repousado no “ninho” do seu verdadeiro amor, onde poderia gozar em uma única mulher o que Nhorinhá e Otacília só podem ofertar-lhe em separado, afinal, “O amor dele (*Diadorim*) por mim era de todo quilate” (ROSA, 2001, p. 499) (*Grifo meu*). Ignorando o valor oculto sob couros e armas na donzela-guerreira, resta ao herói “[...] compensar, numa mão e noutra, amor com amor.” (ROSA, 2001, p. 156)

Por pertencer a uma família abastada e guardar a castidade, Otacília, à primeira vista, aproxima-se mais da caracterização de Diadorim, não obstante a predominância das tendências “passivas”, atreladas ao feminino, encontradas na “gentil moça paçã” (PASSOS, 2008). Porém, segundo Kathrin Rosenfield (2006), no nível onomástico, Nhorinhá parece insinuar a androginia flagrante na donzela-guerreira: Nhorinhá, composto de “Nhor” e “Nhá”, agrega em um nome próprio os polos masculino e feminino, evocando a androginia totalizante que caracteriza as virgens pagãs. Dessa forma, ela se aproxima de Diadorim, pertencendo ambos os personagens, à primeira vista tão opostos, a uma mesma essência fantasmática, representando as duas faces, noturna e diurna, do mesmo símbolo da plenitude. Entretanto, a androginia de Nhorinhá não é estigmatizada pela pureza e pela esterilidade, caso de Diadorim, mas, ao contrário, ela é marcada pela exuberância do prazer e pela alegria (ROSENFELD, 2006).

Nhorinhá e Diadorim também se aproximam na forma retroativa como Riobaldo processa o amor sentido por elas (PASSOS, 2000). Oito anos após o

do princípio ativo do polvilho, em “Substância”, de Guimarães Rosa”, disponível em: <http://seer.uniritter.edu.br/index.php/cenarios/article/view/867>.

seu primeiro encontro com a “militriz”, o herói descobre uma carta subscrita por ela que desperta o seu sentimento:

Quando recebi a carta, vi que estava gostando dela, de grande amor em lavaredas; mas gostando de todo tempo, até daquele tempo pequeno em que com ela estive, na Aroeirinha, e conheci, concernente amor. [...] A verdade que, em minha memória, mesmo, ela tinha aumentado de ser mais linda. (ROSA, 2001, p. 116)

Da mesma forma, o seu amor por Diadorim é elaborado após o vivido. Enquanto lidava com a donzela-guerreira, Riobaldo experimentava os seus sentimentos sob a perspectiva da negação e do conflito. Ao contar sua vida, o herói declara que o tipo de amor que sente por Diadorim, “destino dado”, acima do querer, “[...] cresce primeiro; brota é depois.” (ROSA, 2001, p. 155) Segundo Cleusa Rios, Nhorinhá e Diadorim também se aproximam por constituírem “[...] amores socialmente conflituosos – a prostituta e o *homossexual*, jamais verbalizado” (PASSOS, 2000, p. 71).

Observem a passagem: “Ouro e prata que Diadorim aparecia ali, a uns dois passos de mim, me vigiava.” (ROSA, 2001, p. 304) A referência aos metais substitui a expressão banalizada pelo uso corriqueiro – “*Aposto que Diadorim...*”; entretanto, diante da coerência simbólica que perfila os metais no romance, a referência ao ouro e à prata indicam que Diadorim detém os valores relacionados às duas outras mulheres, como Riobaldo confirma: “Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim. Meu amor de prata e meu amor de ouro.” (ROSA, 2001, p. 67-68) Na perspectiva simbólica, o ouro, decididamente masculino, representando os deuses solares, autoriza a leitura encetada por Kathrin Rosenfield do influxo masculino em Nhorinhá; já os valores femininos atribuídos à prata, metal de ascendência lunar, se coadunam à natureza de Otacília. Nesse sentido, enquanto representação do andrógino, Diadorim efetivamente encerra os valores do ouro (masculino/Nhorinhá) e da prata (feminino/Otacília).

Significativamente, como observa Cleusa Rios, é Diadorim quem conduz Riobaldo a discernir e valorizar as mulheres contrastantes, “[...] assinalando-lhe o afeto – ainda não sabido – pela “prostitutriz” e ensinando-o a gostar da noiva-oficial.” (PASSOS, 2008, p. 74) Talvez devido à rivalidade que despertam em Diadorim, Otacília e Nhorinhá figuram “[...] mais nítidas em sua memória do que no próprio jagunço.” (PASSOS, 2008, p. 74)

No ensaio “Diadorim: dia de lua”, Cleusa Rios (2008) destaca o motivo do *engano* como o elemento que, de uma forma ou de outra, marca a trajetória das mulheres mais importantes da vida de Riobaldo: Otacília cria um mal-entendido que leva o herói a deixar os seus homens em véspera de confronto, para escoltá-la em sua suposta vinda pelos Gerais. Porém, não era ela, mas outra a moça anunciada. Nhorinhá, por sua vez, se faz amada através da memória, anos após o seu único encontro com o narrador-personagem. Diadorim representa o logro mais trágico, só verbalizado pela mulher do Hermógenes. É ela quem desvela o corpo morto da donzela-guerreira, revelando a sua identidade a Riobaldo.

