

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA**

MARIA CECILIA MARKS

**FAUSTO E A REPRESENTAÇÃO DO DIABO
NA LITERATURA**

Um estudo comparativo da tradição fáustica
em Guimarães Rosa, Thomas Mann e Fiódor Dostoiévski

**São Paulo
2012**

MARIA CECILIA MARKS

FAUSTO E A REPRESENTAÇÃO DO DIABO

NA LITERATURA

Um estudo comparativo da tradição fáustica
em Guimarães Rosa, Thomas Mann e Fiódor Dostoiévski

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

Área de Concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinicius
Mazzari

São Paulo
2012

Nome: MARKS, Maria Cecilia

Título: *Fausto e a representação do diabo na literatura: Um estudo comparativo da tradição fáustica em Guimarães Rosa, Thomas Mann e Fiódor Dostoiévski*

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

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para Tadeu, companheiro de vida.

AGRADECIMENTOS

Minha gratidão a todos, familiares e amigos, que contribuíram para a realização deste estudo.
Ao Prof. Dr. Marcus Vinicius Mazzari, pelo aprendizado e pela generosidade em compartilhar seu profundo conhecimento.

À querida Profa. Dra. Yudith Rosenbaum, pelo carinho e incentivo.

Aos professores e colegas, pela troca de experiências tão enriquecedora.

À equipe da secretaria, pela atenção e pelo apoio.

RESUMO

O objetivo deste estudo é analisar comparativamente o motivo fáustico e a representação do demônio nos romances *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, *Os Irmãos Karamázov*, de Fiódor Dostoiévski, e *Doutor Fausto*, de Thomas Mann. O conto *A Igreja do Diabo*, de Machado de Assis, também insere-se no estudo. A análise tem por base a tragédia *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe, origem de toda uma tradição que relaciona o demoníaco à insaciabilidade do homem moderno. Aspectos dos respectivos contextos históricos refletidos nas obras também são apontados, assim como diferenças e aproximações entre as experiências dos heróis no que tange ao bem e ao mal e às consequências do pacto com o demônio. Embora universal, tal temática alcança representações peculiares nos autores em estudo, em virtude do estilo e da inventividade de cada um deles e também das condições históricas e culturais diversas.

PALAVRAS-CHAVE: pacto fáustico, representação do demônio, Guimarães Rosa, modernidade, Bakhtin

ABSTRACT

The aim of this study is to analyze the Faustian motive and the representation of the devil in the novels: *Grande Sertão: Veredas*, by Guimarães Rosa, *The Brothers Karamazov*, by Fyodor Dostoevsky, and *Doctor Faustus*, by Thomas Mann. The short story *A Igreja do diabo*, by Machado de Assis, also fits into the study. The analysis is based on the tragedy of Faust by Johann Wolfgang von Goethe, the origin of a tradition that relates to the demonic insatiability of modern man. Aspects of their historical contexts reflected in the works are also pointed as well as differences and similarities between the experiences of heroes when it comes to good and evil and the consequences of the pact with the devil. Although universal, this theme reaches representations peculiar to the authors analysed in this study, by virtue of style and creativity of each and also their various historical and cultural conditions.

KEYWORDS: Faustian pact, devil representation, Guimarães Rosa, modernity, Bakhtin

SUMÁRIO

Apresentação	08
Introdução	11
Contexto histórico e literário	12
1. Dois diabos na periferia	18
1.1 Literatura universal	19
1.2 Entre Deus e o diabo	23
1.3 Um diabo capitalista	25
1.4 Espírito de negação	29
1.5 Golpes de eloquência	31
2. O diabo com reumatismo	37
2.1 Um diabo contemporâneo	44
2.2 Perigos de viver	51
3. O diabo de Riobaldo	56
3.1 Estrangeiros	58
3.2 O(s) outro(s)	62
3.3 Interlúdio ornitomântico	68
3.4 Razões e desrazão	71
3.5 Um certo Gramacêdo	77
4. Encontros e desencontros	82
4.1 Haetera esmeralda	85
4.2 Pelo sertão	89
Considerações finais	91
Referências	97

APRESENTAÇÃO

Este estudo, intitulado *Fausto e a representação do diabo na literatura*, visa estabelecer aproximações entre obras de Guimarães Rosa, Fiódor Dostoiévski e Thomas Mann. Portanto, está circunscrito à área de Literatura Comparada e tem como objeto de análise o motivo fáustico e a representação do demônio em *Os Irmãos Karamázov*, de Dostoiévski, *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

A análise comparativa dos romances enfocará o pacto fáustico, a representação do diabo e, conseqüentemente, a representação do ser humano com base em Johann Wolfgang von Goethe, em *Fausto I e II*, origem de toda uma tradição que relaciona o demoníaco à insaciabilidade do homem moderno. O paralelo com Machado de Assis no conto “A Igreja do Diabo” contribui, mesmo que em análise de aspectos pontuais, para o desenvolvimento da argumentação.

Embora os autores já tenham sido bastante estudados, a amplitude e profundidade de suas obras justificam o desenvolvimento desta análise, que privilegia o prisma da questão primordial da relação entre o bem e o mal, do pacto fáustico e da representação do demônio, tomando como pano de fundo a Modernidade.

O objetivo geral do estudo é identificar semelhanças e diferenças entre a representação do demônio, as dimensões e conseqüências do pacto nas obras europeias e na brasileira, tendo em vista a interação dos romances com o processo histórico, a configuração mundial e o amálgama cultural no momento e no lugar em que cada um deles foi escrito.

Como objetivos específicos, buscamos estabelecer paralelos entre o conteúdo das obras, os recursos de linguagem e imagéticos de que se valem os autores, a contemporaneidade e a universalidade do tema.

O pressuposto central deste estudo é de que a figuração do demônio e o peso do pacto, não obstante ambos pertencerem a uma temática universal, alcançam representações peculiares em condições históricas e culturais diversas, além de abordagens artísticas literárias particulares por parte dos autores em questão.

Tomamos como referenciais teóricos, primeiramente, alguns estudiosos da obra de Goethe, em análises específicas que a relacionam com a questão da Modernidade. Entre eles estão Marshall Bermann, Oskar Negt e Michael Jaeger. O próprio Goethe e o conceito por ele desenvolvido de Literatura Universal (*Weltliteratur*) são também referenciados, assim como a associação estabelecida por Marx com esse conceito.

Mikhail Bakhtin e a sua teoria da carnavalização da literatura é um importante aporte conceitual para o desenvolvimento deste estudo, uma vez que o tema da representação do demônio é extremamente pertinente a esse referencial teórico. Ainda utilizamos a ideia de dialogismo elaborada por Bakhtin na análise dos romances de Dostoiévski e o conceito de cronotopo.

Com relação ao estudo da obra de Thomas Mann, Georg Lukács, Anatol Rosenfeld e Marcel Vejmelka foram nossas principais fontes teóricas. Já para a análise do romance de Guimarães Rosa, buscamos repassar os mais conhecidos estudiosos do autor, como Antonio Candido, Walnice Nogueira Galvão, Davi Arrigucci Jr. e Roberto Schwarz, entre outros não menos importantes, e também lançamos mão do conhecimento da psicanálise, utilizando textos de Sigmund Freud e Julia Kristeva.

O trabalho está estruturado em introdução, quatro capítulos e considerações finais. Na introdução, apresentamos o contexto histórico e literário do motivo fáustico na Modernidade, tomando por base *Fausto*, de Goethe.

No primeiro capítulo, “Dois diabos na periferia”, utilizamos um eixo temporal e comparamos a representação do demônio em Dostoiévski e em Machado de Assis, autores que foram contemporâneos.

No segundo capítulo, “O diabo com reumatismo”, nos valem de um eixo geográfico, estabelecendo a análise comparativa entre as duas representações do diabo criadas pelos escritores europeus em estudo. Abordamos ainda a especial contemporaneidade de *Doutor Fausto* e apresentamos uma primeira aproximação deste com *Grande Sertão: Veredas*.

No terceiro capítulo, “O diabo de Riobaldo”, procedemos a uma análise detalhada do pacto em *Grande Sertão: Veredas*, seus antecedentes e seus efeitos, assim como a ambientação da cena e sua linguagem simbólica.

No quarto e último capítulo, “Encontros e desencontros”, detivemo-nos na análise dos momentos do encontro com o demônio conforme representados nos três romances, utilizando como suporte teórico o conceito de cronotopos desenvolvido por Bakhtin.

Nas considerações finais, fazemos um apanhado de aspectos relevantes apresentados ao longo do estudo, destacando os diferentes destinos dos protagonistas e apontando diferenças históricas e sociais entre as realidades em que as obras estão ambientadas.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação busca aproximar a literatura de João Guimarães Rosa à de outros grandes nomes da literatura mundial sob a perspectiva do motivo fáustico. Os autores em estudo são Fiódor Dostoiévski – especificamente com a representação do diabo em *Os Irmãos Karamázov*; Thomas Mann, com *Doutor Fausto*, romance relacionado a um importante momento histórico que repercutiu em todo o mundo; e Guimarães Rosa, com *Grande Sertão: Veredas*, cujo enredo se passa na periferia do mundo moderno.

A tradição fáustica, do pacto com o demônio, é recorrente na literatura ocidental, podendo ser objeto de diferentes abordagens. Proeminentes autores debruçaram-se sobre o tema, que traz em sua essência a relação do ser humano com essa esfera supra-humana, que está fora do alcance do indivíduo e faz parte do universo das divindades, mas que, em determinadas circunstâncias, surge e estabelece contato com a realidade.

Enquanto a temática fáustica mantém alguns traços bastante característicos e permanentes, a representação da figura demoníaca transmuta-se, é capaz de absorver as mais diversas identidades, adaptando-se a diferentes situações, culturas e momentos históricos. Isso significa que a questão primordial do bem e do mal – questão anímica, simbólica e arquetípica – atravessa uma enorme diversidade de condições, favorecendo a riqueza expressiva e a reflexão por meio da representação literária.

O estudo da obra de Guimarães Rosa, em si e comparativamente a outros importantes romances da literatura ocidental, certamente proporcionará a ampliação da compreensão da representação do demônio e do papel que exerce no imaginário coletivo brasileiro, bem como das consequências e marcas dessa representação na sociedade. Ao analisar mais detidamente o contexto social, cultural e histórico que permeia a obra do escritor mineiro, será possível identificar e delimitar seu universo simbólico, particularmente no que se refere à religião e às figurações do bem e do mal.

Nesse sentido, reveste-se de interesse a investigação das diferentes representações do diabo, considerando-se as disparidades históricas e culturais entre autores clássicos, modernos e contemporâneos, representativos de diferentes nações e regiões do mundo e em épocas diversas.

Contexto histórico e literário

Depois de 1500 anos de cristianismo, ao longo dos quais a Igreja Católica conquistou, gradativamente, a hegemonia, estendendo seu poder às esferas política e social, inclusive com a instauração do tribunal da Santa Inquisição, e com novas modalidades de práticas cristãs em gestação, as grandes navegações ampliaram os horizontes e as perspectivas dos povos europeus e os colocaram em contato com culturas alienígenas muito diferentes das suas. Emerge uma nova ordem mundial, com impactos em todos os aspectos da vida social, dos econômicos e políticos aos culturais e comportamentais, inclusive nas arraigadas crenças religiosas que amalgamaram a história da Europa durante a Idade Média.

A partir do século XV, o advento da Idade Moderna é marcado, no mundo ocidental, por um período de ruptura de valores e crenças. Entre outros fatores, inclusive os de ordem econômica, que desembocaram em um novo arranjo social, ocorre a crescente oposição entre o incipiente desenvolvimento científico e o recrudescimento dos dogmas religiosos, principalmente nos países ibéricos e na Alemanha, berço da Reforma Luterana. Durante essa transição da Idade Média para a Idade Moderna, na Europa ainda vige o tribunal da Santa Inquisição e ocorre a Reforma Protestante, manifestações que levam a extremos as noções de pecado e punição, diabo e inferno, buscando determinar comportamentos ao tornar públicas situações exemplares.

A experiência da modernidade estende-se e impregna as mais diversas esferas da atividade humana. Obra de dimensões excepcionais, *Fausto*, de Goethe, reflete com profundidade esse longo e intenso percurso da humanidade e mesmo antecipa-se a acontecimentos e descobertas posteriores. Por outro lado, como um clássico, volta-se ao passado e a toda a sua carga simbólica.

Tomamos como lastro *Fausto*, de Goethe, um divisor de águas na abordagem do pacto com o demônio, uma vez que o atualiza conforme os anseios e as inquietações do homem moderno. Tirando o caráter maniqueísta do pacto, de simples contraposição entre bem e mal, entre Deus e o diabo, faz com que se transmute, trazendo à tona contradições humanas e ambiguidades da vida em seu fluxo contínuo.

Detentor do mais amplo conhecimento disponível à época, Fausto expressa a sua insatisfação com o saber acumulado, que não lhe fornece todas as respostas, não lhe revela a essência da

vida ou ainda não lhe proporciona “uma apreensão totalizante” do universo (GOETHE, 2010, p. 49), conforme Marcus Vinicius Mazzari¹.

Ai de mim! Da filosofia,
Medicina, jurisprudência,
E, mísero eu! da teologia,
O estudo fiz, com máxima insistência.
Pobre simplório, aqui estou
E sábio como dantes sou!
(...)
Não julgo algo saber direito,
Que leve aos homens uma luz que seja
Edificante ou benfazeja. (GOETHE, 2010, p. 63)

Fausto quer mais, quer compreender e dominar a natureza e transformar a humanidade, conforme se configurará na segunda parte da tragédia. Ele quer agir; mais do que conhecer profundamente, ir além das palavras e colocar em prática esse conhecimento, expandir sua consciência e percepção para alcançar o âmago da existência. Em um episódio do seu processo de questionamento, sai em busca de respostas no texto sagrado, precisamente no Novo Testamento. Ao empreender uma tentativa de tradução, depara com o versículo de abertura: “Era no início o Verbo!”, e diz:

De outra interpretação careço;
Se o espírito me deixa esclarecido,
Escrito está: No início era o Sentido!
Pesa a linha inicial com calma plena,
Não se apressure a tua pena!
É o sentido então, que *tudo opera e cria*?
Deverá opor! No início era a Energia!
Mas, já, enquanto assim o retifico,
Diz-me algo que tampouco nisso fico.
Do espírito me vale a direção,
E escrevo em paz: Era no início a Ação! (GOETHE, 2010, p. 63) (grifos nossos)

Para realizar seu objetivo, Fausto aceita lançar mão da magia e dos poderes ocultos providenciados por Mefistófeles. O seu desejo insaciável reflete a incipiente ruptura entre um mundo feudal, organizado em pequenos núcleos, com uma estática estrutura de relações assimétricas, com indivíduos que levam uma vida repetida geração após geração, em que a fé e o temor religiosos conformam a base e os limites da experiência, e os primeiros movimentos do motor da sociedade industrial, em sua complexa, ininterrupta e perpétua aceleração produtiva e transformadora, gerada por e geradora de uma insatisfação que nunca se esgota. Um moto-contínuo de construir e destruir e tornar a construir que Marshall Berman chamou

¹ Todas as menções do texto de Goethe foram retiradas da edição *Fausto – Uma tragédia – Primeira parte*, tradução de Jenny Klabin Segall, apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari (Editora 34, 2010).

de “dialética do homem moderno” (BERMAN, 1996, p. 49). Segundo o ensaísta, “O *Fausto* de Goethe é a primeira e ainda a melhor tragédia do desenvolvimento” (BERMAN, 1996, p. 42), pois a obra reflete os rumos tomados pela sociedade ocidental com o advento da modernidade: “Tornou-se claro – e Goethe podia tê-lo antecipado – que sob as pressões econômicas do mundo moderno o processo de desenvolvimento precisa ele próprio caminhar no sentido de um *perpétuo desenvolvimento*.” (BERMAN, 1996, p. 77) (grifo nosso).

Oskar Negt, por seu vez, é muito feliz ao comparar Goethe a um sismógrafo da sociedade, antecipando movimentações e acontecimentos. “Nenhuma figura em sua obra espelha os transtornos e rupturas marcantes da sociedade tanto quanto Fausto.” (NEGT, 2010, p. 44). Para esse estudioso de Goethe, *Fausto*, além de toda a sua magnitude literária, “caracteriza o esfacelamento e a autodilaceração do homem moderno” (NEGT, 2010, p. 37). Ele prossegue: “Longe de mim pretender ignorar a poesia, mas o subsolo dessa poesia tem uma força social, a força de um diagnóstico, que é bastante evidente e que remete à tragédia do homem moderno.” (NEGT, 2010, p. 45).

O pacto, ou aposta, como prefere mencionar Negt, é o “leitmotiv da tragédia de Fausto” (NEGT, 2010, p. 42). Na verdade, duas “apostas” são feitas. A primeira, apresentada no Prólogo no Céu, consiste no desafio proposto pelo diabo ao Altíssimo, pois aquele tem em mente levar o Fausto para a sua “estrada”. Deus, por sua vez, vê em Fausto um servo que, apesar de se mostrar confuso naquele momento, erra por aspirar a algo, e essa aspiração, por si só, indica haver ali um homem de bem. Além disso, Deus considera que as investidas do demônio evitariam a acomodação do Fausto, dizendo:

O humano afã tende a afrouxar ligeiro,
Soçobra em breve em integral repouso;
Aduzo-lhe por isso o companheiro
Que como diabo influi e incita, laborioso. (GOETHE, 2010, p. 57)

A outra aposta é selada entre Fausto e o diabo, valendo-se inclusive da representação tradicional do pacto em que a assinatura é feita com sangue. Essa segunda aposta pode ser considerada a chave para a compreensão da tragédia sob a perspectiva da modernidade e do homem moderno. Vejamos a condição colocada por Fausto para que Mefisto se aposses de sua alma:

Se vier um dia em que ao momento
Disser: Oh, pára! és tão formoso!
Então algema-me a contento,
Então pereço venturoso!

Repique o sino derradeiro,
 A teu serviço ponhas fim,
 Pare a hora então, caia o ponteiro,
 O Tempo acabe para mim! (GOETHE, 2010, p. 169)

As promessas de prazeres e poder comumente ofertadas pelo demônio são insignificantes para o inquieto e questionador Fausto. Segundo Walter Benjamin,

(...) o ponto crucial da obra é o seguinte: a ambição selvagem e inquieta de Fausto pelo absoluto frustra a arte de sedução de Mefisto e o círculo dos prazeres sensuais é logo percorrido sem aprisionar Fausto:

‘E assim, baqueio do desejo ao gozo,
 E no gozo arfo, a ansiar pelo desejo.’

A busca de Fausto impele-o ao ilimitado, de maneira tanto mais decisiva quanto mais longamente subsiste essa busca. (BENJAMIN, 2009, p. 172)

Para Michael Jaeger, o clamor de Fausto “Oh, para enfim” é o ponto em que se apresenta “o conflito trágico de uma época em que o deter-se virou algo problemático” (JAEGER, 2010, p. 21). Jaeger contrapõe as atitudes contemplativas e meditativas expressas nos poemas bucólicos de Goethe, que levavam ao “equilíbrio apaziguador”, à “sincronização do Eu e o Mundo, no qual a consciência individual descobre-se como parte do todo da natureza”, ao “ideal moderno de movimentação de Fausto” (JAEGER, 2010, p. 20 e seguintes), evidenciando o conflito arcaico versus moderno e o propósito da modernidade de romper os laços com o passado. O ensaísta vai além e traz, com muita propriedade, a representação do pacto para a contemporaneidade, numa linha já tangenciada por Berman nos anos 1980, mas agora aprofundada para além das dimensões ideológica, política e econômica, embora sem descartá-las.

A aposta de Fausto, a interdição do deter-se, reza o seguinte: todo estar-aqui, todo estar-agora ou estar-aí consciente é inútil, desolador, morto. Apenas o que não está aí, o que não está à disposição, o que-ainda-não-existe (*Nochnichtseiende*) é interessante e promete a vida autêntica. Esse processo da permanente negação do estar-aí nos é, hoje, um fenômeno muito familiar. (JAEGER, 2010, p. 22)

Com base nessa colocação, Jaeger desenvolve o conceito do *modus* específico da época moderna como sendo seu caráter processual do tempo histórico, um “sentimento moderno do tempo”. Para ele, os versos que configuram o pacto no *Fausto* representam esse traço típico da modernidade: “Fausto estabelece nesses versos a lei moderna da revolução permanente, que não pode parar um só instante e tampouco atingir seu objetivo, que se encontra perpetuamente ‘em fuga para a frente’.” (JAEGER, 2010, p. 23). O autor complementa: “No entanto, as alegrias desta Terra, no horizonte do processo de avanço constante, são sempre

insuficientes e precisam, ao longo do caminho rumo a um futuro cheio de satisfação, ser deixadas de lado.” (JAEGER, 2010, p. 24).

Em outra chave interpretativa, mas que também contribui para a abordagem do pacto proposta neste trabalho, Negt coloca a aposta de Fausto sob a perspectiva da interdição da “capacidade de fruição duradoura” (NEGT, 2010, p. 44). De qualquer maneira, é com base nos dilemas do homem contemporâneo, em seu desassossego, em sua sede de seguir sempre em frente, em sua incapacidade de se deter e fruir do que o momento lhe oferece em comunhão com o cosmo, de sua inquietação e insatisfação permanentes que a figuração do pacto e do próprio demônio estão presentes neste trabalho, conforme expressa Fausto, já próximo da morte, sobre a sua visão da condição humana.

Percorra, assim, o trânsito terreno;
Em meio a assombrações ande sereno,
No avanço encontre ele êxtase ou tormento,
Insatisfeito embora, hoje e a qualquer momento! (GOETHE, 2010, p. 957)

É sob a perspectiva goetheana que analisaremos comparativamente as representações do diabo adotadas por Dostoiévski em *Os Irmãos Karamázov* e por Thomas Mann em *Doutor Fausto* – ambos romances europeus, ou seja, carregados do peso histórico da religião cristã e de uma vivência específica da modernidade – com a figuração do demônio no romance brasileiro *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, obra representativa de um país colonizado pelo modelo europeu.

Afinal, o próprio Brasil é um fato da Modernidade, resultado das grandes navegações, da busca do ser humano por ampliar seus horizontes e possibilidades, ou seja, é fruto da insaciável curiosidade humana, dessa obsessão pelo novo, do fascínio exercido pela revelação do que permaneceu incógnito e, ao ser desvendado, expande as fronteiras do conhecimento e do poder, afastando-as sempre para mais longe e em todas as direções, e sempre colocando o homem a caminho de superá-las.

Quais são então as diferenças que podemos identificar entre a representação do diabo nos dois romances europeus e no brasileiro? Seriam as noções de inferno e diabo diversas no Velho e no Novo Mundo e em diferentes épocas? O pacto com o demônio tem o mesmo peso, as mesmas dimensões e consequências nos trópicos?

A investigação buscará as identidades e aproximações entre as obras, apresentando, simultaneamente, algumas de suas diferenças. A primeira e mais evidente delas, que deve

constar claramente devido ao teor deste trabalho, é a concretização ou não do pacto. Enquanto no conto de Machado de Assis e no romance de Dostoiévski não ocorre o pacto explicitamente, em Mann e Rosa esse episódio é o epicentro da narrativa. Por outro lado, em todas as obras há a figuração do demônio, que é um dos aspectos que nos interessa.

Nos três romances, os vínculos com a contemporaneidade são bastante evidentes, destacadamente em Thomas Mann, mas também em Dostoiévski e em Rosa, que espelha a vida de um Brasil rural aparentemente tão distante, mas ainda tão próximo.

Para efeito de ordenação do trabalho, iniciaremos adotando um eixo cronológico, com a análise comparativa de Dostoiévski e Machado de Assis, passando a um critério geográfico-cultural ao comparar as representações europeias do demônio, de Dostoiévski e Thomas Mann, chegando então à figuração do pacto em *Grande Sertão: Veredas*. Por fim, apontaremos algumas particularidades do momento do encontro com o demônio em cada uma das obras.

1. DOIS DIABOS NA PERIFERIA

Para analisar comparativamente a representação do demônio no conto “A igreja do diabo”, de Machado de Assis, e no romance *Os Irmãos Karamázov*, de Fiódor Dostoiévski, partiremos das ideias de Goethe, sobretudo na tragédia *Fausto I*. Utilizaremos também a teoria da carnavalização na literatura proposta por Mikhail Bakhtin, que a desenvolveu tomando por base o papel catártico e transformador desempenhado pela festa popular profana do Carnaval, desde a Antiguidade até o Renascimento, e do processo de transposição dessa manifestação para a linguagem literária.

Chamaremos *literatura carnavalizada* à literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval). Todo o campo do sério-cômico constitui o primeiro exemplo desse tipo de literatura. (BAKHTIN, 2010a, p. 122)

O conto “A igreja do diabo” foi publicado originalmente no volume *Histórias sem data*, de 1884. O livro faz parte da fase madura do autor, do considerado período realista de Machado de Assis, que se inicia com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881.

Publicado em 1880, *Os Irmãos Karamázov* é o último romance de Dostoiévski. Portanto, os dois escritores chegaram a ser contemporâneos e os trabalhos em foco foram publicados na mesma época, não obstante a distância geográfica e cultural existente entre as realidades em que Machado e Dostoiévski construíram suas obras. Entretanto, ambos escreveram em nações periféricas – Brasil e Rússia –, sob a hegemonia da França e da Inglaterra e de um capitalismo caminhando para superar fronteiras nacionais.

Pode-se afirmar, com enorme probabilidade de acerto, que Dostoiévski jamais teve contato com a obra de Machado de Assis. Este, por sua vez, citou o nome do escritor russo, de passagem, pelo menos em uma crônica, de 1894². Isso não significa que Dostoiévski represente uma influência para Machado. Já Goethe foi, certamente, uma referência para ambos, assim como para muitos escritores e pensadores do mundo todo.

² Trata-se de crônica publicada em A Semana – 2º volume (1892-1897), com data de 16 de dezembro de 1894, sem título, em que M.A. começa comentando o suposto suicídio de uma bailarina chamada Labushka, amante do imperador morto – “Foi telegramma o que li? Foi alguma pagina de Dostoiévski?” –, e acaba falando de problemas locais da época, como o encilhamento – programa de investimentos do governo – e o bacilo-vírgula, do cólera. (W.M.Jackson Inc. Editores, 1946).

Quais são, então, as aproximações que podemos identificar nas representações do demônio feitas por Machado de Assis e Dostoiévski? Como se constituem esses caracteres e a narrativa? De que recursos se valem os autores para representar a realidade e a figura demoníaca? Há consonâncias com o conceito bakhtiniano de carnavalização? Eis algumas questões a investigar neste capítulo.

1.1 Literatura Universal

Antes de iniciarmos a análise propriamente dita, vale abordar a abertura do livro de contos de Machado de Assis, que favorece digressões a respeito da época em que foi escrito e de questões de ordem literária e até econômica que contextualizam aquela produção e se refletem em algumas escolhas do escritor. Tais referências também podem ser relacionadas às demais obras em estudo.

“A igreja do diabo” é o primeiro dos 18 contos de *Histórias sem data* e vem logo após a seguinte advertência do autor:

De todos os contos que aqui se acham há dois que efetivamente não levam data expressa; os outros a têm, de maneira que este título *Histórias sem Data* parecerá a alguns ininteligível, ou vago. Supondo, porém, que o meu fim é definir estas páginas como tratando, em substância, de *coisas que não são especialmente do dia, ou de um certo dia*, penso que o título está explicado. E é o pior que lhe pode acontecer, pois o melhor dos títulos é ainda aquele que não precisa de explicação. (ASSIS, 1994) (grifo nosso)

Com o título *Histórias sem data*, Machado queria reforçar a atemporalidade dos temas, sua perenidade e independência com relação ao momento histórico e até à realidade local, embora tais assuntos, sempre presentes, mudem de roupagem e/ou de abordagem ao longo do tempo, de acordo com a época, a cultura, o país. A explicação pressupõe um leitor cuja compreensão é limitada, exige um horizonte próximo e claro de representação da realidade, ao qual é preciso instruir a respeito da “substância” do conteúdo a ser apresentado. Por fim, Machado dá o seu característico toque de ironia, autocriticando-se por ter de explicar o nome com o qual batizou o livro.

A advertência que abre o volume remete às ideias manifestas por Machado de Assis no conhecido ensaio “Notícias da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade”, de 1873, em que o autor defende, ainda que discretamente, uma literatura universal, na qual as questões

existenciais e as inquietações do ser humano constituam o eixo fundamental da obra literária, mesmo que contextualizadas historicamente.

Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura. Gonçalves Dias por exemplo, com poesias próprias, seria admitido no panteão nacional; se excetuarmos Os Timbiras, os outros poemas americanos e certo número de composições, pertencem os seus versos pelo assunto a toda a mais humanidade, cujas aspirações, entusiasmo, fraquezas e dores geralmente cantam;

(...) e perguntarei mais se o Hamlet, o Otelo, o Júlio César, a Julieta e Romeu têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês. Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam.

O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, 1959) (grifo nosso)

Nessa posição de vanguarda para a época no Brasil, há reflexos evidentes do conceito da *Weltliteratur* ou Literatura Universal, elaborado e difundido por Goethe, posicionamento que permeia toda a obra desse autor, que manteve uma atividade intelectual diversificada em termos de interesses e origens do conhecimento e da literatura. O visionário alemão, cujas citações são constantes nos textos do brasileiro, considerava, de forma contundente, que “a poesia é uma propriedade comum à humanidade” e que a “literatura nacional não significa grande coisa, a época é da literatura mundial e todos nós devemos contribuir para apressar o surgimento dessa época”, conforme menção de 1827 a Eckermann.³

Outro leitor contumaz de Goethe foi Karl Marx, que utilizou o conceito de *Weltliteratur* no *Manifesto do Partido Comunista*, redigido em parceria com Friedrich Engels e publicado em 1848.

No lugar das velhas necessidades, satisfeitas pelos produtos nacionais, surgem novas necessidades, que requerem para a sua satisfação os produtos dos mais distantes países e climas. No lugar da velha auto-suficiência e do velho isolamento locais e nacionais, surge um intercâmbio em todas as direções, uma interdependência múltipla das nações. E o que se dá com a produção material, dá-se também com a produção intelectual. Os produtos intelectuais das nações isoladas tornam-se patrimônio comum. A unilateralidade e estreiteza nacionais tornam-se cada vez mais impossíveis, e

³ Citação retirada do artigo *O conceito de literatura universal em Goethe*, da Prof^a Dr^a Izabela Maria Furtado Kestler, publicada na revista *Cult* de 14 de março de 2010.

das muitas literaturas nacionais e locais vai se formando uma literatura mundial. (MARX e ENGELS, 1998, p. 11)

Retomando Machado e o seu “Instinto de nacionalidade”, é curioso como também ele utiliza uma expressão do jargão econômico para expor sua visão abrangente e dialética a respeito da evolução da literatura.

Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; *com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum.*⁴ (ASSIS, 1959) (grifo nosso)

Ainda graças à visão avançada de Machado de Assis no que se refere ao fazer literário, também é possível identificar na formulação anterior uma conexão com a ideia de Bakhtin sobre a “vida do gênero literário”:

O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*. É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças à sua permanente *renovação*, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. (BAKHTIN, 2010a, p. 121) (grifos do autor)

Por fim, constata-se que Machado, nascido sete anos após a morte de Goethe e sem ter praticamente saído da cidade do Rio de Janeiro, acabou por realizar o ideal do gênio alemão.

Exatamente por estar permanentemente de olhos voltados para a produção literária européia de seu tempo, assim como para as mudanças políticas e econômicas decorrentes do comércio mundial, Goethe, a partir de sua pequena Weimar – incrustada num grão-ducado sem importância política –, consegue abarcar um horizonte muito mais amplo que seus contemporâneos.

Em suas últimas manifestações sobre o conceito de *Weltliteratur*, Goethe constata que a idéia da literatura universal é não só uma tendência em andamento, mas também uma tarefa para as gerações atuais e vindouras. Ainda que consciente do caráter utópico de sua idéia, Goethe não se cansou até o fim da vida de exortar os poetas de seu tempo a perseguirem o ideal da construção de uma *Weltliteratur*, na qual predominaria o universalmente humano e não as literaturas voltadas para o culto do nacional. (KESTLER, 2010)

Dostoiévski foi mais um célebre leitor de Goethe, este também fartamente citado em suas obras. Ainda que, segundo Bakhtin, Dostoiévski contraponha-se ao conceito goetheano de formação – em que “No centro do romance está a questão da formação do indivíduo, do desenvolvimento de suas potencialidades sob as condições históricas dadas.” (MAZZARI,

⁴ Conforme o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, no verbete ‘pecúlio’ constam os significados tanto de “soma economizada e reservada em dinheiro para uma eventualidade futura” e “patrimônio” como de “coleção de notas, apontamentos etc. referentes a um determinado assunto”.

1999, p. 67) –, a obra do escritor russo é emblemática no que se refere ao “universalmente humano”. Exponente do romance ideológico – entenda-se no sentido de ideias e não de ideologias –, Dostoiévski superou todos os seus contemporâneos ao expressar os limites da condição humana por meio da arte literária. De acordo com Bakhtin, Dostoiévski foi pioneiro na percepção de um mundo que, já naquele momento, vivia um processo de fragmentação de ideias, valores, crenças, ideologias; ele “percebia a profunda ambivalência e a pluralidade de cada fenômeno (...) contíguos e contraditórios, consonantes mas imiscíveis” (BAKHTIN, 2010a, p. 34). Foi pela observação do diálogo infinito de consciências que Bakhtin desenvolveu a sua teoria do romance polifônico em Dostoiévski.

Dostoiévski tinha o dom genial de auscultar o diálogo de sua época, ou, em termos mais precisos, auscultar a sua época como um grande diálogo, de captar nela não só vozes isoladas mas antes de tudo as *relações dialógicas* entre as vozes, a *interação* dialógica entre elas.” (BAKHTIN, 2010a, p. 100)
(grifos do autor)

Como veremos adiante, também Thomas Mann percebe magistralmente as vozes do seu tempo em *Doutor Fausto*. De forma contundente, reflete não só o momento histórico da II Guerra Mundial, mas a sua gênese na Alemanha e a posição do artista como espelho desse processo. Mann parodia no romance a representação do demônio em sua aparição para Ivan Karamázov, estabelecendo um diálogo entre as duas obras.

Para Bakhtin, o dialogismo é uma das principais características do gênero romanesco da literatura artística, em que o autor é capaz de impregnar o texto com as diferentes línguas faladas na sociedade, sejam elas jargões de época, de profissões, de grupos, sejam gêneros intercalados à narrativa ou a própria língua culta, abrigo, enfim, em sua linguagem o plurilinguismo que reflete o mundo real, em todas as suas nuances e camadas da expressão verbal e ideológica, literárias e extraliterárias e em permanente transformação.

O desenvolvimento do romance consiste em um aprofundamento do diálogo, do seu alargamento e refinamento; cada vez menos vale-se de elementos neutros e duros (a “verdade de pedra”), não integrantes do diálogo. O diálogo chega a profundidades moleculares e no fim atinge o interior dos átomos. (BAKHTIN, 2010b, p. 106)

Já o recurso da parodização, em essência dialógico, uma vez que é indispensável haver um objeto parodiado para que a expressão paródica se realize, desnuda o que é oficial, canônico, unívoco de uma perspectiva oblíqua, que desconstrói dogmas e normas por meio da linguagem. “O parodiar é a criação do *duplo destronante*, do mesmo ‘mundo às avessas’.” (BAKHTIN, 2010a, p. 145).

Nos três romances em análise, a figura do duplo desempenha papel preponderante, seja ela personificada no demônio ou exercida também por outros personagens. O duplo lança o olhar do outro sob a perspectiva do eu, é aquilo que o protagonista vê de si refletido no outro ou nele projeta. “Na relação dialógica eu não posso passar sem o outro, que me espia, me julga e me completa.” (BEZERRA, 2008a, p. 249). Na tentativa de precisar a duplicidade em Dostoiévski, em uma definição que também se encaixa para a compreensão dos duplos em *Grande Sertão: Veredas* e *Doutor Fausto*, Paulo Bezerra assim expõe:

Logo, a duplicidade é aquele estado de uma consciência na qual se alojam, convivem e dialogam coisas às vezes até diametralmente opostas ou antagônicas, pondo a consciência do protagonista no movimento pendular entre aceitação e/ou recusa à consciência e ao julgamento do outro, numa atitude às vezes desesperada para afirmar a própria consciência. (...) Assim, a duplicidade radica no pavor do homem diante da vida e se manifesta em formas de cisão da consciência. A duplicidade enreda o homem numa teia de contradições de tal ordem que ele, ao ver-se diante de problemas que reclamam solução, não consegue tomar uma decisão firme e unívoca porque, quando vislumbra uma saída, logo esbarra em tantas saídas “contra” quanto em saídas “a favor”. E isto vai das questões aparentemente mais simples às mais complexas, como a existência ou inexistência de Deus. (BEZERRA, in DOSTOIEVSKI, 2011, p. 240)

Com esse suporte teórico, passamos a analisar comparativamente o conto “A Igreja do diabo”, de Machado de Assis, com o capítulo IX do Livro XI do romance *Os Irmãos Karamázov* – “O diabo. O pesadelo de Ivan Fiódorovitch”. O brasileiro também dialoga com o “Prólogo no Céu” da tragédia *Fausto I*.

1.2 Entre Deus e o diabo

Tema universal e atemporal, a luta entre o bem e o mal, entre o poder de Deus e o do diabo perpassa a alma e a razão humanas, integrando aquele rol de “coisas que não são especialmente do dia, ou de um certo dia” (ASSIS, 1994). A seguir, serão apontadas relações entre as obras e recursos empregados pelos autores para representar o demônio e contextualizá-lo nos limites da realidade.

O conto “A igreja do diabo”, apesar de não ser muito extenso, divide-se em quatro capítulos. As partes organizam-se conforme o desenrolar do enredo, o que o reveste de uma lógica e de um encadeamento que provocam no leitor o princípio de realidade, mesmo sendo um episódio improvável.

Neste ponto, valem algumas considerações a respeito da existência ou não do diabo na realidade física, pois se trata de uma entidade alvo de representações religiosas, literárias e artísticas desde tempos imemoriais, revestido de um caráter numinoso.

Seu estatuto ontológico tem mudado muito através dos tempos, variou da realidade material, *em carne e osso*, à existência puramente psicológica, quando então é desmascarado como simples travesti de processos individuais que têm nome científico. (SCHWARZ, 1981, p. 45) (grifo do autor)

Nas religiões judaico-cristãs, adquiriu força e forma; são atribuídos símbolos e características bem definidos a esse tentador, instigador do mal, e a sua “encarnação” é aceita como parte da realidade em determinadas épocas, culturas e crenças.

Sua origem remonta ao folclore hebraico mas sua condição “satânica” é uma invenção do Ocidente. Em sua concepção original, Satã aparece como “obstáculo” à vida ou algo que “desencaminha”. Poderia ser compreendido simplesmente como uma limitação, mas foi ganhando força como um símbolo de “tentação” ou como uma entidade que “joga contra” a vida. Com a tradição cristã veio a simbolizar a própria idéia do “traidor”, que de forma sub-reptícia quer nos levar à transgressão.

Na verdade, Satã não seria tão importante se as questões que ele traz à luz não fossem as grandes questões humanas. Em questões que suscitam maior dúvida e que envolvem algum nível de rompimento de expectativas, normas ou padrões, veremos a figura de Satã sempre presente. Ele tenta um indivíduo com a possibilidade de abrir mão de um “correto” em nome de um “bom”, o que, para nós, é justamente a tarefa da alma. No entanto, Satã aparece como o exagero ou a exacerbação dos riscos que irão se provar destrutivos e malignos.