5.2. CORDÉLIA X DIADORIM: “O AMOR? PÁSSARO QUE PÕE OVOS DE FERRO”

Analisarei mais de perto as analogias manifestas entre Cordélia e Diadorim, que, no contexto do tema da escolha amorosa nas obras de Shakespeare e Guimarães Rosa, representa o ponto em que a comparação vai mais longe.

Cordélia parece ter sido o protótipo de Diadorim em sua forma de amar e na fidelidade ao pai. Em primeira instância, temos que ambas são filhas de reis: Joca Ramiro, “rei da natureza” (ROSA, 2001, p. 54), e o rei Lear, que também representa a Natureza na tragédia shakespeariana. Após o discurso eloquente de Goneril ao pai, Cordélia observa à parte: “E o que irá dizer Cordélia, agora? Ama; e cala.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 9)⁶² O mesmo ocorre com Diadorim, que deve manter segredo acerca de sua filiação a Joca Ramiro, e não pode proclamar o seu amor a Riobaldo, ainda que o insinue em diversas passagens do “Grande sertão: veredas”. O que impede Diadorim de revelar o seu amor é justamente o profundo sentimento de dever em relação ao pai. Para melhor servi-lo em combate, a filha do “grande homem príncipe” (ROSA, 2001, p. 33) guarda rigorosamente o seu segredo (mesmo em situações-limite, como quando se fere), e para vingar sua morte, é obrigada a adiar a revelação de sua verdadeira

⁶² “What shall Cordelia do? Love, and be silent.” (SHAKESPEARE, 2013, p. 832)

identidade a Riobaldo, processo iniciado quando a donzela-guerreira deseja ser chamada de Diadorim, ao invés de Reinaldo (como os demais jagunços a conhecem), nome mais próximo do seu nome de batismo: Maria Deodorina. Em diálogo com Riobaldo, a donzela-guerreira assevera a sua fidelidade a Joca Ramiro:

– “Não posso ter alegria nenhuma, nem minha mera vida mesma, enquanto aqueles dois monstros (*Hermógenes e Ricardão*) não forem bem acabados...” E ele suspirava de ódio, como se fosse por amor; (ROSA, 2001, p. 45-46) (*Grifo meu*)

Na tragédia de Shakespeare, a relação entre amor e dever paterno orienta todo o discurso de Cordélia ao rei Lear:

Meu bom senhor, tu me geraste, me educaíste, amaste. Retribuo cumprindo o meu dever de obedecer-te, honrar-te, e amar-te acima de todas as coisas. Mas para que minhas irmãs têm os maridos se afirmam que amam unicamente a ti? Creio que, ao me casar, o homem cuja mão receber minha honra deverá levar também metade do meu amor, dos meus deveres e cuidados. Jamais me casarei como minhas irmãs, para continuar a amar meu pai – unicamente. (SHAKESPEARE, 2015, p. 10-11)⁶³

Da mesma forma, o amor de Diadorim será exclusivamente dedicado ao pai, pois o dever de vingá-lo tolhe a expressão do seu sentimento por Riobaldo, restando à filha do grande chefe morto a traição sacrificar a própria vida em luta contra Hermógenes. Não será outro o destino de Cordélia, que morrerá estrangulada na prisão, defendendo a honra do rei Lear.

Há ainda outra característica relacionada à ligação com o pai que aproxima as duas personagens: Cordélia é repudiada pelo rei Lear, que a entrega em casamento, sem dote, ao rei da França. Diadorim, por sua vez, é exilada de si mesma por Joca Ramiro, que traveste a filha para que ela melhor passe em meio aos jagunços. Assim, nenhuma das duas pode em verdade contar com o pai. Apesar de Joca Ramiro não romper com Diadorim, ao contrário do que faz o rei Lear, a revelação da paternidade faria com que os jagunços se

⁶³ “Good my lord, you have begot me, bred me, lov’d me: I return those duties back as are right fit, obey you, love you, and most honour you. Why have my sisters husbands, if they say, they love you all? Haply, when i shall wed, that lord, whose hand must take my plight, shall carry half my love with him, half my care, and duty: sure, i shall never marry like my sisters, to love my father all.” (SHAKESPEARE, 2013, p. 833)

voltassem para ela, o que ameaçaria o seu disfarce e a sua segurança, visto que estes homens rústicos, nos longos períodos de ociosidade entre as batalhas, “almiscravam” e tomavam mulheres à força:

Com não terem mulher nenhuma lá, eles sacolejavam bestidades. — “Saindo por aí,” — dizia um — “qualquer uma que seja, não me escape!” Ao que contavam casos de mocinhas ensinadas por eles, aproveitavelmente, de seguida, em horas safadas. — “Mulher é gente tão infeliz...” — me disse Diadorim, uma vez, depois que tinha ouvido as estórias. Aqueles homens, quando estavam precisando, eles tinham aca, almiscravam. Achavam, manejavam. (ROSA, 2001, p. 188)

Apesar da relação afetiva entre Joca Ramiro e Diadorim ser preservada, o “exílio existencial” imposto pelo chefe jagunço à sua filha única é mais brutal do que a proscrição decretada pelo rei Lear a Cordélia. Joca Ramiro levou Maria Deodorina a negar o cerne de sua identidade, o próprio gênero, obrigando-a a tolher os seus impulsos e sentimentos⁶⁴. Segundo Kathrin Rosenfield (2006), Maria Deodorina é subtraída de sua condição feminina e do mundo civilizado das tarefas domésticas e dos trabalhos agrícolas. O decreto irrefutável de servir o pai a desvia para a “lavoura” sangrenta da jagunçagem. José Otávio Ramiro Bettancourt Marins oblitera a sua feminilidade, confinando-a a um celibato monstruoso. Resta a Diadorim a fé no destino imputado pelo pai, como atesta o seu nome de pia: Maria Deodorina da Fé. O pai, no qual ela coloca toda a sua confiança, aparecerá como “nome rodeante”, caracterizado pela marca marítima – Marins -, símbolo de uma violência selvagem e infinita (ROSENFELD, 2006).

Na tragédia shakespeariana, a própria Cordélia obstará a expressão de sua feminilidade, ao preferir não se casar em nome da fidelidade ao pai. A heroína repudia o que identifica como o “caráter feminino”, discernível nas irmãs: “ - um olhar de permanente adulação e uma língua que me orgulho de não ter, embora não tê-la me haja feito perder o seu afeto (*do pai*).” (SHAKESPEARE, 2015, p. 15) (*Grifo meu*)⁶⁵

Muito da caracterização de Diadorim e de sua relação com o pai é explicada pelo fato da personagem filiar-se ao arquétipo da donzela-guerreira. Segundo Walnice Galvão (1998), filha de pai sem concurso de mãe, a donzela-

⁶⁴ Em contrapartida, Riobaldo, filiado somente à mãe, possui um “legado” diferente: “A Bigrí, mulher minha mãe, não tinha me rogado praga.” (ROSA, 2001, p. 370)

⁶⁵ “A still-soliciting eye, and such a tongue that I am glad I have not, though not to have it hath lost me in your liking.” (SHAKESPEARE, 2013, p. 835)

guerreira é assexuada, rechaçando os homens. Sem poder gerar filhos, ela interrompe a cadeia das gerações, voltando a sua potência vital para trás, para a figura paterna. Enquanto ela estiver atrelada ao pai, não tomará outro homem. Se, por um lado, a donzela-guerreira é uma mulher excepcional que supera a determinação anatômica, por outro, presa do laço paterno, o seu acesso à maturidade está bloqueado, além de ela não poder desempenhar os múltiplos papéis que a natureza e a sociedade lhe oferecem. Como primogênita ou unigênita (às vezes, a caçula), sua posição na série filial é numinosa. O pai não tem filhos homens adultos ou, o que é mais comum, de fato não os tem. A donzela-guerreira corta os cabelos, veste-se de homem, dissimula os gestos femininos, trata os ferimentos em segredo, assim como se banha escondido. Ela costuma ser descoberta quando, ferida, o corpo é desvendado.⁶⁶

Mesmo uma leitura superficial da obra de Guimarães Rosa pode atestar que Diadorim corresponde rigorosamente aos atributos da donzela-guerreira levantados por Walnice Galvão. Surpreendente é observar que Cordélia, ainda que apresente qualidades femininas convencionais, também possui analogia com o arquétipo da “mulher vestida de homem”. Ela é “filha de pai sem concurso de mãe”, esquivando-se do casamento em lealdade ao rei: “Jamais me casarei como minhas irmãs, para continuar a amar meu pai – unicamente.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 10-11), além de ser a caçula de caráter numinoso a quem o pai delega o futuro do reino, afinal, ela “Redime a natureza dessa praga,/Imposta pelas outras duas.” (SHAKESPEARE, 2010, p. 392)⁶⁷

Mesmo na morte Cordélia e Diadorim parecem coincidir, surtindo um efeito similar em Lear e Riobaldo, “pretendentes” cujo amor é obliterado por um tabu: o incesto, no caso do rei, e a homossexualidade, no caso do jagunço. Ao encontrar Cordélia enforcada, o rei clama:

A minha pobre bobinha foi enforcada: Não, não, não tem mais vida. Por que um cão, um cavalo, um rato têm vida e tu já não respiras? Nunca mais voltarás, - nunca, nunca, nunca, nunca, nunca! Por favor, desabotoem aqui. Muito obrigado, senhor. Está vendo isto?... Olhem-

⁶⁶ O arquétipo da donzela-guerreira foi abordado nas páginas 18 e 19 do primeiro capítulo deste estudo.

⁶⁷ “Who redeems nature from the general curse/ Which twain have brought her to.” (SHAKESPEARE, 2013, p. 855)

na! Olhem seus lábios, olhem ali, olhem ali... (*Morre.*)
(SHAKESPEARE, 2015, p. 139)⁶⁸

Ao constatar que Diadorim havia morrido, Riobaldo afirma: “Diadorim tinha morrido – mil-vezes-mente – para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejaram.” (ROSA, 2001, p. 612) Completando:

[...] E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, feito a coisa e máscara, sem gota nenhuma. Os olhos dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca secada. Os cabelos com marca de duráveis... Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim... (ROSA, 2001, p.614)

E, após desvelar o corpo nu de seu amor: “[...] aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. [...] E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: - “Meu amor!...” (ROSA, 2001, p. 615) O espanto e a não aceitação diante da irrefutabilidade da morte é expressa nos dois casos pela forte ênfase com que a negam: o “nunca” repetido cinco vezes pelo rei Lear e o “mil-vezes-mente” de Riobaldo, seguido por “não foi, não é, não fica sendo!”, indiciam a dor lancinante e a contrariedade que sentiram ao encontrar mortas as pessoas a quem amaram dolorosamente. Após a constatação da morte, segue-se, nos dois casos, a apreciação sensual do cadáver das mulheres amadas: Lear – “Olhem-na! Olhem seus lábios, olhem ali, olhem ali...” (SHAKESPEARE, 2015, p. 139); Riobaldo – “aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos.” (ROSA, 2001, p. 615)

Entretanto, o mais significativo talvez seja o fato de que as mortes das personagens femininas representam momentos de *anagnórisis*, de revelação: Riobaldo constata estarecido que o seu amigo de armas era, na verdade “[...] o corpo de uma mulher, moça perfeita...” (ROSA, 2001, p. 615) o que, a princípio, explicaria a sua atração por ele (questão bem mais complexa do que a revelação da feminilidade sugere), e confirma a reciprocidade desse amor: “Ela tinha amor em mim” (ROSA, 2001, p. 616). Com a morte, o rei Lear também tem a confirmação de que Cordélia o amava acima de tudo, dúvida que obseda o rei a

⁶⁸ “And my poor fool is hang’d! No, no, no life! Why should a dog, a horse, a rat, have life, and thou no breath at all? Thou’lt come no more, never, never, never, never, never! – Pray you, undo this button: thank you, sir. - Do you see this? Look on her, - look, - her lips, - look there, look there! – [Dies.]” (SHAKESPEARE, 2013, p. 862)

ponto de enlouquecê-lo. E a sua “apreciação” do corpo de Cordélia: “Olhem seus lábios, olhem ali, olhem ali...” (SHAKESPEARE, 2015, p. 139), indica que o rei, nesse momento, reconhece a filha, a quem ele atribuía uma indiferença desumana: “Tão jovem e tão dura?” (SHAKESPEARE, 2015, p. 11), como mulher, tanto que chama a atenção a um atributo arquetipicamente relacionado à feminilidade, os “lábios”. Observem que os lábios silenciados da morta se afiguram mais sedutores que as línguas desatadas de Goneril e Regan, espécie de reconhecimento tardio do valor do “silêncio” de Cordelia no episódio da declaração ao pai.

Observem que, no momento em que Lear encontra Cordélia enforcada, ele se refere a ela, no texto original, transcrito na nota 68, como “fool” (bobo), criando uma analogia entre sua filha caçula e o Bobo que o acompanhou durante o exílio. Isso porque ambos desempenham a função de consciência do rei, tanto que, após ele retomar o juízo, o Bobo, espécie de *daimon* do monarca, desaparece sem explicações, e Cordélia morre. Diadorim, enquanto projeção de Nossa Senhora da Abadia, também funciona como consciência de Riobaldo, impedindo que ele cometa desatinos. A cena em que o narrador-protagonista é impedido pela donzela-guerreira de executar um leproso é exemplar a esse respeito.