(...) É mais fácil e conveniente apresentar Satã como um possível resultado do risco, da transformação, do atrevimento ou da transgressão do que o apresentar também como o pesadelo da acomodação. (BONDER, 1998, p. 70-71)

Assim, apesar de o elemento fantástico estar presente em narrações nas quais o diabo seja um personagem, esse elemento promove a aproximação com o leitor na medida em que se reflete em crenças arraigadas, provenientes de toda a tradição religiosa judaico-cristã, e em arquétipos da civilização que determinam o bem e o mal como conceitos que se contrapõem.

Ao referir-se, na frase de abertura da narrativa, à existência de um manuscrito – “Conta um velho manuscrito beneditino que o Diabo, em certo dia, teve a idéia de fundar uma igreja” (ASSIS, 1994) –, Machado de Assis utiliza mais um recurso de verossimilhança, remetendo o leitor a uma suposta fonte fidedigna da história narrada.

Na estrutura do conto, primeiro é apresentada a ideia “mirífica” do diabo de fundar uma igreja, a fim de formalizar a sua existência errante e deixar de viver “dos remanescentes

divinos, dos descuidos e obséquios humanos” (ASSIS, 1994, p. 2). Depois, a conversa com Deus, para que este não o acuse de traíçoeiro, de “dissimulação”. Em seguida, no terceiro capítulo, mãos à obra, o diabo parte para o empreendimento de conquistar e trazer para a sua igreja as virtudes, transmutando-as segundo a sua doutrina. Na conclusão, o diabo logrado descobre que seus fiéis estão praticando as virtudes de outrora. “É a eterna contradição humana”, esclarece Deus ao demônio frustrado.

1.3 Um diabo capitalista

O capítulo II de “A igreja do diabo” – “Entre Deus e o Diabo” – é uma referência explícita ao “Prólogo no Céu”, terceiro texto introdutório do *Fausto I*. Entretanto, pode-se interpretar como uma réplica parodiada a Deus, por parte de um já derrotado Mefistófeles, devido ao insucesso com Fausto. A ambientação é semelhante, lá estão presentes os anjos e seu canto celeste, Deus e o diabo. A menção a Fausto aparece na primeira frase emitida pelo diabo, em resposta ao questionamento de Deus sobre o que tencionava ele ali: “Não venho pelo vosso servo Fausto, respondeu o Diabo rindo, mas por todos os Faustos do século e dos séculos.” (ASSIS, 1994). Note-se que o riso, associado secularmente ao diabo, também é mencionado no “Prólogo no Céu”, mas em contraponto, lembrando que Deus não é afeito ao hábito de rir, conforme afirma o demônio:

Perdão, não sei fazer fraseado estético,
Embora de mim zombe a roda toda aqui;
Far-te-ia rir, decerto, o meu patético,
Se o rir fosse hábito ainda para ti. (GOETHE, 2010, p. 51)

Ao se propor a fundar uma igreja e “congregar, em suma, as multidões ao pé de si” (ASSIS, 1994), o diabo machadiano passa do particular para o geral, mostrando-se mais pragmático do que aquele apresentado por Goethe, cuja aposta limitava-se a Fausto.

Que apostais? perdereis o camarada;
Se o permitirdes, tenho em mira
Levá-lo pela minha estrada! (GOETHE, 2007, p. 53-54)

Em Dostoiévski – assim como no *Doutor Fausto*, de Thomas Mann –, o demônio também adota critérios rigorosos para a escolha de suas ‘vítimas’, conforme se observa nesta resposta ao seguinte questionamento de Ivan Karamázov:

— Palhaço! Alguma vez tentaste ao menos um desses que comem gafanhotos, que passam dezessete anos a fio orando no deserto nu, mofando?

— Meu caro, foi só isso o que fiz. Haverás de esquecer o mundo inteiro e os mundos, mas aderirás a um deles porque o brilhante é muito precioso; uma alma como essa às vezes vale uma constelação inteira — é que nós temos nossa aritmética. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 836)

A obra demoníaca a ser empreendida pelo diabo machadiano é voltada às massas, a “todos os Faustos do século e dos séculos”, e se institui como um negócio religioso, nos moldes mercantis e capitalistas, a competir no mercado das almas: “Embora os seus lucros fossem contínuos e grandes, sentia-se humilhado com o papel avulso que exercia desde séculos, sem organização, sem regras, sem cânones, sem ritual, sem nada.” (ASSIS, 1994).

Com a nova oportunidade identificada pelo demônio, ele acredita que “(...) o céu fique semelhante a uma casa vazia, *por causa do preço, que é alto. Vou edificar uma hospedaria barata (...)*” (ASSIS, 1994) (grifo nosso), diz ele a Deus. Muitas outras menções do diabo machadiano remetem ao valor material e monetário, mas, nos limites deste trabalho, o importante é salientar que, para o diabo representado no conto de Machado de Assis, a fundação de uma igreja é “(...) o meio eficaz de combater as outras religiões, e destruí-las de uma vez.” (ASSIS, 1994). “É tempo de obter a vitória final e completa.” (ASSIS, 1994).

O projeto do demônio dispõe de todo o aparato requerido para se tornar um credo merecedor da fé dos homens, ou seja, oferece ritos e cânones equivalentes aos que outras igrejas impõem. Nesse particular, o conto machadiano configura-se em paródia da realidade religiosa desde o paradoxal título até ao enumerar os acessórios necessários para a prática ritual: “– Vá, pois, uma igreja, concluiu ele. Escritura contra Escritura, breviário contra breviário. Terei a minha missa, *com vinho e pão à farta*, as minhas prédicas, bulas, novenas e todo o demais aparelho eclesiástico.” (ASSIS, 1994) (grifo nosso).

Assim, o conto ajusta-se com muita precisão à categoria carnavalesca da profanação, conforme a teoria bakhtiniana. Como um sacrilégio, instala na cena religiosa, com todo o seu aparato ritual, o seu inverso, o demônio, configurando-se numa representação da “vida às avessas” (BAKHTIN, 2010a, p. 140).

No quesito ordem, decerto não é à toa que Machado de Assis coloca como referência para o diabo a ordem dos beneditinos. Duas vezes é citado o tal manuscrito e uma vez a cogula, vestimenta característica daqueles monges, que o diabo escolhe para usar – “como hábito de boa fama” (ASSIS, 1994), mais uma expressão com alto teor paródico. A Congregação de São Bento foi fundada por Bento de Núrsia, santo que consta ter tido duros embates com o demônio. Bento de Núrsia pontificou normas estritas para a vida monástica por meio da

Regula Benedicti. Escrito no século VI, esse documento serviu de inspiração para muitas outras ordens religiosas que se estabeleceram posteriormente. A Regra expõe, de forma contundente e detalhada em seus 73 capítulos⁵, como os seguidores da ordem beneditina devem se comportar e agir. *Ora et Labora* é o princípio fundamental da irmandade, que mantém uma rotina de oração e trabalho, uma revolução em relação à herança romana, “que tinha como ideal de vida o ócio pessoal do homem culto, o *otium*.” (ROUCHE, 2009, p. 522). Além desse argumento da ordem, tal escolha do escritor insere na narrativa uma marca da realidade, pois o Mosteiro de São Bento, fundado em 1590, é um dos mais tradicionais do Rio de Janeiro.

Também em *Os Irmãos Karamázov*, o diabo enaltece a ordem que observa entre os homens: “Aqui entre vós, tudo é especificado, aqui há fórmula, aqui há geometria, ao passo que entre nós tudo são equações indefinidas!” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 827), estas talvez equivalentes à “desorganização”, ao “reinado casual e adventício” (ASSIS, 1994) que o diabo machadiano tenta superar. No romance russo, a congregação religiosa alvo de menções irônicas é a dos jesuítas, igualmente caracterizada pela rígida disciplina de obediência e aceitação dos preceitos da igreja católica. O irreverente demônio criado por Dostoiévski diverte-se ao narrar a relação dos padres jesuítas com os fiéis: “Quanto a esses confessionários de jesuítas, são na verdade minha mais encantadora distração nos momentos tristes da vida.” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 837).

Essa aspiração à ordem é paradoxal no “espírito de negação”, conforme o próprio demônio se autodefine. Afinal, a ordem e a disciplina exigidas para a prática religiosa impõem limites claros visando reprimir transgressões, sufocar desejos e manter sob controle paixões individuais a fim de preservar a coesão do grupo perante o poder divino. Tais parâmetros acabam por permear toda a sociedade e contribuir para a manutenção de padrões de convivência comunitária aceitáveis. Já o demoníaco é justamente aquilo que vem para desagregar, negar e desestabilizar a ordem vigente por meio da transgressão. “Se a figura de Deus se forma em torno da idéia de absoluto, a do diabo é aquela que desagrega, que provoca o esfacelamento e a oposição. É a própria idéia de fragmento, de parte cindida”. Por outro lado, “o espírito que nega é o que brinca, o que oferece o inesperado, o que pode promover o jogo irônico.” (MOURA, 2008, p. 136 e 138).

A escassa boa vontade demonstrada por Deus no capítulo II do conto “A igreja do diabo” está

⁵ Conforme a *Regra do glorioso Patriarca São Bento*, com tradução e notas de Dom João Evangelista Enout, da Ordem de São Bento (RJ). O documento está disponível na internet - <http://www.osb.org.br>. Acesso em setembro de 2010.

distante da que se observa no “Prólogo no Céu”, no qual Deus chega a ser condescendente com o demônio ao lhe destacar a função de não permitir que o ser humano “soçobre em integral repouso” (GOETHE, 2004, p. 57). No episódio machadiano, o Criador dispensa conhecer os resultados do empreendimento do demônio – que mesmo assim externa a sua admiração por Deus, a exemplo do que ocorre no *Fausto* – e praticamente o enxota do céu.

Tu és vulgar, que é o pior que pode acontecer a um espírito da tua espécie, replicou-lhe o Senhor. Tudo o que dizes ou digas está dito e redito pelos moralistas do mundo. É assunto gasto; e se não tens força, nem originalidade para renovar um assunto gasto, melhor é que te cales e te retires. (ASSIS, 1994)

Curiosamente, termos semelhantes são utilizados por Ivan Karamázov para tentar se livrar do demônio que o assedia: “(...) não és capaz de me dizer nada de novo. (...) És tolo e vulgar” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 825).

A benevolência divina para com o diabo só ressurge no final da narração de Machado, quando “Deus ouviu-o com infinita complacência; não o interrompeu, não o repreendeu, não triunfou, sequer, daquela agonia satânica” (ASSIS, 1994).

No aspecto paródico da narrativa de Machado de Assis, Magali Moura é muito feliz ao interpretar a conclusão do conto, em que se evidencia o jogo de contrários, confirmando a afirmação de Mefistófeles de ser ele o espírito que, ao querer o mal, gera o bem. Ficam também ali patentes as “contradições humanas”, a eterna insatisfação, a busca ininterrupta de um sentido para a vida, a ponto de chegar ao *nonsense*:

A surpresa do leitor ao final do texto é alcançada pela maestria de Machado com a utilização do jogo irônico que subverte a ação e atribui ao próprio humano a categoria de “espírito de negação” antes atribuída ao Diabo. O ser humano é apresentado como um ser em eterno estado de negação e o Diabo, falho em sua intenção de promover o mal, acaba por criar o bem. O jogo promovido por Machado culmina na percepção da apresentação dos homens como os próprios seres diabólicos por estarem sempre em contradição, em estado de negação, o que acaba por provocar a alternância, o movimento incessante que mantém a própria vida. (MOURA, 2008, p. 143)

Evidentemente, as duas narrativas, tanto a de Machado de Assis como a de Dostoiévski, estão impregnadas de vários elementos identificados com a carnavalização da literatura. Além da própria temática, que envolve a questão primordial do bem e do mal, do certo e do bom, de Deus e do diabo, os textos contêm a inversão de valores, a revogação das leis, a profanação de símbolos sagrados, os duplos, os contrários, a paródia e, especificamente na obra de Machado de Assis, a praça pública e o ritual de coroação e destronamento.

Todo esse material foi arrolado por Bakhtin para desenvolver os conceitos de carnavalização da literatura. O teórico toma por base as Saturnais romanas, festas pagãs revestidas de caráter ritual, período em que os seres humanos podiam ver-se e se relacionar como iguais, aproximar-se e se misturar na praça pública, destronar o rei, parodiar o sagrado, enfim, destituir todo o poder e os valores constituídos, colocando no lugar o seu oposto.

Formada ao longo de séculos, a linguagem romanesca incorporou esses fenômenos chegando à literatura carnalizada, que é, por excelência, a expressão literária da modernidade, uma vez que comporta a multiplicidade de línguas, o dialogismo, a coexistência, no cerne do discurso, de muitas vozes e entonações, fazendo emergir a relativização de tudo, o movimento perene do ser humano incompleto em seu presente inacabado.

1.4 Espírito de negação

Em “A igreja do diabo”, um trunfo apresentado pelo demônio para garantir o sucesso de sua empreitada é a unicidade da instituição, na qual, pensa ele precipitadamente, não há risco de ocorrerem cisões ou dissidências porque “há muitos modos de afirmar; há só um de negar tudo” (ASSIS, 1994). Em seu diálogo com Deus, ele reforça essa posição renegando a atitude do velho que morre para que um jovem casal sobreviva.

— Senhor, eu sou, como sabeis, o espírito que nega.
 — Negas esta morte?
 — Nego tudo. A misantropia pode tomar aspecto de caridade; deixar a vida aos outros, para um misantropo, é realmente aborrecê-los... (ASSIS, 1994)

Também em Goethe e em Dostoiévski, o “espírito de negação” do demônio é ressaltado. Os três autores, no entanto, vão muito além de uma visão simplista e maniqueísta em que se opõem vida e morte, bem e mal.

Sou parte da Energia
 Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria. (...)
 O Gênio sou que sempre nega! (GOETHE, 2007, p. 139)

Dostoiévski aproveita essa citação de Goethe para que o demônio, em seu diálogo com Ivan Karamázov, supere ainda mais as expectativas que convencionalmente lhe imputam e coloque em prática o “método” que adotou para confundir seu interlocutor com paradoxos e o jogo entre real e imaginário: “Mefistófeles, ao aparecer a Fausto, disse de si mesmo que desejava o mal, mas fazia apenas o bem. Ora, faça ele lá como quiser, mas eu sou o oposto total. Eu

talvez seja a única pessoa em toda a natureza que ama a verdade e deseja sinceramente o bem.” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 838).

Ele desempenha a função de duplo parodiador de Ivan, uma das características da literatura carnalizada. “O diabo grita aos ouvidos de Ivan Karamázov as próprias palavras deste (...) repetindo com o tom de outro as palavras mais caras dele.” (BAKHTIN, 2010, p. 254). Para Bakhtin, o capítulo “O diabo. O pesadelo de Ivan Fiódorovitch” constitui-se em uma verdadeira menipeia, um dos gêneros do sério-cômico antigos incorporados à literatura moderna no processo de carnalização. Em seu discurso, o diabo dostoiévskiano fala do seu papel no mundo, da sua indispensável existência para que o sentido da vida não se perca.

Por uma missão primordial, que nunca consegui entender, fui destinado a “negar”, (...) sem negação não haveria crítica, (...) Sem crítica, só haveria Hosana. Mas, para viver, só o Hosana não basta, é preciso que esse Hosana passe pelo crisol da dúvida, e assim sucessivamente. (...) eu, por exemplo, exijo simples e francamente a minha destruição. Não, vive, dizem, porque sem ti não haverá nada. Se tudo no mundo fosse sensato, nada aconteceria. Sem ti não haveria quaisquer acontecimentos, e é preciso que haja acontecimentos. E então trabalho a contragosto para que haja acontecimentos e crio o insensato cumprindo ordem. (...) Sem sofrimento, que prazer poderia haver em viver? — tudo se transformaria num infinito *Te Deum*: é uma coisa sagrada, porém meio chata. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 831)

Ainda de acordo com Bakhtin, “todos os símbolos carnavalescos incorporam a perspectiva de negação (morte) ou o contrário. O nascimento é prenhe de morte, a morte, de um novo nascimento” (BAKHTIN, 2010, p. 142), e essa dinâmica favorece o processo de mudança e renovação.

Considerando os autores em estudo, cuja profundidade e abrangência das obras buscam desvendar a alma humana, a negação não se reveste de um caráter negativo monolítico, mas sim pendular, representa o questionamento, significa abrir a porta da dúvida para que o discernimento possa penetrar; é a inquietação fáustica que coloca o ser humano em movimento e promove a sua evolução; é rejeitar o pronto e acabado, o absoluto, relativizando a condição humana e a expando em toda a sua precariedade. Por tudo isso, esse “espírito de negação” é indispensável à vida, porque é ele que impede a acomodação e impulsiona o ser humano a transgredir, pois, mesmo trilhando o caminho da dúvida e da negação, é por ele que chegará a alguma verdade, visto que esta também é vulnerável à mutabilidade dos tempos e à pluralidade de visões.

Assim considera Magali Moura:

Sendo parte do mal que se verte em bem, [o diabo] é uma personagem com caráter de esfinge que se põe diante de Fausto e acaba por ajudá-lo a encontrar o caminho que o leva finalmente a Deus. (...) Há uma inversão das idéias comuns e a admissão da valorização do que é tido como mal como parte necessária para o alcance do bem. (MOURA, 2008, p. 138 e 140)

Se, por um lado, o “espírito de negação”, questionador e crítico, é motor de transformação, por outro, alimenta a eterna insatisfação humana, consistindo em fonte de tormentos e infelicidade. A solução apresentada pelo diabo dostoiévskiano para sair desse dilema é mais uma imagem mordaz e paródica:

Meu sonho é encarnar — mas que seja definitivamente, irreversivelmente — em alguma mulher de comerciante, gorda, que pese umas sete arrobas, e acreditar em tudo que ela acredita. Meu ideal é entrar na igreja e acender uma vela de todo coração, juro! Então seria o fim de meus sofrimentos. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 827)

1.5 Golpes de eloquência

O espírito de negação é o que leva os demônios representados em “A igreja do diabo” e em *Os Irmãos Karamázov* a proferirem seus discursos com uma retórica toda própria, repleta de ironia e sarcasmo, que põe a nu a hipocrisia e as contradições humanas. Esse discurso-paródia desvenda o interdito e a força da natureza, o lado selvagem do humano, que, a despeito de todos os esforços exigidos pelo sagrado, teima em emergir.

Os dois diabos apresentam-se queixosos pelo desprezo humano, mas assumem sua condição em busca de mudar a imagem que lhes foi imputada, e salientam o relevante papel dos instintos na natureza humana, dos quais são os defensores na Terra. “Amo sinceramente os homens — oh, tenho sido alvo de muita calúnia!” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 827).

Em verdade, estás furioso comigo porque não te apareci assim numa auréola rubra, “entre ribombos e brilhos”, de asas chamuscadas, mas nestes trajes tão modestos. (...) Ainda há pouco, quando vinha para cá, pensei por brincadeira em me apresentar como um conselheiro de Estado aposentado, que servira no Cáucaso, com a estrela do Leão e do Sol no fraque, mas me deu muito medo de que me espancasses só pela ousadia de ter posto no fraque o Leão e o Sol, e não ter posto pelo menos a Estrela Polar ou Sirius. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 838)

Confessava que era o Diabo; mas confessava-o para retificar a noção que os homens tinham dele e desmentir as histórias que a seu respeito contavam as velhas beatas.