Após o desenlace trágico dos seus amores, ambos os “pretendentes” morrem, um de forma literal e o outro existencialmente: o rei Lear expira com Cordélia nos braços, e Riobaldo, após sepultar Diadorim, narra: “Resoluto saí de lá, em galope, doidável. Mas, antes, reparti o dinheiro, retirei o cinturão-cartucheiras – aí ultimei o jagunço Riobaldo!” (ROSA, 2001, p. 616)

Como vimos, a confirmação da feminilidade e do amor se dá, em ambos os casos, na morte. Lembrem que o chumbo está relacionado à mudez, simbolizando mulheres que preferem silenciar a proclamar o seu valor ou trair a sua real natureza, e, segundo Freud (2010B), a mudez representa a morte. Assim, a terceira das mulheres dentre as quais se escolhe relaciona-se à morte ou poderia ser, de acordo com o psicanalista,

[...] a morte mesma, a deusa da morte. [...] Se a terceira das irmãs é a deusa da morte, então conhecemos as irmãs. São aquelas que personificam o Destino, as Moiras, Parcas ou Normas, das quais a terceira se chama Átropo, isto é, a Inexorável. (FREUD, 2010B, p. 310)

Compreendemos, então, o motivo pelo qual o rei Lear e Riobaldo, ainda que escolham “errado” (preferindo os pares Goneril/Regan a Cordélia e Nhorinhá/Otacília a Diadorim), acabam experimentando a revelação da “esposa verdadeira”, ocasião em que reconsideram a escolha proclamando amor irrestrito às mulheres já sem vida. Ambos os heróis confrontam a deusa da morte, com quem o homem deve “inexoravelmente” se reconciliar após uma vida de erros. Tanto que Lear e Riobaldo morrem de uma forma ou de outra após tal reconhecimento. A escolha livre entre as mulheres que inicia o *mitologema* é, na verdade, ilusória, a “esposa certa”, ou seja, a que nos acompanha até o momento derradeiro, personificando-o, está dada desde o início. Segundo Freud (2010B), ainda que o desejo humano intervenha imaginativamente para tornar menos dura esta realidade, apondo um julgamento onde tudo já está, de antemão, decidido, todos nós acabamos esposando a morte. Assim, apesar de as mulheres relacionadas ao chumbo representarem o amor que é “[...] destino dado, maior que o miúdo [...]” (ROSA, 2001, p. 155), esse destino não pode ser fruído, constituindo, em verdade, o fim derradeiro, reafirmando a negatividade (e dubiedade) do metal menos nobre.

6. Conclusão

Por ser um dos escritores mais reconhecidos do Brasil, a fortuna crítica de Guimarães Rosa é ampla e diversificada, possuindo em seu bojo os mais diversos pontos de vista. Dentre as suas obras, a que certamente detém a maior parcela da produção, é o seu único romance, o “Grande sertão: veredas”. Dos estudos voltados para o livro, grande parte versa sobre a questão do pacto que Riobaldo, narrador-protagonista, teria fechado com o “Sujo” nas “Veredas Mortas” (título considerado para a obra). Abordei o tema a partir de alguns dos numerosos “causos” que perpassam a narrativa, a exemplo de críticos como Walnice Galvão (1991), Davi Arrigucci Jr (1994), Kathrin Rosenfield (2006) e Marcus Vinicius Mazzari (2010), sustentando que o pacto diabólico é talvez a culminância, e também a forma essencial, “arquetípica”, dos “contratos” estabelecidos entre os personagens destas estórias, cuja constante são as “trocas de destino” ou “conversões existenciais” que se dão de forma “assimétrica”: um indivíduo de caráter ou condição social dominante imputa os reveses de sua sina a um subordinado. Talvez o maior mérito dessa abordagem seja elucidar a natureza da relação entre Riobaldo e Diadorim, inarredável do motivo do pacto, e prefigurada nas estórias paralelas.

A análise do caráter riobaldiano a partir de suas intensas ligações com Diadorim e Hermógenes, eflui de lições psicológicas e psicanalíticas, mas não pretende “deitar” o herói no divã. Em verdade, busquei tirar proveito de uma linha de pesquisa sugerida pelo próprio autor, ao falar na “[...] importância monstruosa, espantosa de Freud” (ROSA IN LORENZ ET AL, 1991, p. 88) na tradição ocidental, processada, com maestria, por Dante Moreira Leite (2007) enquanto sessão psicanalítica *ad infinitum*, vereda seguida ainda por Adélia Bezerra de Meneses (2010) e tantos outros, mas, buscando respostas menos na relação entre o narrador e seu interlocutor virtual (“analizando” e “analista”) que em sua lida com os personagens supracitados.

Se evoquei Shakespeare foi para elucidar o simbolismo dos metais, fundamental tanto para o “Grande sertão: veredas” como para a tragédia “Rei Lear”. Interessa, em especial, o chumbo, o invólucro aparentemente sem valor, que, no entanto, guarda um segredo, na esteira de Diadorim, o “travo de tanto

segredo” (ROSA, 2001, p. 615) da vida de Riobaldo, cujo modelo exemplar é talvez Cordélia, filha do rei Lear. O chumbo também se constitui em representação do mal, quando, entranhado nos “encaixes e carnes” (ROSA, 2001, p. 421) do seu portador, o leva à morte, simbolizando a atuação do indivíduo que induz outro a morrer em seu lugar através dos pactos firmados no livro. Aqui, o tema do destino ganha um matiz particular, através da perspectiva freudiana de que o último aspecto do arquétipo feminino, a deusa da morte, é a esposa verdadeira ou ideal que o homem fatalmente esposará, a despeito de suas escolhas, a exemplo do desfecho trágico dos amores de Riobaldo e do rei Lear.

Para além de minha convicção na pertinência das escolhas analíticas feitas ao longo do estudo, a única forma de perfazer toda a riqueza de uma obra é reproduzindo-a integralmente. É impossível analisar um romance sem fracioná-lo, no entanto, para não correr o risco de falsificação em nome de minhas próprias ideias, busquei manter-me fiel à letra de Guimarães Rosa, nunca me afastando muito do texto original. A verdade é que, lendo o autor mineiro “a sério”, não raro concluímos que ele explica melhor as coisas que, “teoricamente”, deveriam explicá-lo. Isso porque mesmo a aplicação mais judiciosa da teoria da literatura acaba por reduzir o seu objeto, nas palavras de Osman Lins, a “mensagem cifrada – limitada, portanto” (LINS, 2005, p. 186), quando, em verdade, o objeto artístico nunca é um “detentor de significação”, mas um “deflagrador de significação” (LINS, 2005), cuja riqueza se aproxima mais da verdade da vida que qualquer modelo abstrato de conhecimento.

Fazer crítica literária é ser um pouco como Pierre Menard, personagem borgiano obcecado por Dom Quixote, que desejava reproduzir o livro no contexto moderno, não através de uma conversão explícita à modernidade, ou mesmo pela perspectiva de Cervantes, mas, tão somente “[...] continuar sendo Pierre Menard e chegar ao Quixote mediante as experiências de Pierre Menard.” (BORGES, 2001, p. 58) Esta “apropriação”, independente do mérito, é possível porque, como observa Jacques Rancière (2017), em literatura a escrita é, ao mesmo tempo, “muda” e “falante demais”. Ela é “muda” no sentido de que não há nenhuma voz presente para conferir verdade às palavras que ela organiza, para semeá-las no espírito do receptor através dos recursos da oralidade. Pelo

mesmo motivo, ela é “falante demais”: qualquer um pode apoderar-se da “letra morta”, impondo-lhe uma voz que não é a sua.

Como críticos profissionais, sabemos que o limite da interpretação reside na imanência da palavra, aliada às idiossincrasias que enfeixam o autor, a obra e o seu tempo, mas, ainda assim, há um espectro considerável de liberdade analítica que continua nos instigando a exercer a crítica, e ressignificar livros como o “Grande sertão: veredas”.

7. Bibliografia

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Trad. J. Oliveira Santos, S.J. & A. Ambrósio de Pina, S.J. São Paulo: Nova Cultural, 2004. P. 416.

AGUIAR, Flávio IN OLIVEN ET AL, Ruben George. “*O Pacto e o Pacto Letrado*” In **O Pacto Fáustico e Outros Pactos**. Organon – Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Vol. 6, Nº19, 1992. P. 85-92.

ARISTÓTELES. “*Poética*” In **Poética; Organon; Política (coleção Os pensadores)**. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2004. P. 35-75.

ARRIGUCCI JR, Davi. “*O mundo misturado – romance e experiência em Guimarães Rosa*”. Revista novos estudos CEBRAP, Nº 44, novembro 1994. p. 7-29.

ARROYO, Leonardo. **A cultura popular em Grande sertão: veredas (filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984. 315p.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 202p.

BARRENTO, João. “*Fausto: as metamorfoses de um mito*” In **Fausto na literatura europeia**. Org. João Barrento. Lisboa: Apaginastantas, 1984. P. 107-137.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Editora Autêntica, 2013. 339p.

BENJAMIN, Walter. *“O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”* In **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura – Obras Escolhidas, Volume 1**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. P. 197-221.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. 303p.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010. 750p.

_____. *“Shakespeare”* In **Abaixo as verdades sagradas**. Trad. Alípio Correa de Franca Neto & Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia das letras, 2012. P. 61-102.

BOLLE, Willi. **grandesertão. br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. 480p.

BORDINI, Maria da Glória In OLIVEN ET AL, Ruben George. *“Dr. Fausto e o Esgotamento do Espontâneo”* In **O Pacto Fáustico e Outros Pactos**. Organon – Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Vol. 6, Nº19, 1992. P. 53-60.