— Sim, sou o Diabo, repetia ele; não o Diabo das noites sulfúreas, dos contos soníferos, terror das crianças, mas o Diabo verdadeiro e único, o

próprio gênio da natureza, a que se deu aquele nome para arredá-lo do coração dos homens. Vede-me gentil e airoso. Sou o vosso verdadeiro pai. Vamos lá: tomai daquele nome, inventado para meu desdouro, fazei dele um troféu e um lábaro, e eu vos darei tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo... (ASSIS, 1994) (grifo nosso)

Uma lourinha, uma normanda de uns vinte anos, procura um velho padre. Beleza, corpo, natureza — de dar água na boca. (...) aquilo era o *clamor da própria natureza*, se quiseres, era melhor do que a própria inocência! No mesmo instante liberei o pecado para ela e já ia dando as costas para sair, mas fui imediatamente forçado a voltar: ouço pelo buraquinho do confessorário o padre marcar um encontro com ela para a noite, e o velho era uma rocha, mas caiu num piscar de olhos! *A natureza, a verdade da natureza se sobrepôs!* (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 837) (grifos nossos)

“Ele prometia aos seus discípulos e fiéis as delícias da terra, todas as glórias, os deleites mais íntimos.” (ASSIS, 1994). “A única hipótese em que ele permitia amar ao próximo era quando se tratasse de amar as damas alheias, porque essa espécie de amor tinha a particularidade de não ser outra coisa mais do que o amor do indivíduo a si mesmo.” (ASSIS, 1994).

O demônio caracterizado por Dostoiévski com maestria desenvolve sua argumentação alternando comentários jocosos e considerações filosóficas a respeito de Deus e da fé – as grandes questões de Ivan Karamázov. Segundo Bakhtin, em Dostoiévski a “fé vive em plena fronteira com o ateísmo, fita-o e o compreende, enquanto o ateísmo vive na fronteira com a fé e a compreende” (BAKHTIN, 2010, p. 204). Já na representação de Machado de Assis, o diabo adota o tom pedagógico para realizar o seu intento de constituir uma igreja hegemônica.

A doutrina era a que podia ser na boca de um espírito de negação. Isso quanto à substância, porque, acerca da forma, era umas vezes sutil, outras cínica e deslavada. (...)

As turbas corriam atrás dele entusiasmadas. O Diabo incutia-lhes, a grandes golpes de eloquência, toda a nova ordem de coisas, trocando a noção delas, fazendo amar as perversas e detestar as sãs. (ASSIS, 1994)

No capítulo III do conto – “A boa nova aos homens” –, Machado de Assis lança mão de um recurso antigo e muito utilizado pela Igreja Católica, pela literatura e pelas artes em geral ao longo de séculos, que é a difundida noção dos Sete Pecados Capitais, mercedores de condenação e penitência. A origem desse conceito remonta ao poema épico *Psychomachia*, datado do século IV e cuja autoria é atribuída a Prudêncio. Cada um dos pecados capitais tem, em contrapartida, uma das Sete Virtudes, que, uma vez praticadas com contumácia, protegeriam os seres humanos de caírem em tentação. Na ordem em que aparecem citados no texto, são estes os pecados capitais e as respectivas virtudes correspondentes:

Soberba	Humildade
Luxúria	Castidade
Preguiça	Diligência
Avareza	Generosidade
Ira	Paciência
Gula	Temperança
Inveja	Caridade

Todo o trabalho do diabo machadiano partiu da constatação, feita depois de séculos de observação, de que “as virtudes, filhas do céu, são em grande número comparáveis a rainhas, cujo manto de veludo rematasse em franjas de algodão. Ora, eu proponho-me a puxá-las por essa franja, e trazê-las todas para minha igreja; atrás delas virão as de seda pura (...)” (ASSIS, 1994). Assim, o discurso proferido pelo diabo se constrói invertendo os paradigmas das virtudes por meio de uma lógica própria e de sofismas elaborados, denotando um narrador/autor sofisticado, cujo domínio da linguagem leva a um resultado de fina ironia e crítica.

Nessa “vida às avessas”, nesse “mundo invertido” (BAKHTIN, 2010, p. 140) está presente a cosmovisão carnavalesca, conforme proposta por Bakhtin, e ainda pode-se identificar o que o teórico denominou de “palavra autoritária” e “palavra interiormente persuasiva”. A primeira é o dogma religioso, monolítico, acabado, imposto e inquestionável, e a segunda, o discurso ideológico do demônio, que, por outro prisma, abre uma nova perspectiva de interpretação ao dialogar com questões muito humanas – o desejo, a inveja, a vaidade. Entretanto, e isso é posto por Machado de Assis de maneira muito original, essa palavra interiormente persuasiva se propõe a substituir o antigo dogma, ocupando o seu lugar de autoridade, e talvez aí esteja a sua vulnerabilidade diante da natureza humana – inconstante, mutável, contestadora e crítica, ou ainda, para nos aproximarmos da colocação de Magali Moura, uma índole ‘negadora’.

Uma a uma, as virtudes são puxadas pelo demônio por suas franjas de algodão. Elevadas são as considerações às virtudes “naturais e legítimas” em que se transformaram os sete pecados capitais. Com relação à gula e à luxúria, por exemplo, “quem negaria que era muito melhor sentir na boca e no ventre os bons manjares, em grande cópia, do que os maus bocados, ou a saliva do jejum?” (ASSIS, 1994). Ele expõe a hipocrisia e o fingimento do homem em sociedade e como, sob o véu protetor do ritual, abriga e dá vazão aos seus instintos e sentimentos mesquinhos, o que o predispõe a aderir, com facilidade, à nova religião proposta pelo demônio.

— Olhai bem. Muitos corpos que ajoelham aos vossos pés, nos templos do mundo, trazem as anquinhas da sala e da rua, os rostos tingem-se do mesmo pó, os lenços cheiram aos mesmos cheiros, as pupilas centelham de curiosidade e devoção entre o livro santo e o bigode do pecado. Vede o ardor, — a indiferença, ao menos, — com que esse cavalheiro põe em letras públicas os benefícios que liberalmente espalha, — ou sejam roupas ou botas, ou moedas, ou quaisquer dessas matérias necessárias à vida... Mas não quero parecer que me detenho em coisas miúdas; não falo, por exemplo, da placidez com que este juiz de irmandade, nas procissões, carrega piedosamente ao peito o vosso amor e uma comenda... Vou a negócios mais altos... (ASSIS, 1994)

A título de contar como pegou um resfriado, também o demônio dostoiévskiano relembra de sua participação em uma circunstância prosaica semelhante. “Na ocasião eu tinha pressa de chegar a uma reunião diplomática em casa de uma senhora da alta sociedade de São Petersburgo, que aspirava a ser ministra.” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 828).

Ambos os autores valem-se de diversas referências ao cotidiano de suas respectivas realidades, tais como as menções a Liev Tolstói, Gatzuk e ao extrato de malte de Hoff, em Dostoiévski; a Homero, Rabelais, Galiani e ao poema *Hissope*, em Machado de Assis. Tal recurso fornece às narrativas a necessária sustentação de verossimilhança, suficiente para alcançar algum grau de identificação do leitor, mantendo-o conectado ao enredo e às ideias veiculadas.

Retomando os argumentos do diabo machadiano, para não nos determos em cada um deles, destacaremos de passagem aquele que se reveste de interesse para este trabalho. Trata-se do conceito de “venalidade”, que aqui está relacionado ao pacto fáustico, ou seja, ao ato de vender a alma ao diabo.

A venalidade, disse o Diabo, era o exercício de um direito superior a todos os direitos. Se tu podes vender a tua casa, o teu boi, o teu sapato, o teu chapéu, coisas que são tuas por uma razão jurídica e legal, mas que, em todo caso, estão fora de ti, como é que não podes vender a tua opinião, o teu voto, a tua palavra, a tua fé, coisas que são mais do que tuas, porque são a tua própria consciência, isto é, tu mesmo? Negá-lo é cair no absurdo e no contraditório. (ASSIS, 1994)

Assim colocado, esse discurso remete ao dilema que perpassa todo o romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, no qual o protagonista questiona-se ao longo da narrativa se vendeu ou não vendeu a alma ao demônio, e ainda se este existe ou apenas “vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos” (ROSA, 1976, p. 11).

“Será que, nós todos, as nossas almas já vendemos?” e “Pois o demo não é de todos?!” (ROSA, 1976, p. 66 e 434) são perguntas de Riobaldo que ecoam no conto de Machado de Assis, uma vez que em sua vida errante de jagunço foi conivente com o mal e praticou perversidades, sob o domínio do demo ou não, mas muito amou e também sofreu, como o pequeno Vâltei, moleque tihoso “mas quando está chorando e penando, ele sofre igual que se fosse um menino bonzinho...” (ROSA, 1976, p. 14).

Também o séquito do diabo machadiano foi levado a praticar o mal e a desfrutar dos prazeres, tudo instituído e regulamentado, e assim o fez. Despiu o manto de veludo que ostentava, do qual arrastava franjas de algodão pelo chão, ficou nu, dando vazão aos seus instintos e perversidades. No entanto, mesmo sob a proteção do demônio e podendo viver nesse “estado de natureza”, não se satisfez, negou o próprio “espírito de negação” e partiu para praticar o bem. Em uma e outra condição, não chegou ao absoluto. A explicação, no conto machadiano, vem do Criador, quase em consolo ao demônio mais uma vez vencido: “Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana.” (ASSIS, 1994).

Já no final da narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, quem tem uma resposta que se aproxima é o Compadre meu Quelemém, mestre espiritual de Riobaldo: “comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais...” (ROSA, 1976, p. 460).

Sob o manto da “eterna contradição humana” estão as ambiguidades, a multiplicidade de consciências em diálogo, a inquietação e a constante insatisfação, a negação, o movimento pendular dos sentimentos humanos em relação a si e ao outro, a necessidade de transgressão, de morte para renascer, de renovação. Tudo o que é matéria da vida e não cabe nos limites restritos de uma doutrina.

A contradição humana é a propulsão à mudança. A aceitação dessa condição tão precária e ao mesmo tempo tão vigorosa abre as comportas da energia para a criação. Toda essa matéria da vida está presente nas obras estudadas. Se em Machado de Assis apresenta-se em tom mais leve, com fina ironia e crítica mordaz, e em Dostoiévski emerge do seu característico diálogo de consciências e do discurso ideológico aliados à paródia, em ambos e ainda em Guimarães Rosa germina a semente do velho Goethe, dos dilemas transcendentais do homem moderno e contemporâneo – a sua interioridade, os seus desejos interditos, o seu questionamento, a sua incompletude. Essa capacidade de representar a realidade além dos seus limites visíveis,

embora sensíveis a todos os seres humanos, de tornar evidente o que é latente e transmutá-lo em linguagem faz desses escritores referências na arte e na vida.

Goethe, Dostoiévski, Machado de Assis e Guimarães Rosa deixaram verter a matéria da vida em suas obras, dando forma literária à “eterna contradição humana”, ao “homem humano”, que não está em um tempo ou lugar específico, está no mundo. Como disse o autor de *Grande Sertão: Veredas* a Günter Lorenz no “Diálogo com Guimarães Rosa”:

Levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão. Estes são os paradoxos incompreensíveis, dos quais o segredo da vida irrompe como um rio descendo das montanhas. (...) Goethe nasceu no sertão, assim como Dostoiévski, Tolstoi, Flaubert, Balzac; ele era um homem que vivia com a língua e pensava no infinito. (ROSA, 1994, p. 49)

Nesse círculo também é lícito incluir o universalmente carioca Machado de Assis e, sem dúvida, Thomas Mann.

2. O DIABO COM REUMATISMO

O reumatismo, doença frequente em idosos, remete ao Velho Mundo. Pois é dela que se queixa o irreverente diabo dostoiévskiano, que claramente inspirou Thomas Mann na representação do demônio que aparece a Adrian Leverkühn. Bakhtin é mais enfático, afirmando que há “uma poderosa influência de Dostoiévski” (BAKHTIN, 2010, p. 192) em *Doutor Fausto*. O próprio Mann revela, em seu livro-testemunho, ter relido o capítulo em que ocorre a aparição do diabo a Ivan Karamázov com “concentração distanciada”, e que andava interessado no “universo sofredor apocalíptico-grotesco de Dostoiévski” durante a criação do romance (MANN, 2001, p. 64 e 102).

Neste capítulo, deslocaremos o eixo temporal utilizado no anterior – em que os dois autores em questão chegaram a ser contemporâneos – para um eixo geográfico-cultural, procedendo à análise comparativa entre a figuração do diabo feita pelos dois escritores europeus focalizados neste estudo e influenciados por Goethe: Fiódor Dostoiévski e Thomas Mann, reforçando que em *Doutor Fausto* há a formalização do pacto com o demônio, enquanto em *Os Irmãos Karamázov* este não ocorre, restringindo-se à cena em que o diabo aparece e dialoga com Ivan Karamázov. Por fim, introduziremos algumas aproximações e diferenças relacionadas ao pacto e à condição de pactário entre *Doutor Fausto* e *Grande Sertão: Veredas*.

Tanto no capítulo “O Diabo. O pesadelo de Ivan Fiódorovitch”, em *Os Irmãos Karamázov*, como no capítulo XXV de *Doutor Fausto* há o encontro formal entre o diabo e os protagonistas Ivan e Adrian, respectivamente. Para Lukács, enquanto Mefistófeles, de Goethe, “pertença inteiramente à realidade objetiva”, e em Mann e Dostoiévski, “o demoníaco seja apenas uma projeção do mundo interior do herói” (LUKÁCS, 1965, p. 205), esse jogo entre real e imaginário é constitutivo de ambas as cenas e uma das similaridades entre elas.

São evidentes as alusões, em *Doutor Fausto*, à aparição do demônio para Ivan Fiódorovitch. Na ambientação da cena, logo no início, Ivan “fixava obstinadamente o olhar em alguma coisa no sofá da parede oposta. Ali apareceu de repente alguém sentado” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 822), enquanto para Adrian “uma pessoa instalou-se no sofá de crina animal”, e o frio que aquele ente depreendia “me atacava de frente” (MANN, s/d, p. 301). A descrição da figura do diabo também tem aspectos em comum.

Vestia um paletó marrom, evidentemente feito pelo melhor alfaiate, porém já gasto (...). A camisa, a gravata comprida em forma de cachecol, tudo era como usavam todos os *gentlemen* elegantes, mas a camisa, caso se reparasse de mais perto, estava meio suja e o cachecol largo muito surrado. As calças xadrez do visitante lhe caíam magnificamente, mas também eram claras demais e decerto muito justas (...). Em suma, tinha boa aparência e minguados recursos nos bolsos. (...) havia se transformado numa espécie de parasita de bom-tom, que vivia errando pelas casas dos antigos e bons conhecidos, onde era recebido por seu caráter sociável e reto e ainda por ser, apesar de tudo, um homem decente, que poderia sentar-se à mesa de qualquer boa família, se bem que em um lugar modesto, é claro. Esses parasitas, *gentlemen* de bom caráter, que sabem contar casos, jogar uma partida de baralho e têm absoluta aversão a qualquer incumbência que porventura lhe imponham. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 822 e 823)

Na descrição do diabo, Mann ilustra: “Sobre uma camisa de malha de listas horizontais, trajava uma jaqueta xadrez, de mangas demasiado curtas (...) A calça indecentemente apertada, e amarelos, puídos sapatos” (MANN, s/d, p. 302). Essa aparência vulgar do diabo, que desagrada a ambos os interlocutores, reforça o traço desprezível das atitudes guiadas pelo poder do demônio e remete, mais uma vez, à caracterização bakhtiniana do deboche, do disfarce, da dissimulação trapaceira que provoca o riso instigante da dúvida e da negação. “Estás ofendido, em primeiro lugar, em teus sentimentos estéticos e, em segundo, no orgulho: como, dirias, um diabo tão vulgar poderia aparecer a um homem tão grande?” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 838). E em Mann (s/d, p. 308): “Conheceis o vosso aspeto? ‘Ordinário’ não basta para qualificá-lo! É o da mais desbragada escória, um torpe libertino, um reles rufião! Eis o disfarce que achastes adequado para visitar-me.”

Curiosamente, alguns aspectos criados por Dostoiévski podem ser encontrados na caracterização feita por Mann de Rüdiger Schildknapp, amigo de Adrian desde o círculo de Leipzig e que o acompanhou à Itália, onde se deu o encontro com o diabo – certamente, não foi aleatória a escolha do sobrenome Schildknapp, cujo significado é “o escudeiro”. O autor destaca, repetidas vezes, que esse personagem tem os olhos idênticos aos incomuns olhos de Adrian, “a mesmíssima mescla de gris-azul-verde” (MANN, s/d, p. 230). Além das vestimentas, elegantes, mas puídas e fora de moda, o tradutor Schildknapp não chega a ser considerado um “parasita”, apenas um “proveitador”, e apresenta o traço de caráter de nunca comprometer-se com alguém quando solicitado a prestar um favor ou um serviço, presente nas duas descrições, posto que Thomas Mann a reitera várias vezes.

O poeta e tradutor Schildknapp, segundo me explicou, era ainda o que lá havia de melhor, embora tivesse o defeito de fracassar, por causa de uma subdesenvolvida consciência das próprias qualidades, cada vez que

percebesse que alguém queria alguma coisa dele, necessitando de um serviço qualquer ou tentando recorrer a seus préstimos. (MANN, s/d, p. 215)

Alto, espadaúdo, de quadris estreitos e pernas compridas, trajava de dia e de noite os mesmíssimos *breeches* puídos, de fazenda xadrez, meias de lã, que iam até ao joelho, robustos sapatos amarelos, camisas de linho rústico, cujo colarinho sempre permanecia aberto, e em cima delas qualquer paletó, cuja cor se tornara indefinível com o tempo e cujas mangas eram demasiado curtas. (...) o aspecto geral, oferecido por Schildknapp, era indiscutivelmente *gentlemanlike*, a tal ponto que ele podia ousar freqüentar, apesar do vestuário pouco adequado, reuniões nas quais predominavam trajes de gala. (MANN, s/d, p. 226)

Mas, ao mesmo tempo, servia Rüdiger a muitos amos e tinha um quê de aproveitador. Por que, de resto, não poderia utilizar-se de sua boa aparência e das simpatias que gozava na sociedade, uma vez que sua situação econômica era para lá de precária? Aceitava numerosos convites; almoçava em toda parte nas casas de Leipzig. (MANN, s/d, p. 228)

Fora disso, comprovava sua independência perante si mesmo e quaisquer outras pessoas, recusando por princípio prestar obséquios a outrem; assim, os que dele necessitassem, absolutamente não podiam contar com ele. Quando faltava um conviva à mesa e o anfitrião pedia a Rüdiger que preenchesse a lacuna, este se esquivaria infalivelmente. (...) Assim, Schildknapp negou-se também quando Adrian lhe pediu que elaborasse para ele o libreto de *Love's Labour's Lost*. (MANN, s/d, p. 229)

A contribuição de Schildknapp à futura obra restringiu-se, aliás, a essa primeira sugestão. Quando se tratava da adaptação das fábulas ao palco de marionetes e da sua transformação em diálogos, ele se subtraía ao encargo, seja por falta de tempo, seja em virtude de sua conhecida, renitente aversão a obrigações. (MANN, s/d, p. 429)

Outra característica do temperamento de Schildknapp que fascina Adrian é o senso de humor, a capacidade de “descobrir nas coisas mais insignificantes uma comicidade irresistível” (MANN, s/d, p. 229). “Nunca vi Adrian rir tanto, rir às gargalhadas, como na presença de Rüdiger Schildknapp.” (MANN, s/d, p. 229).

Comportamento que apresentava desde a infância, o riso de Adrian, a sua necessidade peremptória de rir, de maneira e em momentos inadequados, muitas vezes em situações que a outros não provocava tal reação, é um aspecto que chegou a preocupar o compositor. Em carta ao mestre Kretschmar, Adrian questiona: “Por que, meu caro amigo, vejo-me forçado a rir? (...) Por que sucede que quase todos os assuntos se me afigurem sua própria paródia?” (MANN, s/d, p. 179).

No início do romance, é assim que o narrador descreve a sua própria reação e a de Adrian quando o pai deste lhes apresenta o fenômeno da osmose por meio da experiência da “gota devoradora”:

Não posso afirmar que tenha gostado desse espetáculo, mas admito ter ficado fascinado por ele, e provavelmente acontecia o mesmo a Adrian, se bem que este, em face de experimentos dessa espécie, sempre se sentisse fortemente induzido a rir e reprimito sua hilaridade apenas por respeito à seriedade paterna. (MANN, s/d, p. 28)

Já em seu colóquio com o demônio, este aprova o riso de Adrian diante da emoção do pai com relação a tais fenômenos da natureza.