BORGES, Jorge Luis. *“Pierre Menard, autor do Quixote”* In **Ficções**. São Paulo: Globo, 2001. P. 53-63.

CAILLOIS, Roger. **O homem e o mito**. Trad. José Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70, 1979. 137p.

CALVINO, Italo. “Os níveis de realidade em literatura” In **Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade**. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 368-384.

CAMPOS, Augusto de. In COUTINHO ET AL. “Um lance de “Dês” do Grande sertão” In **Guimarães Rosa – Coleção Fortuna Crítica**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1991. p. 321-349.

CANDIDO, Antonio In COUTINHO ET AL, Eduardo F. “O Homem dos Aessos” in **Guimarães Rosa – Coleção Fortuna Crítica**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1991. P. 294-309.

_____. *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra (Antonio Candido)* In **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. P. 19-29.

_____. “Duas vezes “A passagem do dois ao três”” In **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. P. 51-76.

CHAVES, Flávio Loureiro In COUTINHO ET AL. “Perfil de Riobaldo” In **Guimarães Rosa – Coleção Fortuna Crítica**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1991. p. 446-457.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 24ª Ed. Trad. Vera da Costa e Silva ET AL. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. 996p.

COELHO, Nelly Novaes. “Guimarães Rosa e o “Homo Ludens” In **Guimarães Rosa – Coleção Fortuna Crítica**. Org. Eduardo F. Coutinho. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1991. P. 256-263.

DURÃES, Fani Schiffer. **O mito de Fausto em Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1999. 342p.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. Trad. Fernando Tomaz & Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 479p.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção**. REVISTA USP, São Paulo, Nº53, março/maio 2002. P. 166-182.

FREUD, Sigmund. *“O inquietante”* In **Obras completas volume 14 – História de uma neurose infantil [“O homem dos lobos”], Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010A. P. 328-376.

_____. *“O tema da escolha do cofrinho”* In **Obras completas vol. 10 - Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: (“O caso Schreber”): artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913)**. Trad e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010B. P.301-316.

_____. *“Uma neurose do século XVII envolvendo o demônio”* In **Obras completas volume 15 – Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2011A. P. 225-263.

_____. **Obras completas volume 16 – O Eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2011B. 370p.

_____. **O mal-estar na civilização**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras, 2011C. 93p.

_____. *“Totem e tabu”* In **Obras completas, volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. P. 13-244.

_____. *“Caráter e erotismo anal” & “O romance familiar dos neuróticos”* In **Obras completas volume 8: O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. P. 351-358; 420-424.

GALVÃO, Walnice Nogueira In COUTINHO ET AL. *“O certo no incerto: o Pactário”* In **Guimarães Rosa – Coleção Fortuna Crítica**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1991. p. 408-421.

_____. **A donzela-guerreira - Um estudo de gênero**. São Paulo: editora SENAC São Paulo, 1998. 247p.

_____. *“Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoesia”*. **Cadernos de Literatura Brasileira – Edição comemorativa dos 10 anos dos Cadernos de Literatura Brasileira, números 20 e 21**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006. P. 144-186.

GARBUGLIO, José Carlos. **O mundo movente de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ática, 1972. 139p.

GERSEN, Bernardo. In COUTINHO ET AL. *“Veredas no Grande sertão”* In **Guimarães Rosa – Coleção Fortuna Crítica**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1991. p. 350-359.

GIRARD, René. **Mentira romântica e verdade romanesca**. Trad. Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009. 366p.

_____. **A crítica no subsolo**. Trad. Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011. 305p.

_____. **Eu via Satanás cair como um relâmpago**. Trad. Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2012. 271p.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Fausto – Uma tragédia. Primeira parte**. Trad. Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas: Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Ed. 34, 2010, 551p.

_____. **Fausto – Uma tragédia. Segunda parte**. Trad. Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas: Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Ed. 34, 2011, 1085p.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.2922p.

JOLLES, André. **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNG, Carl Gustav. **Memórias, sonhos e reflexões**. Org. Aniela Jaffé. Trad. Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006. 497p.

_____. **Psicologia e Alquimia. Obras Completas de C. G. Jung. Vol. XII**. 4 ed. Trad. Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2009. 566p.

_____. **AION – Estudo sobre o simbolismo do si-mesmo. Obra completa de C.G.Jung, vol. 9/2**. 8 ed. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. São Paulo: Editora Vozes, 2011. 383p.

KAFKA, Franz. **Aforismos reunidos (livro eletrônico)**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. (Clássicos Serrote), 36 Kb, PDF.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 153p.

LE GOFF, Jacques. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Trad. Stephania Matousek. Rio de Janeiro: Vozes, 2009. 331p.

LEIRIS, Michel. **Espelho da tauromaquia**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 79p.

LEITE, Dante Moreira. *“Grande sertão: veredas”* In **O amor romântico e outros temas**. São Paulo: Editora UNESP, 2007. p. 121-133.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1993. 96p.

LINS, Osman. **A rainha dos cárceres da Grécia**. São Paulo: Companhia das letras, 2005. 231p.

LORENZ, Günter. *“Diálogo com Guimarães Rosa”* In **Guimarães Rosa – Coleção Fortuna Crítica**. 2ª Ed. Org. Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1991. P. 62-97.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome – leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 146p.

MAZZARI, Marcus Vinicius. **Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada**. São Paulo: Ed. 34, 2010. 320p.

MELETÍNSKI, E.M. **Os arquétipos literários**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade, Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. 315p.

MENDES, Murilo. **Antologia Poética**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 287p.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Cores de Rosa – Ensaio Sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010. 236p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 249p.

MORAIS, Márcia Marques de. **A travessia dos fantasmas – literatura e psicanálise em Grande sertão: veredas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. 176p.

NUNES, Benedito. **A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa**. Org. Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013. 320p.

OLIVEN ET AL, Ruben George. **O Pacto Fáustico e Outros Pactos**. Organon – Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Vol. 6, Nº19, 1992. 104p.

OTTO, Rudolf. **O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional**. Trad. Walter O. Schlupp. Petrópolis: Vozes, 2007. 224p.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. **Guimarães Rosa: do feminino e suas histórias**. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2000. 247p.

_____. “*Diadorim: dia da lua*” In **A poética migrante de Guimarães Rosa**. Marli Fantini (org). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. P. 64-90.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 347p.

PIGNATARI, Décio. *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra (Décio Pignatari)* In **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. P. 33-39.

PLATÃO. **Apologia de Sócrates/Banquete**. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2002. p. 87-174.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. **Trilhas no Grande Sertão**. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1958. 101p.

RANCIÈRE, Jacques. “*Prefácio*” & “*O corpo e a Letra (Da Inteligibilidade do Literário)*” In **Políticas da Escrita**. Trad. Raquel Ramallete e Ligia Vassalo. São Paulo: Editora 34, 2017. P. 7 – 114.

RANK, Otto. **O duplo – Um estudo psicanalítico**. Trad. Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz et al. Porto Alegre: Dublinense, 2013. 160p.

RICHARDS, Jeffrey. “*Homossexuais*”; “*Leprosos*” In **Sexo, desvio e danação – as minorias na Idade Média**. Trad. Marco Antonio Esteves da Rocha & Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. P. 136-166.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 288p.

RONCARY, Luiz. **O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder**. São Paulo: Editora UNESP, 2004. 348p.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

_____. *“A estória do Homem do Pinguelo”* In **Estas estórias**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001B. p. 155-190.

_____. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967)**. Edição, organização e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti. Trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, MG: Ed. Da UFMG, 2003.447p.

_____. *“A estória de Lélío e Lina”* In **Corpo de Baile**. Ed. Comemorativa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006, 2v. p. 247-383.

_____. *“Dão-Lalalão (O devente)”* In **Corpo de Baile**. Ed. Comemorativa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006, 2v. p. 469-557.

_____. *“Estória Nº3”* In **Tutaméia – terceiras estórias**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009. p. 86-91.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Desenveredando Rosa – A obra de Guimarães Rosa e outros ensaios rosianos**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006. 393p.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo – ensaio sobre a ilusão**. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. 123p.

SANT'ANNA, Sérgio. *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra (Sérgio Sant'Anna)* In **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. P. 85-88.

SCHWARZ, Roberto In COUTINHO ET AL. *“Grande sertão: estudos”* In **Guimarães Rosa – Coleção Fortuna Crítica**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1991. p. 378-389.

SHAKESPEARE, William. *“Rei Lear”* In **Hamlet/Rei Lear/Macbeth - Clássicos Abril Coleções; v. 10**. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010. P. 241-429.

_____. **O rei Lear**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2015. 144p.

_____. *“King Lear”* In **The complete illustrated works of William Shakespeare**. London: Bounty Books, 2013. P. 832-862.

SPERBER, Suzi Frankl. IN OLIVEN ET AL, Ruben George. *“O Pacto: Tradição e Utopia”* In **O Pacto Fáustico e Outros Pactos**. Organon – Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Vol. 6, Nº19, 1992. P. 69-84.

STEVENSON, Robert Louis. **O clube do suicídio e outras histórias**. Trad. André Rocha. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 411p.

TODOROV, Tzvetan. *“Os homens-narrativas”* In **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2008. P. 119-133.

WATT, Ian. *“De Jorge Faust ao Faustbuch”* In **Mitos do Individualismo Moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe**. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 19-40.

ŽIŽEK, Slavoj. **O amor impiedoso (ou: Sobre a crença)**. Trad. Lucas Mello Carvalho Ribeiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. 214p.