Tiveste plenamente razão, quando te riste das suas lágrimas misericordiosas – até sem levarmos em conta o fato de que uma pessoa ligada, por índole, ao Tentador sempre contraria os sentimentos dos outros e se sente induzido a rir, quando eles choram, ou a chorar, quando se riem. (MANN, s/d, p. 318)

Assim, com relação ao riso, ao chiste e à paródia, Schildknapp pode ser considerado um duplo especular de Adrian, cuja natureza é descrita, reiteradas vezes pelo narrador, como intimamente paródica, uma vez que o compositor era afeito à imitação e à incorporação de traços do linguajar de terceiros, além de se valer de arcaísmos com efeito cômico. Embora em chave mais sarcástica, também o diabo traçado por Dostoiévski tem um irresistível senso de humor e se presta até a contar piadas, como a do machado e a do agradecimento a ser publicado no jornal, entre tantas outras tiradas irreverentes.

É famoso o gracejo das moças do campo: num frio de trinta graus, propõem a algum novato lamber um machado; no ato a língua adere ao metal, e o bobalhão, para soltá-la, deixa nele um pedaço da pele ensangüentado (...) O que aconteceria com um machado no espaço? *Quelle idée!* Se o machado chegasse ao ponto mais distante, creio que passaria a girar ao redor da Terra sem saber para quê, como um satélite. Os astrônomos calculariam o nascer e o pôr do machado, Gatzuk o registraria em seu calendário, eis tudo. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 829)

Imagina: o extrato de malte de Hoff resolveu! Comprei-o por acaso, tomei um frasco e meio, e tudo desapareceu como por encanto. Decidi publicar de qualquer jeito um “obrigado” nos jornais, o sentimento de gratidão falou mais alto, e imagina que aí começou outra história: nenhuma redação queria aceitá-lo. “É uma coisa muito retrógrada”, diziam, “e ninguém acreditará; *le diable n'existe point*. Escreva como anônimo”, sugerem. Que “obrigado” seria aquele, se fosse anônimo? (DOSTOIÉVSKI, 2008, p.830)

Todo esse universo paródico presente nos dois romances, ainda que em diferentes densidades, e o reiterado aspecto do riso podem ser analisados com base no conceito bakhtiniano da literatura carnalizada, que coloca o poder transformador do riso, considerando-se que ele contesta o que é absoluto, relativiza e engendra a mudança de tudo em seu oposto, ligando os dois polos da matéria passível de criação. Ora, tanto Ivan quanto Adrian são contestadores de sistemas hegemônicos, o primeiro com relação à igreja e à fé e o segundo no que se refere às convenções artístico-musicais. O questionamento permanente desses personagens configura o

fenômeno do “riso reduzido”, deixando marcas de dúvida e chiste em diferentes camadas da narrativa, independentemente da carga dramática do enredo. “Na literatura carnavalizada, o riso reduzido não exclui, em hipótese alguma, a possibilidade de um colorido sombrio dentro da obra.” (BAKHTIN, 2010, p. 191).

Para Bakhtin, o riso é a única das expressões primordiais do ciclo de vida arcaico que não foi sublimada pela cultura hegemônica nem foi absorvida por manifestações oficiais. Depositando-se em diferentes estratos da linguagem, ele a germina com o tom do ardid, da descrença, do desmascaramento e se expressa por meio do humor, da comicidade, da paródia em intensidades diversas. Assim, é compreensível que essa força negativa imputada ao riso seja relacionada ao “espírito de negação”, aquele que é o reverso do poder constituído. “Todas essas particularidades das formas de se exprimir o riso na fala criam sua força e capacidade singulares de, como que, retirar do objeto o falso invólucro verbal e ideológico que o envolve.” (BAKHTIN, 2010b, p. 343).

O frio é outro aspecto comum às duas narrativas. Em Dostoiévski, ele surge na preparação da cena e remete a um suposto encontro ocorrido anteriormente.

Quando entrou em seu quarto, alguma coisa gelada tocou-lhe subitamente o coração, como uma lembrança, ou melhor, uma menção a algo angustiante e asqueroso que agora se encontrava exatamente ali, no quarto, e que também já estivera antes. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 818)

Em *Doutor Fausto*, o frio é essencial, é um dos lados do movimento pendular entre o fogo e o gelo a que estão condenados os habitantes do inferno. É gelada a atmosfera que envolve o demônio, apesar de o encontro acontecer em pleno verão mediterrâneo, e também tem de se manter na mais completa frieza o coração de Adrian, proibido que está, desde então, de amar. A sua criação musical, para a qual adota parâmetros racionais, também é definida pelo narrador como caracterizada por essa polaridade térmica: “calor e frieza atuavam lado a lado em sua obra e, às vezes, nos momentos mais geniais, confundiam-se.” (MANN, s/d, p. 239).

A doença, não o reumatismo que acomete o diabo de *Os Irmãos Karamázov*, mas as enfermidades de que sofrem os protagonistas Ivan e Adrian, é outra referência importante, presente nas conversas com o demo. É a ela que ambos atribuem a situação pela qual passam naquele momento, aquele diálogo improvável e que no entanto se lhes apresenta tão real. Os dois renegam a realidade da circunstância e os autores, com habilidade excepcional, conduzem a ambígua retórica do diabo de maneira a afirmar e negar, confundindo permanentemente seu interlocutor.

O jogo entre realidade e imaginário configura-se em um dos mais bem construídos instrumentos das cenas, tanto em Dostoiévski quanto em Mann. Ivan afirma: “Às vezes não te vejo nem te escuto, como da outra vez, mas sempre adivinho como andas te amesquinhando, porque sou eu, eu mesmo que falo, e não tu!” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 824), e recebe réplicas do diabo tais como: “Juro, parece que pouco a pouco já comesas a me tomar por algo real e não só como uma fantasia tua” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 824); “Se recorres a pontapés, quer dizer que crês no meu realismo, porque não se dá pontapés em fantasma” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 825); “Embora eu até seja tua alucinação, contudo, como num pesadelo, digo coisas originais que até hoje não te ocorreram, de modo que já não repito, em absoluto, os teus pensamentos, e no entanto sou apenas o teu pesadelo e nada mais.” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p.828); “Pelo arroubo com que me renegas — sorriu o *gentleman* —, vou me convencendo de que, apesar de tudo, crês em mim” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 834); “Tu mesmo me consideras um sonho e atiras copos contra sonhos!” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 841).

Em Mann, Adrian expressa sua forte suspeita de que o ente demoníaco não faz parte da realidade afirmando: “Somente dizeis coisas que estão dentro de mim e provêm de mim” (MANN, s/d, p. 304). Ao que responde o diabo: “Mostra-te um pouco orgulhoso e deixa de rejeitar logo o testemunho de teus cinco sentidos!” (MANN, s/d, p. 303); “Sempre essa mania de duvidar, sempre a mesmíssima falta de confiança em si próprio!” (MANN, s/d, p. 305); “Tu me vês, logo existo para ti.” (MANN, s/d, p. 328).

Para Lukács, embora em Dostoiévski e em Mann os demônios sejam interiores e estejam entre quatro paredes, para Ivan “o diabo é a encarnação do subsolo psíquico-moral”, enquanto em *Doutor Fausto* “o subsolo tem um significado inteiramente diverso, muito mais complicado do que na tragédia dos Karamazov.” (LUKÁCS, 1965, p. 206). “O diabo é a expressão concentrada de todo o ser interior de Adrian Leverkühn e não apenas da parte pior do que nele existe como acontecia em Ivan Karamázov.” (LUKÁCS, 1965, p. 208).

Também são semelhantes, nos dois romances, o tratamento que se estabelece entre o diabo e o protagonista e as tentativas dos personagens para desmascarar o intruso. “Agrada-me que tenhamos começado logo a nos tratar por tu — esboçou o visitante.” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 824). “Quem é que me tuteia? – perguntei, irritado.” (MANN, s/d, p. 302). E ainda: “Eu te apanhei! — bradou Ivan com uma alegria quase infantil, como se algo já definitivo acabasse de lhe ocorrer — essa anedota sobre o quatrilhão de anos eu mesmo inventei! Eu tinha na ocasião dezessete anos, estava no colégio...” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 834). E em Mann

(s/d, p. 317): “Peguei-te bobalhão! Acabas de trair-te e tu mesmo me comunicaste o lugar no meu cérebro, o foco da febre que me cria a ilusão de tua presença, e sem o qual não estarias aqui.”.

Pequenos detalhes citados, como os anúncios de médicos em veículos de comunicação, também podem indicar remissões entre os dois textos: “Hoje só há especialistas que só fazem propaganda nos jornais.” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 830). “Encontrei-os no anuário dos logradouros.” (MANN, s/d, p. 216); ou ainda questionamentos a respeito do inferno: “E que outros tormentos há entre vós no outro mundo além desse quatrilhão? — interrompeu Ivan com uma estranha animação” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 833). “Como é que se vive na casa do Cão-tinioso? Que destino terá na espelunca aquele que se congoçou convosco?” (MANN, s/d, p. 330).

A já citada adoção de critérios para a escolha de suas ‘vítimas’ destaca-se nos discursos dos dois demônios, que identificam os potenciais pactários, desde muito cedo os observam, acompanham, se insinuam em diversas ocasiões e, por fim, os abordam. “Uma alma como essa às vezes vale uma constelação inteira — é que nós temos nossa aritmética.” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 836). “Certas pessoas têm mais talento do que outras para a realização de proezas de bruxaria, nós sabemos muito bem escolhê-las.” (MANN, s/d, p. 316).

Em *Doutor Fausto*, ocorre uma antecipação da condição de Adrian no capítulo X, quando ele ainda muito jovem decide estudar Teologia. Ao deixar a escola secundária, um professor lhe previne quanto aos seus méritos naturais, que deve vivenciá-los com humildade, posto que são dádivas de Deus, e quem pode fazê-lo esquecer isso é o “Seu adversário”. “Você faz parte daqueles que têm muitos motivos para acautelarem-se contra seus ardis.” (MANN, s/d, p. 112). De fato, em sua aparição para o protagonista, o diabo confirma tal prognóstico.

Realmente genial! Eis o que nós percebemos muito cedo, e por isso, desde então, não te perdemos de vista. Vimos que teu caso merecia todo o nosso interesse, que havia nele possibilidades extremamente favoráveis. (MANN, s/d, p. 309)

“Desde cedo, pusemos os olhos em ti, na tua ágil e arrogante cabeça, tanto como no teu magnífico *ingenium* e *memoriam*.” (MANN, s/d, p. 335) (grifos do autor). E vai além, afirmando que a escolha pela Teologia nada mais era do que a busca pelo conhecimento demoníaco: “Teu interesse concentrava-se... em mim!” (MANN, s/d, p. 315), exclama o diabo. Já o narrador do romance, Serenus Zeitblom, ao descrever o professor de Teologia Ehrenfried Kumpf, afirma: “tenho para mim que onde quer que haja Teologia (...) o Diabo

também deve entrar no quadro, preservando sua autenticidade complementar à de Deus.” (MANN, s/d, p. 129).

Do ponto de vista bakhtiniano, a incorporação de outros gêneros ao romance é mais uma característica da literatura carnalizada, coerente com a natureza mutável, adaptável da prosa romanesca de se atualizar constantemente. Como já citado, a cena do encontro de Ivan com o demônio compõe-se no formato de uma menipeia e o poema em prosa “O Grande Inquisidor” também se destaca no todo da narrativa, sendo um dos trechos mais dramáticos dos questionamentos de Ivan a respeito do bem e do mal. Em *Doutor Fausto*, a passagem em que é narrada a história do beato Gregório remete a uma hagiografia, gênero biográfico que descreve a trajetória de santos do pecado à redenção, passando por uma série de provações. Esse gênero também é apontado por Bakhtin como fonte da formação do romance particularmente cara a Dostoiévski.

Concluindo as semelhanças entre os episódios e personagens dos encontros com o demônio descritos por Dostoiévski e Mann, embora sem a pretensão de ter esgotado o assunto, a imagem final das duas cenas também tem semelhanças, sendo que Dostoiévski faz menção ao tinteiro arremessado por Martinho Lutero em direção a um suposto demônio que lhe aparecera, enquanto que em Mann o mesmo caso é mencionado anteriormente: “súbito Ivan pegou um copo sobre a mesa e o arremessou com força contra o orador” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 841). “Certamente, na minha raiva, enxotei da sala aquele patife...” (MANN, s/d, p. 338).

2.1 Um diabo contemporâneo

O romance de Thomas Mann apresenta algumas particularidades com relação ao papel do ente demoníaco e suas formas de ação, bastante originais e habilmente conduzidas pelo autor. As remissões ao *Fausto* popular são evidentes, como assinar o pacto com o próprio sangue, ainda que de forma conotativa, e o prazo estabelecido: “Vendemos tempo – digamos, vinte e quatro anos.” (MANN, s/d, p. 310).

No entanto, destacam-se algumas peculiaridades, principalmente com relação aos aspectos contemporâneos do ‘negócio’ firmado entre Adrian Leverkühn, personificando a situação da Alemanha no século XX, e o diabo. Conforme aponta Anatol Rosenfeld, na narrativa de

Doutor Fausto, Thomas Mann insinua que, enquanto o protagonista pactua com o demônio entregando-se à doença e à alienação para chegar à criação musical suprema,

(...) o povo alemão adere ao pacto com o demônio, na medida em que se entrega a um movimento demoníaco. Como Adrian, ele se isola do mundo, se entrega ao veneno da solidão, encarniçado e obstinado em seu provincianismo, sua soberba, sua alienação e sua marginalidade profunda. (ROSENFELD, 1994, p. 58)

O crítico aprofunda essa visão ao traçar um paralelo com o Fausto de Goethe e colocar Adrian não só como símbolo da Alemanha no isolamento do período nazista, mas também da humanidade contemporânea.

Quatro anos depois de selado o pacto com o diabo, morre o Fausto de Goethe; o diabo triunfou sobre seu corpo, mas sua alma é salva pela graça celeste. O Fausto de Thomas Mann sucumbe, todavia, à loucura; é a alma que o diabo vem buscar, enquanto o corpo prossegue em sua vida. É um símbolo horripilante não só de um país, mas de nosso tempo e de uma humanidade tresloucada. (ROSENFELD, 1994, p. 63)

A doença como iniciação é outro recurso utilizado por Mann em *Doutor Fausto*, configurando-se na materialização do pacto com o diabo. Anatol Rosenfeld destaca a relevância do tema na obra do escritor – no romance *A Montanha Mágica* e na novela *Morte em Veneza*, para citar apenas dois conhecidos trabalhos do autor no Brasil, todo o enredo gira em torno da doença.

Não resta a menor dúvida de que nos livros de Mann se percebe uma simpatia acentuada pela doença, pelo caos, pela morte – equilibrada, contudo, por uma simpatia ainda mais forte pela saúde, pela ordem e pela vida. A doença tem, na obra de Mann, um valor funcional extremamente ambíguo, representando simbolicamente o espírito especulativo, marginal, afastado da vida e oposto a ela. (...) Mas é precisamente em virtude desse afastamento e dessa distância que o homem consegue apossar-se de um modo mais profundo da vida. (...) Para simbolizar a sedução que a morte e o caos parecem exercer sobre o espírito alemão, para interpretar esse “pacto com o diabo” representado pela entrega definitiva à doença, Thomas Mann recorre à sífilis que corrói o compositor do seu último romance. (ROSENFELD, 1994, p. 149-150)

Contagiado pela sífilis em uma relação deliberada, Adrian assina o pacto com o próprio sangue. “Tu, meu caro, sabias muito bem o que te faltava e agiste inteiramente à maneira alemã, quando empreendeste tua viagem e apanhaste, *salva venia*, o mal-francês.” (MANN, s/d, p. 309) (grifo do autor), diz o demônio a Adrian, reforçando depois o papel da doença no mecanismo de evolução espiritual e no florescer da genialidade.

A doença, e em especial uma doença escandalosa, discreta, oculta, produz certa oposição crítica ao mundo; à vida mediana; deixa as pessoas revoltadas

e irônicas, com relação à ordem burguesa, e faz com que as suas vítimas procurem a proteção do espírito livre, de leituras, de pensamentos. (MANN, s/d, p. 314)

O diabo prossegue: “E tenho para mim que uma doença criativa, propiciadora de gênio, uma doença capaz de cavalgar por cima de quaisquer obstáculos, saltando em audaciosa ebriedade de rochedo em rochedo, agrada mais à vida do que a saúde que se arrasta a pé.” (MANN, s/d, p. 328).

Nessa condição, Mann tece um longo, criativo e bem estruturado discurso em que o diabo descreve a infecção e seus agentes – originários das Índias Ocidentais e chegados à Europa por volta de 1500, ou seja, no advento da Era Moderna. Valendo-se de jargão científico, o autor explica como se dá a “meningite venérea”, com as bactérias deslocando-se até o cérebro – “as partes nobres, superiores” – para provocar, pelo processo de metástase, a iluminação no “campo metafísico, metavenéreo, metainfeccioso (...)” (MANN, s/d, p. 314).

Como já citado anteriormente, Thomas Mann captou em profundidade as vozes da época e as que ecoavam de tempos anteriores, trazendo para o seu romance o plurilinguismo e o dialogismo de que trata Bakhtin, representados por um paroxismo paródico que permeia toda a narrativa e logra expressar a realidade daquele momento histórico, sem perder de vista a condição humana no que ela tem de mais perene. Ainda para Bakhtin, contrariamente à narrativa épica, o romance é a forma literária da Modernidade porque nele se manifesta a voz do ser humano em toda a sua circunstância social e temporal. “É indispensável compreender o significado sócio-histórico de cada linguagem e conhecer precisamente a disposição de todas as vozes ideológicas de uma época.” (BAKHTIN, 2010b, p. 206-207).

Anatol Rosenfeld pontua que, enquanto Goethe “encontrava-se no começo da ascensão burguesa ao poder”, uma época cujas perspectivas preocupavam o autor e estão refletidas, em especial, no *Fausto II*, Thomas Mann “encontra-se no fim de uma época, e suas obras são, em essência, variações sinfônicas deste processo lento e trágico de deterioração.” (ROSENFELD, 1994, p. 34).

Outro recurso alegórico que se salienta na caracterização do diabo manniano é o seu mimetismo, introduzido com sutileza e propriedade pelo autor, que realiza a transmutação do demônio desde a expressão artística, musical no caso, ao ambiente social e político pertinente ao nazismo. Não que o mimetismo seja inédito no demônio, ao contrário, é parte integrante e indispensável de seu caráter. No entanto, o virtuosismo com que Mann utiliza, atualiza e

legítima as mudanças na aparência do demônio, ainda que com parcimônia ou precisamente por causa disso, somado ao discurso diabólico, reforça tal aspecto, a ponto de contribuir de forma determinante para o andamento da cena. “É preciso economizar elementos que neste ponto seriam maçantes, concretos demais. Idéia de fazer o diabo aparecer numa máscara tripla, sempre envolto em frieza gélida...” (MANN, 2001, p. 76). Como apontaram diversos críticos, o autor caracterizou o demônio inspirando-se na aparência de conhecidos intelectuais. De acordo com Marcus Mazzari, o diabo, “por meio de curioso mimetismo condicionado pelos respectivos assuntos em pauta, vai assumindo a figura dos professores Kumpf e Schlepffuss, de um rufião e, ainda, de um intelectual com óculos e traços que remetem tanto a Adorno como a Gustav Mahler.” (MAZZARI, 2010, p. 71 e 72).

O próprio Thomas Mann afirma que se valeu de muitos outros elementos da realidade na criação de cenas e personagens do *Doutor Fausto*, fazendo dessa técnica o próprio ‘conceito’ do livro.

Até então, esse procedimento me era desconhecido, descomedido, e sua mecânica fantástica não deixou de me perturbar na montagem dos dados reais, históricos, pessoais, sim, literários, tornando quase desaparecida a passagem do plano real e concreto para a perspectiva da representação e do ilusório (...) (MANN, 2001, p. 31)

Ele complementa: “O ‘contrabando’ de pessoas reais, vivas, explicitamente nomeadas, para dentro do romance na forma de personagens, de modo a ser impossível diferenciar entre realidade e irrealidade, é apenas um exemplo menor do princípio de montagem do qual estou falando.” (MANN, 2001, p. 31).

Retomando a chave bakhtiana de interpretação para o mimetismo em *Doutor Fausto*, vale citar a explicação do próprio demônio para tal fenômeno: “são mascaradas, mistificações da Mãe Natureza, que sempre se expressa com uma pontinha de ironia.” (MANN, s/d, p. 308). Outra passagem com evidentes elementos da literatura carnalizada, dentre as muitas do romance, consiste na descrição, por parte do narrador – que não esconde o seu mal-estar –, de uma obra ainda do início da carreira de Adrian. O compositor tinha preferência por temas desta natureza:

um *lied* sobre palavras de Blake, um sonho com uma capela dourada, diante da qual se mantêm pessoas enlutadas, chorando, rezando, sem se atreverem a penetrar nela. Surge então a imagem de uma serpente, que com tenaz esforço consegue entrar no santuário; arrastando pelo precioso chão o comprido corpo viscoso, apossa-se do altar, onde escarra sua peçonha sobre o pão e o vinho. (MANN, s/d, p. 221-222)

Já no capítulo XXXVII, uma nova aparição personifica o diabo na figura do empresário Saul Fitelberg, judeu que agencia músicos e investe em talentos pouco conhecidos a fim de torná-los famosos e se beneficiar desse sucesso. No discurso longo, porém extremamente ágil e persuasivo, do personagem, Mann vale-se, além de aspectos do *Fausto* tradicional, da imagem bíblica do *Novo Testamento*, em que Jesus é tentado três vezes pelo demônio. “O diabo tornou a levar Jesus, agora para um monte muito alto. Mostrou-lhe todos os reinos do mundo e suas riquezas. E lhe disse: ‘Eu te darei tudo isso, se te ajoelhares diante de mim, para me adorar.’” (MATEUS, 4: 8-10).

E todavia, *figurez-vous*, cheguei na intenção de raptar o senhor, de induzi-lo a uma infidelidade passageira, de conduzi-lo sobre meu manto através dos ares e de mostrar-lhe os impérios deste mundo em toda a sua magnificência, e mais ainda, de prostrá-los a seus pés... (MANN, s/d, p. 539) (grifo do autor)

Inoculado e tomado pela doença em sua manifestação mais ‘nobre’ e ‘diabólica’, Adrian ganhará o tempo comercializado pelo demônio. Não é o tempo comum, é um tempo genializado, sendo essa caracterização do tempo outro aspecto peculiar no tratamento dado por Thomas Mann ao pacto. “O tempo é a melhor coisa que costumamos oferecer, e nosso presente essencial é a ampulheta.” “Um tempo grandioso”; “belo tempo nigromântico, uma ampulheta toda cheia de endiabrado tempo genial.” (MANN, s/d, p. 316).

Proporcionamos enlevos e iluminações, experiências de desembaraço e desenfreamento, de liberdade, segurança, facilidade, sensações de poder e triunfo, que fazem o nosso homem perder a fé nos seus próprios sentidos e ainda lhe proporcionam a admiração colossal por suas próprias realizações, que até pode induzi-lo a renunciar de bom grado a qualquer estima que venha de outros e de fora, sob o frêmito do narcisismo e até mesmo o delicioso horror a si, cujo efeito o leva a reputar-se porta-voz da Graça e monstro divino. (MANN, s/d, p. 311)

Em contraste com as ‘facilidades’ que oferece, o diabo compara a inspiração demoníaca com a divina, que demanda esforço e trabalho – equivalente ao alto preço exigido para entrar no céu, conforme o diabo machadiano – e já não condiz com a criação de um artista moderno, que tem de conviver com a subjetividade e o distanciamento de sua arte conforme o regime burguês contemporâneo.

Uma inspiração deveras deleitosa, fascinante, indubitável, férvida; uma inspiração na qual não há nem escolha nem correção nem remendos e na qual se acolhe tudo como um benfazejo ditado; uma inspiração que faz com que o passo estaque e tropece, com que sublimes tremores percorram da cabeça aos pés o ente agraciado e lhe arranquem dos olhos uma torrente de lágrimas de felicidade – não, tal inspiração não é possível com Deus, que

abandona demasiado trabalho ao intelecto. É possível unicamente com o Diabo, o verdadeiro senhor do entusiasmo. (MANN, s/d, p. 321)

Nesse sentido, é extremamente pertinente o ensaio de Lukács, embora tenha que se minimizar o teor marxista-comunista do texto escrito em 1948. Ao comparar a “vida subjetiva” de Adrian com a trajetória da arte moderna, Lukács considera o compositor e sua obra uma síntese de seu tempo, representando “todas as tendências perniciosas da época”, as quais “refina até sua expressão mais concentrada”, provocando na sociedade “surpresas desagradáveis e repugnâncias, por causa da sua extrema coerência no afastamento de compromissos e do seu rigor tragicamente conseqüente até as últimas instâncias.” (LUKÁCS, 1965, p. 195). Segundo o filósofo, “O mundo intelectual, o conteúdo, a forma, a problemática da obra de Adrian Leverkühn é a summa, a enciclopédia daquilo que o espírito de sua época é capaz de produzir, seja de bom seja de mau.” (LUKÁCS, 1965, p. 195).

Adrian Leverkühn sabe, com absoluta precisão, qual seja a situação histórica da música (da arte e do espírito em geral) em sua época. Ele não apenas o sabe com exatidão, não apenas reflete em constante tensão sobre tudo isto, como todos os seus problemas estilísticos nascem desta tensão: a época atual é em tudo desfavorável à arte, à música – e como é possível, não obstante isto, nesta época, criar uma música de nível artístico verdadeiramente elevado, sem afastá-la do tempo, sem romper resoluta e ativamente com este tempo? (LUKÁCS, 1965, p. 198)

Nessa perspectiva, o individualismo e o isolamento de Adrian são as características do artista moderno, enredado com a busca formal e perdido em seus próprios labirintos. “A composição em si ficou por demais difícil, terrivelmente difícil”, diz o diabo a Adrian (MANN, s/d, p. 323). Segundo Lukács,

O que Thomas Mann nos fornece neste romance é a análise da problematicidade de toda a arte moderna. Ele mostra como o momento puramente subjetivo, o afastamento de toda coletividade, o desprezo por toda comunidade, surge, por um lado, como conseqüência necessária do moderno individualismo burguês do período imperialista; e mostra como, também necessariamente, se anulam todos os vínculos – velhos e novos – com a sociedade na própria obra. (LUKÁCS, 1965, p. 202)

O teórico refere-se ainda à “aspiração à síntese” e à “disposição para a submissão a uma ordem qualquer, mesmo que isto ponha fim ao arbítrio da liberdade”, que predispõem a arte moderna às “ideologias reacionárias da época.” (LUKÁCS, 1965, p. 203).

Nesse ponto, a contemporaneidade da obra de Mann alcança nível artístico raro. Primeiro no que tange à questão da música como veículo da história.

Nunca obra alguma nasceu espontaneamente assim. Pelo contrário, é trabalho artístico, em prol da aparência, e agora se pergunta se, na situação atual de nossa consciência, de nosso conhecimento, de nosso senso de verdade, esse jogo continua lícito, espiritualmente possível, digno de ser levado a sério; pergunta-se se a obra como tal, a criação autônoma, harmoniosa, cerrada em si, ainda mantém uma relação legítima com a total insegurança, com a problematidade, com a ausência de harmonia de nossas condições sociais; pergunta-se se toda a aparência, até a mais bela, e justamente a mais bela, não se transformou nos dias de hoje em *mentira*. (MANN, s/d, p. 242) (grifo do autor)

Ao citar o auge a que chegou Beethoven e a crise de criatividade atual em consequência de uma busca de técnica que solapa a própria criatividade, diz o diabo, transfigurado em crítico musical:

O princípio da tonalidade e seu dinamismo proporcionam ao acorde seu peso específico. Ele perdeu-o devido a um processo histórico que ninguém conseguirá inverter. Escuta o acorde fóssil! Até mesmo sob a sua forma isolada, representa uma situação técnica, oposta à real. Cada som traz em si o todo e também toda a história. (...) E o perigo da ausência de criatividade? Qual é a tua opinião a respeito dele? Periclita ela ainda ou já se tornou fato consumado? (MANN, s/d, p. 324)

Entretanto, a contemporaneidade do diálogo diabólico apresenta-se, acima de tudo, em sua relação com a Alemanha e o momento histórico da II Guerra Mundial. Já de início, o demônio coloca-se à vontade falando em alemão: “É até meu idioma preferido. Às vezes, não entendo nenhum outro.” (MANN, s/d, p. 302). Poucas páginas adiante, diz: “É bem verdade que sou alemão, genuinamente alemão, não o nego...” (MANN, s/d, p. 306), e o seu discurso ganha contornos dramáticos na descrição do inferno como um porão da Gestapo, que o autor inicia advertindo não dispor de termos capazes de relatá-lo, “porque o essencial não se ajusta inteiramente às palavras”.

A volúpia secreta, a segurança do Inferno, consiste justamente no fato de ele ser indefinível e conservar-se impenetrável às tentativas da língua; consiste no fato de ele limitar-se a existir, sem que seja possível delatá-lo aos jornais, publicar qualquer coisa a seu respeito ou submetê-lo de algum modo ao conhecimento crítico. Denominações tais como “subterrâneo”, “porão”, “muros espessos”, “ausência de ruídos”, “olvido”, “desesperança” não passam de fracos símbolos, e, meu prezado amigo, convém, portanto, que se contente com *symbolis* quem quiser falar do inferno, uma vez que lá se acaba tudo – não só a palavra indicadora, mas tudo, tudo, simplesmente! (...) porque é inacreditável (...) “aqui termina tudo”, toda a compaixão, toda a mercê, toda a indulgência, até o derradeiro vestígio de acatamento à objeção suplicante, incrédula de “não podeis, realmente não podeis infligir isso a uma alma!” Pelo contrário, isso se inflige, isso acontece, sem que palavra alguma exija prestação de contas, num porão à prova de ruídos, muito abaixo do ouvido de Deus, e por toda a eternidade. (MANN, s/d, p. 331)

2.2 Perigos de viver

Leverkühn, sobrenome do protagonista de *Doutor Fausto*, pode ser interpretado, em tradução livre, como viver perigosamente. “Viver é muito perigoso” é o mote do jagunço Riobaldo, repetido incontáveis vezes ao longo de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Nos dois romances, o pacto fáustico encontra-se no cerne da narrativa, entretanto, enquanto para Adrian tem caráter determinista, é circunstancial para Riobaldo.

Adrian já nasceu predestinado ao pacto, devido à sua inteligência, uma genialidade “dada ou talvez infligida por Deus”, segundo o narrador Serenus Zeitblom (MANN, s/d, p. 9), à sua frieza emocional e à sua sarcástica criatividade, ao seu talento para a paródia. Toda a narrativa o conduz ao pacto e o mantém nos estritos limites da zona de criação demoníaca, sendo punido quando dela tenta sair. Adrian também representa, em seu isolamento, a atmosfera alienada e terrível da Alemanha na primeira metade do século XX.

Já Riobaldo define sua trajetória na condição de “um pobre menino do destino” (ROSA, 1976, p. 16), um conjunto expressivo em que os três termos – pobre, menino e destino – reforçam-se mutuamente para dar corpo à ideia de que o personagem foi levado pelas circunstâncias a pactuar com o demo. Conforme Roberto Schwarz, Riobaldo foi picado pelo destino ao conhecer Diadorim e, para atender ao anseio de vingança deste, tem de assumir a tarefa de matar Hermógenes, assassino do pai do amigo/amor. Assim, o pacto é feito pelo mais extremo amor.

Diadorim não é o diabo, mas a espetadela do destino que põe Riobaldo fora dos eixos. Nem a paixão vedada que acende é simplesmente o pacto; não; é sua origem. O pacto, no fundo, é questão de fidelidade a ele(a). Riobaldo aceita o destino de combater Hermógenes, embora não tenha nenhuma vinculação pessoal com a tarefa, e queira deixá-la muitas vezes. Não sente também o desejo ou a vocação do mando, a que chega pelo trato do demônio. E se a este se compromete (contra a índole de Deadorina) é porque está desequilibrado, com vista nos avessos do homem, por amor de Diadorim. (SCHWARZ, 1981, p. 49)

De diferentes maneiras, os dois protagonistas não alcançam a plenitude do amor. A Adrian, amar é explicitamente proibido. O demônio foi categórico quanto à proibição do sentimento amoroso. “Não te será permitido amar.” (MANN, s/d, p. 336); “O amor te fica proibido, porque esquentá.” (MANN, s/d, p. 337), comunica o diabo. Adrian sofre as terríveis consequências de tentar burlar esse veto, na morte do companheiro Schwerdtfeger e, tragicamente, na do pequeno Nepomuk, postas em prática por interferência do demo.

Riobaldo é torturado pela impossibilidade do amor entre dois jagunços, em um sertão onde a valentia e a violência são as marcas de uma ordem imposta pelos grupos de homens corajosos e duros que guerreiam para dominar uma terra sem lei, muitas vezes defendendo interesses de latifundiários ou outros. Conforme Antonio Candido, o papel dos jagunços assemelhava-se ao dos cavaleiros medievais, “numa sociedade sem poder central forte, baseada, como a do Sertão, na competição dos grupos rurais.” (CANDIDO, 1978, p.130).

Já na primeira menção a Diadorim, na narrativa não linear característica da parte inicial do romance, Riobaldo expressa o sentimento especial que alimenta pelo amigo:

Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um João-de-Barro cantou. Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim (...) Com meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu ia voava reto para ele... (ROSA, 1976, p. 19)

O impossível amor teria sido possível não tivessem eles entrado em uma luta de morte, para a qual o pacto foi decisivo, mas que acabou com a vida de Diadorim, revelada então uma mulher. “Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais que a surpresa.” (ROSA, 1976, p. 453).

As ambigüidades em *Grande Sertão: Veredas* já foram estudadas por vários críticos, com abordagens diversas, uma vez que o caráter ambíguo configura-se em elemento estrutural da obra. “Tudo é e não é...”, diz Riobaldo (ROSA, 1974, p. 23). Antonio Candido desenvolveu, como instrumento de análise de *Grande Sertão: Veredas*, o princípio geral de reversibilidade, que dá ao romance um “caráter fluido e uma misteriosa eficácia” (CANDIDO, 1978, p.134).

Ambigüidade da geografia, que desliza para o espaço lendário; ambigüidade dos tipos sociais, que participam da Cavalaria e do banditismo; ambigüidade afetiva, que faz o narrador oscilar, não apenas entre o amor sagrado de Otacília e o amor profano da encantadora “militriz” Nhorinhá, mas entre a face permitida e a face interdita do amor, simbolizada na suprema ambigüidade da mulher-homem que é Diadorim; ambigüidade metafísica, que balança Riobaldo entre Deus e o Diabo, entre a realidade e a dúvida do pacto, *dando-lhe o caráter de iniciado no mal para chegar ao bem*. Estes diversos planos de ambigüidade compõem *um deslizamento entre os pólos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva* – que nos suspende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser. E todos se exprimem na ambigüidade inicial e final do estilo, a grande matriz, que é popular e erudito, arcaico e moderno, claro e obscuro, artificial e espontâneo. (CANDIDO, 1978, p. 134 e 135) (grifos nossos)

Com base nesse universo pendular da dúvida, espaço de “neblinas” e indefinições peculiares ao romance de Rosa – que nessa citação de Antonio Candido remete ao *Fausto* e também ao pensamento de Bakhtin, conforme os grifos anteriores – podem-se investigar algumas das

diferenças entre as representações dos diabos europeus e do brasileiro. José Antonio Pasta Júnior menciona a apropriação por escritores brasileiros do hibridismo constitutivo do país, presente em sua história desde o descobrimento.

Com variações importantes que seria preciso avaliar em cada caso, a literatura brasileira não cessa de pôr e repor as figuras de um hibridismo que constitui uma espécie de marca de nascença do próprio país, igualmente posta e repostada ao longo de sua história. Nação colonial e pós-colonial, o Brasil já surge na órbita do capital e como empresa dele, mas se estabelece e evolui com base na utilização maciça, praticamente exclusiva e multissecular, do trabalho escravo. Essa contradição de base forma uma espécie de enigma histórico e sociológico. (PASTA JR., 1999, p. 67)

Em um cenário de relações sociais e humanas confusas, formado por camadas de história heterogêneas, mescla de culturas nativas e estrangeiras, com sujeitos e vítimas da dominação, em um mundo mercantilista e um poder político local frágil e comprometido com interesses das classes sociais hegemônicas é que se passa *Grande Sertão: Veredas*. Nesse sentido, Willi Bolle explora a questão do pacto partindo do mítico para chegar ao real, uma vez que o narrador-protagonista oscila entre duas condições sociais antagônicas, ora representando a classe culta e urbana, ora dando voz ao jagunço: “Sendo o pacto com o Diabo, em termos da história cultural, uma forma mítica popular de codificar questões do poder e da lei, o romance nos transporta para os domínios da história mítica.” (BOLLE, 2004, p. 144). Ele prossegue: “Em que consiste a significação desse ato senão em superar através de um ‘meio mágico’ a diferença de classes que separa um peão de um fazendeiro, um ‘homem provisório’ de um ‘sujeito da terra definitivo’?” (BOLLE, 2004, p. 150).

Assim, não seria a ambientação da cena do pacto uma óbvia distinção entre os romances europeus e o brasileiro, com a personificação do diabo e seus longos discursos intelectualizados e filosóficos com os protagonistas Ivan e Adrian, enquanto que, para o jagunço Riobaldo, o Cujo não aparece fisicamente e não tem voz, um diabo mais pragmático, menos teórico e discursivo, rústico e ignorante, uma vez que vive em ambiente de poucas letras e de pessoas lacônicas? Por outro lado, em face da descrença que se instala no povo diante da reprodução das desigualdades, o demo não seria uma entidade muito temida, mas, contraditoriamente, com pouca e efêmera credibilidade?

Tais questões de caráter sociológico podem soar argumentos interessantes, porém não devem sobrepor-se ou excluir uma visão metafísica e existencial tão cara a Guimarães Rosa e presente no discurso de Riobaldo, conforme será exposto no capítulo seguinte.

A imaterialidade do demônio no momento do pacto em *Grande Sertão: Veredas* é mais uma ambiguidade do romance e dá margem à dúvida de Riobaldo quanto à efetividade do trato, mesmo que o herói tenha adquirido as forças necessárias para realizar feitos considerados impossíveis e de ter o seu comportamento completamente alterado a partir daquele momento, passando a se sentir superior, seguro, a ter o dom da palavra, do chiste, da resposta rápida. As afirmações “eu entrava numa alegria estrita, contente com o viver, mas apressadamente” e “eu tinha enjôo de toda pasmacez” (ROSA, 1976, p. 321 e 322), e o episódio em que, apenas com sua presença e suas palavras, auxilia em um parto difícil, concluindo com a sabedoria de um iluminado: “Minha Senhora Dona: um menino nasceu – o mundo tornou a começar!...” (ROSA, 1976, p. 353) encontram eco nesta afirmação do diabo a Adrian, a respeito da condição de pactário: “um sujeito pode esquecer cada vez mais qualquer lerdice e crescer, sumamente iluminado, acima de si próprio (...) e simplesmente se reputará um deus em certos momentos desenfreados.” (MANN, s/d, 310).

Também Davi Arrigucci Jr. explora as ambiguidades e misturas em *Grande Sertão: Veredas*, mas da perspectiva do estilo e da integração entre forma e conteúdo, ou seja, a dimensão da linguagem como significante e significado: “Desde sua aparição no título e nas primeiras linhas do texto, essa palavra – sertão – vai se rodeando, pela indeterminação de seus limites e plurivalência de seus significados, das mais fundas e complexas ressonâncias significativas.” (ARRIGUCCI, 1995, p. 468).

Sob esse ponto de vista, na citação a seguir fica patente o caráter de romance de formação, com a dialética de transformação – assim como trabalhou Rosa a linguagem –, a movimentação permitida na realidade que serve de pano de fundo ao romance, muito diferente daquela que faz parte do romance de Mann, a Alemanha do nacional-socialista e do nazismo, período em que o determinismo e a imobilidade podem ser compreendidos em uma perspectiva histórica.

O fato é que nessas mesclas, mudanças e reversibilidades tão expressivas se exprime o princípio contido numa das observações mais notáveis de todo o livro sobre o modo de ser e a conduta dos seres: “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”. Por esse princípio, se verifica ainda mais claramente que o grande sertão representado no livro, através de seus personagens, supõe uma perspectiva histórica da mudança, com figuras em gradação diferente, em diferentes estágios de realidade, envolvendo temporalidades distintas, ainda que combinadas. (ARRIGUCCI, 1995, p. 459)

Walnice Nogueira Galvão também se debruça sobre a ambiguidade em *Grande Sertão: Veredas* e compartilha da visão transformadora e da dialética entre o bem e o mal. A autora analisa a mais extensa das historietas inseridas por Guimarães Rosa no corpo do romance, o episódio de Maria Mutema, no qual identifica a representação do mal e também uma figuração de pacto, embora entre pessoas. No entanto, verifica a ensaísta,

(...) o povo a perdoou, não ficou passivo, portanto, possibilitando assim o dissolvimento da certeza, admitindo que Maria Mutema pode deixar de ser má, que ela está deixando de ser má, que ela está ficando santa. O povo não fixou Maria Mutema em sua maldade para sempre; ao contrário, abriu-lhe a possibilidade de mudar. (GALVAO, 1972, p. 120)

A estudiosa da obra de Rosa considera o pacto como a paralisação da corrente da vida, na qual o permanente movimento de uma coisa saindo de outra promove a regeneração, a transformação e, por fim, a redenção, em uma dialética entre o mal e o bem, o pecado e o perdão. “O pacto, como crime, é algo que atenta contra a natureza do existir, na sua fluidez, na sua permanente transformação. É a tentativa de ter uma certeza dentro da incerteza do viver” (GALVÃO, 1972, p. 121). “Não é por coincidência que a presença do rio (e a imagem da travessia) é tão importante neste romance.” (GALVÃO, 1972, p. 131).

3. O DIABO DE RIOBALDO

A proposta deste capítulo é analisar a cena das Veredas Mortas, de *Grande Sertão: Veredas*, como um momento de profundo descentramento do sujeito em busca de um duplo capaz de realizar os feitos para os quais ele se considera impotente. Para tanto, utilizamos alguns conceitos da psicanálise, embora de forma tangencial, procedendo a um apanhado de abordagens de alguns autores que se debruçaram sobre o tema ou que a ele podem ser relacionados.

Nesse episódio fundamental da narrativa, é possível identificar em Riobaldo *das Unheimliche* – conceito abordado por Sigmund Freud e traduzido para o português como “o estranho”⁶, retomado por Julia Kristeva em chave contemporânea. “O estranho é aquela categoria de assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar.” (FREUD, 1976, p. 277), diz Freud na abertura do texto, expondo a seguir a pesquisa linguística que empreendeu na busca das várias acepções dos termos do idioma alemão *heimlich* e *unheimlich*.

Em linhas gerais, *heimlich* qualifica algo familiar, acolhedor, reconfortante, relativo à intimidade e ao ambiente doméstico, e *unheimlich* é o seu oposto, mas também se aproxima disso com uma conotação do que está oculto, que é secreto, escondido, com um teor mágico e assustador. Para explicitar esse sentido ambivalente, Freud destaca uma citação de Schelling, segundo o qual “*unheimlich* é tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz.” (FREUD, 1976, p. 282). Deste trecho grifado por Freud no verbete que retirou do *Wörterbuch der Deutschen Sprache*, de Daniel Sanders, podemos fazer um paralelo com *Grande Sertão: Veredas*.

“Os Zecks [nome de família] são todos ‘heimlich’.” “‘Heimlich’? O que você entende por ‘heimlich’?” “Bem, ... são como uma fonte enterrada ou um açude seco. Não se pode passar por ali sem ter sempre a sensação de que a água vai brotar de novo.” “Oh, nós chamamos a isso ‘unheimlich’; vocês chamam ‘heimlich’. Bem, o que faz você pensar que há algo secreto e suspeito acerca dessa família?” (Gutzkow) (FREUD, 1976, p. 280)

Encontramos recurso imagético semelhante no relato do episódio do Guararavacã do Guaicuí, quando Riobaldo toma consciência de que o sentimento que nutre por Diadorim é “amor mesmo, mal encoberto em amizade.” (ROSA, 1976, p. 220):

⁶ Neste trabalho, utilizamos a Edição *Standard Brasileira*, Imago Editora (1976). Versões mais recentes traduzem o termo *unheimlich* como O Inquietante.

O senhor vê, nos Gerais longe: 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, 1976, p. 222)

Ao longo do ensaio, Freud evoca uma série de percepções do estranho, passando por concepções animistas, complexos infantis, representação de duplos, valendo-se de obras literárias para desenvolver os seus conceitos – “noções psicanalíticas de *angústia*, de *duplo*, de *repetição* e de *inconsciente*”, conforme Julia Kristeva (1994, p. 192) (grifos da autora). Entretanto, nos limites deste trabalho, é suficiente considerarmos que

(...) tudo aquilo que agora nos surpreende como ‘estranho’ satisfaz a condição de tocar aqueles resíduos de atividade mental animista dentro de nós e dar-lhes expressão. (...) entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que *retorna*. Essa categoria de coisas assustadoras constituiria então o estranho (...) (FREUD, 1976, p. 300) (grifo do autor)

Outro texto que serviu de apoio a esta dissertação é “Uma neurose demoníaca do século XVII”, em que Freud apresenta um caso de pacto com o demônio conforme relatos encontrados na Áustria, inclusive do próprio pactário, o pintor Christoph Haizmann, que ilustrou as aparições do demo. Freud analisa os motivos que levaram Haizmann ao pacto, constata que o diabo substituiu a figura paterna, sem deixar de apontar a ambivalência entre Deus e o diabo – “uma figura única posteriormente cindida em duas figuras com atributos opostos” (FREUD, 2006, p. 102), ambos podendo ser interpretados como substitutos do pai, uma vez que suas naturezas divinas são muito próximas, embora antitéticas.

Para Freud, a ciência que se desenvolveu a partir da Modernidade e o colapso da religião são fatores que provocaram a retirada do atributo exterior das manifestações demoníacas, abrindo caminho para a interiorização de fantasmas e demônios pelo ser humano.

A nossos olhos, os demônios são desejos maus e repreensíveis, derivados de impulsos instintuais que foram repudiados e reprimidos. Nós simplesmente eliminamos a projeção dessas entidades mentais para o mundo externo, projeção esta que a Idade Média fazia; em vez disso, encaramo-las como tendo surgido na vida interna do paciente, onde têm sua morada. (FREUD, 2006, p. 87)

A ausência de pai e a busca por uma figura paterna é tema bastante estudado por pesquisadores do romance de Guimarães Rosa que adotam o viés da psicanálise, uma vez que a biografia do protagonista converge para essa abordagem. O texto freudiano “Uma neurose demoníaca do século XVII” é mencionado por Dante Moreira Leite, crítico literário que propôs uma leitura da narrativa como o processo psicanalítico de Riobaldo, em que seu interlocutor silencioso ocupa o papel de psicoterapeuta, caminho trilhado também por Adélia

Bezerra de Meneses. Em artigo publicado em 1963, Moreira Leite considera que “a idéia de equilíbrio, entre forças do bem e do mal, que laceram o indivíduo” é um tema presente na obra rosiana desde *Sagarana* e também em contos de *Corpo de Baile* e de *Primeiras Histórias*, além de ser preponderante em *Grande Sertão: Veredas*.

Como já apontado, as ambiguidades características da obra de Rosa perpassam o dilema do personagem, assim como permeiam todo o romance, uma vez que as dúvidas sobre a realização do pacto e a existência do demônio se estendem do início ao fim do livro. Nesse sentido, serão analisados alguns episódios e citações anteriores e posteriores ao ocorrido nas Veredas Mortas, causas e efeitos do pacto na vida e no comportamento do narrador.

Uma série de símbolos, tanto da tradição fáustica como da psicanálise, são aproveitados por Rosa para alcançar a dimensão simbólica da questão. Esse conjunto também será indicado, assim como recursos da construção da narrativa utilizados pelo escritor, para criar o ritmo e a atmosfera do texto na condução da leitura.

3.1 Estrangeiros

Na urdidura de *Grande Sertão: Veredas*, não há fios soltos ou pontos aleatoriamente costurados na trama. Nada é gratuito no romance de Rosa, que o confeccionou com a precisão e o cuidado de um artesão – seja um tecelão-bordador ou um ourives-escultor, dados os detalhes e a dimensão da obra. Assim, antes de analisar a cena do pacto, faz-se necessário o levantamento de alguns de seus antecedentes, uma vez que ela não se constitui isoladamente nem ocorre de forma abrupta, mas é lentamente cosida (e cozida) pelo narrador.

No período imediatamente anterior ao pacto, Riobaldo já está “de dia em dia (...) ficando demudado. Com uma raiva, espalhada em tudo, frouxa nervosia.” (ROSA, 1976, p. 304). Dorme pouco e pensa o tempo todo em seu projeto, para o qual o próprio Hermógenes, alvo preferencial de seu ódio e referência para sua atitude, foi fonte de inspiração e tema de conversas com companheiros que sabiam e podiam lhe reportar detalhes sobre o pacto e o pactário.

Em tal já sabia do modo completo, o que eu tinha de proceder, sistema que tinha aprendido, as astúcias muito sérias. Como é? Aos poucos, pouquinhos, perguntando em conversa a uns, escutando de outros, me lembrando de estórias antigo contadas. (...) Só o que demandava era uma fúria de quente frieza, dura nos dentes, um rompante de grande coragem. (ROSA, 1976, p. 305)

Entretanto, há de se destacar um estado primário e elementar que está na gênese da vida do personagem: a condição de estrangeiro. O deslocado, que foge e se desloca continuamente em busca do seu lugar, do seu “lar”, daquilo que lhe pode ser familiar e doméstico, do ambiente ao qual sinta pertencer. Essa condição, decisiva na trajetória de Riobaldo rumo ao pacto e seu desfecho, é afirmada pelo narrador no presente da enunciação: “Mas eu fui sempre um fugidor. Ao que fugi até da precisão de fuga.” (ROSA, 1876, p. 142).

Julia Kristeva aborda amplamente a condição do estrangeiro, nas diversas camadas em que tal estado afeta o indivíduo – o afastamento, as perdas, a passagem, a liberdade, a solidão, o isolamento – e a sociedade – a discriminação, a diluição, a precariedade dos vínculos, o trabalho, os limites da comunicação no desconforto de um outro idioma que não o nativo.

A autora faz um amplo levantamento histórico da condição de estrangeiro até chegar ao processo de formação das nações europeias modernas, em que se desenvolveu o conceito atual de cidadania. Tal fenômeno trouxe à tona, de maneira bastante contundente, a questão do convívio com um outro cuja cultura, história e língua são diferentes, um indivíduo que resiste a diluir a sua identidade na cultura dominante.

Nesse sentido, Kristeva insere a condição de estrangeiro no âmbito da Modernidade e vai além, passando do panorama histórico, jurídico, filosófico e geopolítico para a psicanálise, conhecimento que transformou, conforme a autora, a visão que se tem do estrangeiro. “A partir de agora, sabemos que somos estrangeiros de nós mesmos e a partir desse único apoio é que podemos tentar viver com os outros.” (KRISTEVA, 1994, p. 177-178). A abordagem inclui a experiência da alteridade, na relação com o outro, e da descoberta de um outro interior, um estranho que vive dentro de cada um, conforme aponta a existência de uma autopercepção, comum a todo ser humano, de que “o estrangeiro habita em nós, ele é a face oculta da nossa identidade.” (KRISTEVA, 1994, p. 9).

Mas talvez seja a partir da subversão desse individualismo moderno, a partir do momento em que o cidadão-indivíduo cessa de se considerar unido e glorioso para descobrir as suas incoerências e os seus abismos, em suma, as suas “estranhezas”, que a questão volta a se colocar: não mais a da acolhida do estrangeiro no interior de um sistema que o anula, mas a da coabitação desses estrangeiros que todos nós reconhecemos ser. (KRISTEVA, 1994, p. 10)

Thomas Mann também se aproxima dessa condição de estrangeiro em seu próprio meio, de acordo com o crítico Anatol Rosenfeld. O ensaísta refere-se ao “incidente biográfico”, com profunda influência na obra de Mann, que é a ascendência brasileira, por parte de mãe, do

escritor alemão. Segundo Rosenfeld, desde a juventude essa origem diferente marcou Mann e possibilitou ao escritor adotar, em seu trabalho, um ponto de vista de “outsider”, expressando, com sagacidade e ironia, com distanciamento isento e simultaneamente com a percepção de um participante, conflitos e dilemas de seu tempo (ROSENFELD, 1994, p. 22).

Muitos dos protagonistas dos romances de Mann representam o estado de “alienação”, segundo o crítico, no sentido de “separação, anormalidade, isolamento, marginalidade” (ROSENFELD, 1994, p. 21), tema recorrente na obra do escritor desde seus primeiros trabalhos.

O drama que de início só foi o de um artista e intelectual de ascendência estranha em determinada região da Alemanha, revela-se, de repente, o destino de todos nós, da nossa época, da nossa sociedade e, no fundo, da humanidade *tout court*. (ROSENFELD, 1994, p. 24)

Perceber-se estranho em um grupo e estrangeiro em um lugar é sensação que acompanha Riobaldo permanentemente em suas andanças pelo sertão. De “escuro nascimento” (ROSA, 1976, p. 35), ele passou a infância, junto com a mãe, como agregados da família Guedes. Quando perde a mãe, vai viver na fazenda São Gregório, “na lordeza” (ROSA, 1976, p. 95), mas ainda na situação de agregado do padrinho Selorico Mendes. Dá-se a primeira fuga ao descobrir que o padrinho é, na verdade, seu pai biológico, e o sentimento que expressa nesse momento reforça a sua condição. “Aquela hora eu queria só gente estranha, muito estrangeira, estrangeira inteira!” (ROSA, 1976, p. 96), diz o protagonista, talvez não só pela vergonha e necessidade de se libertar do fato recém-revelado, mas também pela busca de uma identificação com aqueles de origem e destino desconhecidos, de frágeis raízes, em travessia, como ocorre consigo.

Logo após seu “batismo de fogo”, foge novamente, agora deixando o bando de Zé Bebelo: “não sei se era porque eu reprovava aquilo: de se ir, com tanta maioria e largueza, matando e prendendo gente, na constante brutalidade” (ROSA, 1976, p. 105). Retorna à vida de jagunço por causa da afeição a Diadorim e passa a lutar contra Zé Bebelo. Já na primeira viagem com os jagunços de Joca Ramiro, volta o sentimento de estranhamento àquela realidade. “Tudo, naquele tempo, e de cada banda que eu fosse, eram pessoas matando e morrendo, vivendo numa fúria firme, numa certeza, e *eu não pertencia* a razão nenhuma, *não guardava fé e nem fazia parte*.” (ROSA, 1976, p. 110) (grifos nossos).

Nova reviravolta, o assassinato de Joca Ramiro faz com que Riobaldo permaneça na guerra. No entanto, por mais de uma vez ameaça abandonar tal vida. A certa altura, chega a propor a

Diadorim para deixarem a jagunçagem, pois pouco a pouco cresce nele a consciência de não ser aquele o seu lugar. Primeiro se pergunta: “Então, eu era diferente de todos ali? Era”, por não levar aquela vida de comer, beber, brigar e “vozear tantas asneiras” (ROSA, 1976, p. 133). Mas já no parágrafo seguinte, valendo-se de construção formal semelhante, questiona-se: “E eu era igual àqueles homens? Era.”, no que se refere ao desejo e às necessidades sexuais, pois Riobaldo também chegou a violentar moças, como faziam muitos jagunços, mas logo abandonou tal prática por preferir proporcionar a elas a “satisfação pelo meu ser” (ROSA, 1976, p. 133), atitude que, espera, lhe renda alguma recompensa perante Deus.

Na mesma linha de raciocínio, em outras duas passagens Riobaldo observa os companheiros e conclui por sua não pertinência ao grupo, inclusive demonstrando elevado grau de alteridade. Na fazenda dos Tucanos, afirma: “Disso eu fiz um pensamento: que eu era muito diverso deles todos, que sim. Então, eu não era jagunço completo, estava ali no meio executando um erro.” (ROSA, 1976, p. 271). Na sequência, quando o grupo se recupera na Coruja, um dos homens diz que o bando está precisando mesmo é de participar de um tiroteio e saquear alguma vila sertaneja, para depois pandegar e vadiar. Todos concordam, até Riobaldo, recuando imediatamente:

Mas, mal acabei de pronunciar, eu despertei em mim um estar de susto, entendi uma dúvida, de arpejo (...). Aqueles, ali, eram com efeito os amigos bondosos, se ajudando uns aos outros com sinceridade nos obséquios e arriscadas garantias, mesmo não refugando a sacrifícios para socorros. Mas, no fato, por alguma ordem política, de se dar fogo contra o desamparo de um arraial, de outra gente, *gente como nós, com madrinhas e mães* – eles achavam questão natural, que podiam ir salientemente cumprir, por obediência saudável e regra de se espreguiçar bem. O horror que me deu – o senhor me entende? *Eu tinha medo de homem humano*. (ROSA, 1976, p. 309) (grifos nossos)

(...) Ah, o que eu agradecia a Deus era ter me emprestado essas vantagens, de ser atirador, por isso me respeitavam. Mas eu ficava imaginando: se fosse eu tivesse tido sina outra, sendo só um coitado morador, em povoado qualquer, sujeito à instância dessa jagunçada? A ver, então, aqueles que agorinha eram meus companheiros, podiam chegar lá, façanhosos, avançar em mim, cometer ruindades. (ROSA, 1976, p. 310)

Os argumentos apresentados até aqui ressaltam o desconforto de Riobaldo e o seu crescente estranhamento dentro do grupo de jagunços, que o levaram a um afastamento, exceto de Diadorim, a quem se prende pelo afeto e com quem compartilha a mesma condição, embora para este seja de maneira definitiva, consciente, como uma sina. “Sou diferente de todo mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...” (ROSA, 1976, p. 86), declara o Menino ao término do primeiro encontro dos dois. Tal afirmação também ecoa na

tese de Kristeva, para quem os amigos do estrangeiro “somente poderiam ser aqueles que se sentem estrangeiros de si mesmos.” (KRISTEVA, 1994, p. 30). Reforçando esse argumento, vale mencionar o lampejo de Riobaldo ao reencontrar o menino, agora identificado como o jagunço Reinaldo: “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, 1976, p. 109).

Todos esses episódios ilustram o processo de individuação de Riobaldo, determinante para que o pacto se consuma. É nessa circunstância que se analisará o outro, o estrangeiro, o estranho, o duplo, sob a perspectiva psicanalítica do “eu pensado em sua condição paradoxal – dividido, discordante, diferente de si mesmo.” (SOUZA, 1998, p. 155).

Traçando um paralelo com o próprio processo psicanalítico, essa “travessia” se dá, ao longo do romance, por meio da linguagem, mais precisamente no acolhimento da fala do protagonista pela escuta atenta e silenciosa de um interlocutor, o “doutor da cidade”, que proporciona àquele a possibilidade de “organizar” o passado e “ressignificar” a vida. É seguindo essa vertente que Adélia Bezerra de Meneses, para quem as considerações sobre o narrar e a questão do Mal e a existência do diabo são dois dos eixos da narrativa, aprofunda a proposta de Dante Moreira Leite de *Grande Sertão: Veredas* se constituir na “longa (talvez interminável) sessão psicanalítica de Riobaldo” (LEITE, 1979, p. 93).

Há sobretudo um trecho que é paradigmático na caracterização do analista: “o senhor é de fora, meu amigo, mas meu estranho. Mas talvez por isto mesmo. Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz o jeito que eu falasse mais mesmo comigo. Mire veja: o que é ruim dentro da gente, a gente perverte por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala?” “Amigo”, mas “estranho”: haveria nomeação mais a propósito para um analista? (MENESES, 2010, p. 24)

3.2 O(s) outro(s)

Ao longo da primeira metade do romance, Riobaldo observa, vivencia e reflete sobre as contradições da existência humana e a condição de jagunço, chegando à decisão de fazer o pacto com o demônio, a princípio para acabar com a própria personificação do demo no também pactário Hermógenes – traidor do bando, assassino do líder máximo, Joca Ramiro. Mas há muitos outros fatores envolvidos nessa escolha, que reflete as inquietações do personagem.

“Acabar com o Hermógenes! Reduzir aquele homem!...” –; e isso figurei mais por precisar de firmar o espírito em formalidade de alguma razão. Do Hermógenes, mesmo, existido, eu mero me lembrava – feito ele fosse para mim uma criancinha moliçosa e mijona, em seus despropósitos, a formiguinha passeando por diante da gente – entre o pé e o pisado. (ROSA, 1976, p. 318) (grifo nosso)

O mesmo Hermógenes ao qual Riobaldo antes obedecia por dever – o que fortemente pensava para se redimir da culpa por ações que executara contrariando a sua vontade –; aquele que para ele figurava como um “grosso misturado – dum cavalo e duma jibóia... Ou um cachorro grande” (ROSA, 1976, p. 159), durante a cena do pacto torna-se insignificante como uma formiga, desprotegido e frágil como um bebê.

Até se determinar e realizar o pacto, o personagem percorre um intrincado caminho de dúvidas e questionamentos, de amor e ódio crescentes, de individuação e relação especular, do eu e do outro, que não restringe a sua opção à vingança pela morte de Joca Ramiro. Muitos outros conflitos estão presentes nessa decisão, e três personagens que com ele interagem – e de alguma forma podem ser considerados seus duplos – são determinantes para a constituição desse sujeito envolto em ambiguidades.

O primeiro é o Menino/Reinaldo/Diadorim/Maria Deodorina, com quem Riobaldo, ainda adolescente, faz a travessia do rio São Francisco. Refém do medo, o protagonista encontra no companheiro uma coragem suprema, capaz de enfrentar o grande rio com serenidade – mesmo sem saber nadar, tal qual Riobaldo – e de, já na margem oposta, mantendo a calma e o sangue frio, apunhalar na perna um homem que se insinua para os dois. “Carece de ter coragem (...)”, diz o menino a um Riobaldo atônito, e acrescenta: “(...) Meu pai é o homem mais valente deste mundo.” (ROSA, 1976, p. 83). Riobaldo, que sequer dispõe de uma imagem paterna definida, virá a questionar: “Que coragem *inteirada* em peça era aquela, a dele? De Deus, do demo?” (ROSA, 1976, p. 86) (grifo nosso).

Elementos constitutivos do romance, medo e coragem oscilam de maneira constante no comportamento de Riobaldo, configurando-se em aspectos preponderantes para a realização do pacto. O medo assola o protagonista em diversas ocasiões, como quando receia ser punido por ter deserdado do grupo de Zé Bebelo. Nessa ocasião, penitencia-se, impondo a si mesmo abstinência de cigarro, bebida e até de sono, a fim de enfrentar e vencer o medo, uma atitude de possível antecipação, na narrativa, do desenlace no pacto. Dessa perspectiva, mais do que o amor a Diadorim, é a coragem deste que insufla em Riobaldo o desejo de superar o medo, o que se concretiza com o pacto. Mesmo com seu jeito delicado, Diadorim era “o único homem

que a coragem dele nunca piscava; e que, por isso, foi o único cuja toda coragem às vezes eu invejei.” (ROSA, 1976, p. 324), diz Riobaldo. A sutileza paródica dessa afirmação, plena de ambiguidade, remete à teoria de Bakhtin, pois contém alto teor carnavalesco, constituindo-se em um exemplar do chamado riso reduzido.

Diadorim personifica o duplo íntegro, determinado em seu objetivo e que nunca se curva ao desejo, enquanto Riobaldo é o uno cindido, vítima constante do amor interdito que dedica ao amigo. É extremo o fascínio que o menino da “quicé que corta” (ROSA, 1976, p. 85), com seus traços finos e sua têmpera firme, exerce sobre Riobaldo desde o primeiro contato. Posteriormente, sob a aparência do jagunço Reinaldo, revela ao amigo seu nome secreto: Diadorim. Esse nome tem muitos significados.

“Diadorim é uma síntese das contradições. (...) É luz e escuridão” (MENESES, 2010, p. 38-39). Adélia Bezerra de Meneses explica a etimologia do nome, que vem da radical de dois, divisão, duplicidade; de dia, de Deus, por Deodorina, mas também de diá, um dos nomes do diabo, do qual ostenta a androginia, além de remeter à santa de devoção de Riobaldo, Nossa Senhora da Abadia. Ettore Finazzi-Agrò acrescenta que o romance não permite qualquer redução ao que é uno, pois a obra “é habitada pelo Dois e nele habita, sem todavia residir propriamente e definitivamente nele” (FINAZZI-AGRO, 2001, p. 60), o que se articula ainda com a “cosmovisão móvel e plural” do narrador, proposta por Eduardo Coutinho (2002, p. 117). Antonio Candido e Walnice Nogueira Galvão já apontavam, em textos clássicos, para o duplo conteúdo da relação entre Riobaldo e Diadorim. “Diadorim é uma experiência reversível que une fasto e nefasto, lícito e ilícito, sendo ele próprio duplo na sua condição.” (CANDIDO, 1978, p. 125). Segundo Galvão (1972, p. 100), “É um laço concebido e desenvolvido sob o signo de Deus e do Diabo: revela ao mesmo tempo tudo aquilo que o homem tem de bom e tudo aquilo que tem de mau. (...) É um laço que traz, contida dentro de si, sua própria destruição.”.

O ódio que Riobaldo sente por Hermógenes⁷ é tão monolítico quanto a coragem que atribui a Diadorim e a maldade que vê no próprio Hermógenes. A ambas ele qualifica com o mesmo adjetivo: “Ruím, mas *inteirado*, legítimo, para toda certeza, a maldade pura” (ROSA, 1976, p. 309) (grifo nosso). Essa inteireza especular entre os objetos de amor e de ódio os aproxima,

⁷ Não faz parte deste trabalho o estudo dos nomes de personagens na obra de Guimarães Rosa, embora tenha chamado nossa atenção a escolha do nome Hermógenes para o pactário, tendo em vista o diálogo de Platão *Crátilo*, em que Hermógenes defende a convenção para nomear todas as coisas, ou seja, um pacto linguístico entre os falantes de um idioma. A relação entre *Crátilo* e *Grande Sertão: Veredas* foi abordada por Marcelo Marinho no ensaio “Platão, Rosa, o tecelão e seu texto: analogias discursivas entre Crátilo e o bardo Riobaldo” (Revista Scripta, v. 5, n. 10, 2002).

pois ambos provocam admiração no hesitante Riobaldo, cujo temperamento é marcado pela dúvida, pelo questionamento, pelos conflitos interiores. Ele confronta os dois permanentemente – o belo e o feio, o bem e o mal, o leve e o pesado, o céu e o inferno, o canto e o voo dos pássaros e o arrastar das serpentes e seus ataques traiçoeiros. Segundo Kathrin Rosenfield, são “dois tipos de fascínio simetricamente invertidos na sua qualidade” (ROSENFELD, 1992, p. 202).

Passional nesse ódio, Riobaldo mesmo não compreende a origem de tal sentimento, anterior até ao assassinato de Joca Ramiro. “Quando ele [o Hermógenes] vinha conversar comigo, (...) eu pedia até ao demônio para vir ficar de permeio entre nós dois, para dele me apartar.” (ROSA, 1976, p. 144).

Aí dele me lembrei, na hora: e esse Hermógenes eu odiasse! (...) Nem, no meu juízo, para essa aversão não carecia de compor explicação e causa, mas era assim, *eu era assim*. Que ódio é aquele que não carece de nenhuma razão? (ROSA, 1976, p. 298) (grifo nosso)

O ódio apaixonado de Riobaldo por Hermógenes pode ser considerado uma fixação, um fascínio pela integridade deste, no sentido da não mistura de sua “pura maldade”. Riobaldo se identifica e se reconhece no Hermógenes, concentra neste “a sombra de seus conteúdos inconfessáveis”, de acordo com Yudith Rosenbaum (2008, p. 144), fazendo dele um duplo para o mal que tem em si e refletindo em sequencia especular o seu próprio ódio interior, em busca de um destinatário preciso.

Tanto mesmo que eu não queria ter de pensar naquele Hermógenes, e o pensamento nele sempre me vinha, ele figurando, eu cativo. Ser que pensava, amiúde, em ele ser carrasco, como tanto se dizia, senhor de todas as crueldades. No começo, aquilo me corria só os calafrios de horror, a idéia minha refugava. Mas, a pouco, peguei às vezes uma ponta de querer saber como tudo podia ser, eu imaginava. (ROSA, 1976, p. 177)

O Hermógenes, esquipático, diverso. Comigo eu começava numa espécie, o ror, vontade de ir para perto, reparar em tudo que fazia, dele escutar suas causas. Aos poucos, o incutido do incerto me acostumando, eu não tirava isso da cabeça. O Hermógenes – ele dava a pena, dava medo. Mas, ora vez, eu pressentia: que do demônio não se pode ter pena, nenhuma, e a razão está aí. (ROSA, 1976, p. 179)

Riobaldo identifica em si mesmo uma particular tendência a odiar, independentemente do objeto a que se destina tal sentimento: “Aquela raiva estava em mim, produzida, era minha sem outro dono, como coisa solta e cega. As pessoas não tinham culpa de naquela hora eu estar passeando pensar nelas.” (ROSA, 1976, p. 181).

Nesse sentido, é indispensável citar a primeira, a mais remota lembrança de Riobaldo, que terá consequências importantes no pós-pacto: “O senhor sabe: a coisa mais alonjada de minha primeira meninice, que eu acho na memória, foi o ódio, que eu tive de um homem chamado Gramacêdo...” (ROSA, 1976, p. 35). Essa colocação, feita de “maneira furtiva, insinua que Gramacêdo teria sido um dos ‘protetores’ de sua mãe” (LEITE, 1979, p. 95) ou “possível ‘companhia’ esporádica da Bigri” (MORAIS, 2002, p. 266), compondo uma primeira figura paterna para Riobaldo. Ainda segundo Moreira Leite, “uma das formas de entender as personagens de Guimarães Rosa é lembrar que, mesmo quando não evocam intencionalmente a infância, essa aparece em sua percepção ou maneira de sentir.” (LEITE, 1979, p. 117).

Conforme os teóricos citados, há que se apontar, ainda que de passagem por não fazer parte do escopo deste trabalho, a ausência de pai na biografia do herói, lacuna preenchida por diversas figuras paternas. Dante Moreira Leite as enumera, destacando em importância Zé Bebelo e Hermógenes, este como figura negativa em oposição à figura positiva de Joca Ramiro. Já Márcia Marques de Moraes os coloca em instâncias distintas. Na falta do pai real, Joca Ramiro é o pai simbólico, “representa a lei e é fundador de uma cultura” (MORAIS, 2002, p. 267) à qual Riobaldo é alçado pela mediação de figuras paternas imaginárias, entre elas o Hermógenes e, principalmente, Zé Bebelo. Perante este se dá, segundo a ensaísta, o momento emblemático da tomada de consciência da constituição do sujeito Riobaldo durante o cerco da fazenda dos Tucanos. “Percebe-se, naqueles ‘pontos’ lidos da Casa dos Tucanos, o desejo de Riobaldo de ser sujeito de sua própria fala e dono de uma escrita própria.” (MORAIS, 2002, p. 271).

Dessa forma, à coragem de Diadorim e à maldade do Hermógenes, elementos mais definidos, junta-se a relação com Zé Bebelo, matizada, dinâmica e racional, um processo que também culminará com o pacto. A convivência com Zé Bebelo, desde quando Riobaldo dele foi professor, na fazenda Nhanva, até substituí-lo na chefia do bando, desenvolve-se no sentido da aprendizagem e da alteridade, contribuindo para o surgimento de um sujeito crítico, fazendo germinar e crescer em Riobaldo o desejo de poder, outra aquisição proporcionada pelo pacto. Inicialmente, Riobaldo admira a inteligência, o tirocínio e a capacidade expressiva desse chefe, a ponto de salvá-lo com um artifício digno do próprio Zé Bebelo.

Digo ao senhor: eu gostava de Zé Bebelo. Redigo – que eu menos atirava do que pensava. Como era possível, assim, com minha ajuda, a morte dele? Um homem daquela qualidade, o corpo dele, a idéia dele, tudo que eu sabia e conhecia. (...) Arresto gritei: – “Joca Ramiro quer esse homem vivo! Joca Ramiro quer este homem vivo! Joca Ramiro faz questão!...” A que nem não

sei como tive o repente de isso dizer – falso, verdadeiro, inventado...
(ROSA, 1976, p. 192)

Modelo para Riobaldo, que em muitas circunstâncias pautava suas ações questionando-se qual seria a atitude de Zé Bebelo diante de determinada situação, a imagem do chefe deteriora-se gradualmente para o jagunço. Se enquanto está sob o comando de Hermógenes ele teima em afirmar que apenas cumpre ordens, com Zé Bebelo começa a desenvolver o senso crítico, a questionar e a se distanciar da realidade dos demais jagunços, para os quais “o mundo não era misturado”⁸ (ROSA, 1976, p. 170). Na fazenda dos Tucanos, momento de crise do bando, desconfia das intenções do chefe e chega a se preparar para matá-lo, caso aquele pratique algum ato de traição. Na sequência, o bando cruza com os miseráveis catrumanos e com os doentes de varíola, além de entrar em contato com o fazendeiro seô Habão, que “tudo reduzia a conteúdo” e “cobiçava os jagunços para escravos” (ROSA, 1976, p. 314) em sua fazenda. Esses episódios deixam profundas impressões em Riobaldo e provocam ainda mais inquietações em seu espírito atormentado, aumentando a insatisfação com a liderança de Zé Bebelo, pois os homens encontravam-se doentes e cada vez mais desanimados devido à inoperância do chefe. “Zé Bebelo murchava muda na cor, não existia mais em viço para desatinos, nada que falava era mais de se reproduzir, aqueles exageros bonitos e tamanhos rasgos.” (ROSA, 1976, p. 306).

As experiências vividas em sua jornada como jagunço, que começou ao acaso – como já citado, o próprio Riobaldo se denomina um “pobre menino do destino” (ROSA, 1976, p.16) –, despertam e provocam sentimentos no protagonista que o transformam ao longo da narrativa. Além de seu amor por Diadorim, que não será analisado neste estudo, o pêndulo de considerações feitas por Riobaldo desde o seu primeiro contato com a vida dos jagunços – do deslumbramento na madrugada na fazenda São Gregório até o despertar crítico, o descrédito e a desconfiança dirigidos a Zé Bebelo – vão constituindo esse sujeito complexo, dilacerado por dúvidas, fragmentado, cindido.

A percepção de que o chefe estava com medo, o que leva Riobaldo a “rir por dentro”, mas também a “cumprir a norma” do medo contagiante, pode ser considerada a gota d’água para o pacto.

Alguém estiver com medo, por exemplo, próximo, o medo dele quer logo passar para o senhor; mas, se o senhor firme agüentar de não temer, de jeito nenhum, a coragem sua redobra e tresdobra, que até espanta. Pois Zé Bebelo,

⁸ Ver Davi Arrigucci Jr. (1995), “O mundo misturado – romance e experiência em Guimarães Rosa”.

que sempre se suprira certo de si, tendo tudo por seguro, agora bambeava. Eu comecei a tremeluzir em mim. (ROSA, 1976, p. 302)

Em virtude do medo de Zé Bebelo de contrair a doença dos moradores do Sucruíú, povoado assolado pela varíola, deslocam-se algumas léguas, distanciando-se também do Pubo, lugarejo habitado pelos catrumanos. Chegam à Coruja, “um retiro taperado”, feio “como feio não se vê” (ROSA, 1976, p. 303). A triste paisagem, que traz as marcas da miséria e do sofrimento daquelas pobres e primitivas populações, pode se afigurar semelhante ao inferno. É ali que Riobaldo realizará o plano há muito sondado, pesquisado e planejado – “aquele projeto queria ser e ação!” (ROSA, 1976, p. 304).

3.3 Interlúdio ornitomântico

O nome Coruja certamente não é aleatório, pois o autor se vale de muitas superstições e crenças populares ao longo de toda a narrativa, que remetem constantemente a avisos, pressentimentos, relações de causa e efeito cuja origem está no passado remoto, anímico e arcaico da humanidade⁹.

Em *Grande Sertão: Veredas*, as referências à natureza são inúmeras. Antonio Candido já apontava, no ensaio “O homem dos avessos”, de 1964, a utilização da flora e da topografia por Rosa para atender a necessidades da composição – “o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos” (CANDIDO, 1978, p. 124) e “a análise da função exercida pela topografia, variável conforme a situação” (CANDIDO, 1978, p. 125).

Entre as menções à paisagem e aos animais, os pássaros são citados em abundância, sendo que o relacionamento de Riobaldo e Reinaldo será vinculado, ao longo do romance, ao manuelzinho-da-crôa, espécie de pássaro que vive em casais.

O Reinaldo mesmo chamou minha atenção. O comum: essas garças, enfileirantes, de toda brancura; o jaburu; o pato-verde, o pato-preto, topetudo; marrequinhos dançantes; martim-pescador; mergulhão; e até uns urubús, com aquele triste preto que mancha. Mas, melhor de todos – conforme o Reinaldo disse – o que é o passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaixo e rio-acima: o que se chama o manuelzinho-da-crôa.

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pousoação. *Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar.* Mas o

⁹ A esse respeito, S. Freud, no ensaio *O Estranho*, refere-se a exemplos de estranhamento provocados por superstições e crenças originários da antiga concepção anímica do universo, como a onipotência dos pensamentos e a atribuição de poderes mágicos a pessoas e coisas externas, entre outras.

Reinaldo gostava: – “É formoso próprio...” – ele me ensinou. (...) “É aquele lá: lindo!” Era o manuelzinho-da-crôa, sempre em casal (...) Machozinho e fêmea – às vezes davam beijos de biquinquim – a galinholagem deles. – “É preciso olhar para esses com um todo carinho...” – o Reinaldo disse. Era. Mas o dito, assim, botava surpresa. E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem-d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia! Dum outro, que eu ouvisse, eu pensava: frouxo, está aqui um que empulha e não culha. Mas, do Reinaldo, não. (ROSA, 1976, p. 111) (grifo nosso)

Outro episódio em que os pássaros desempenham papel importante é a revelação que ocorre no do Guararavacã do Guaicuí, já mencionada. Em sua descrição do ambiente, o protagonista chega a interagir com um macuco, acusado de mau agouro.

Os quem-quem, aos casais, corriam, catavam, permeio às reses, no liso do campo claro. Mas, nas árvores, pica-pau bate e grita. E escutei o barulho, vindo do dentro do mato, de um macuco – sempre solerte. Era mês de macuco ainda passear solitário – *macho e fêmea desemparelhados*, cada um por si. E o macuco vinha andando, sarandando, macucando: aquilo ele ciscava no chão, feito galinha de casa. Eu ri – “Vigia este, Diadorim!” – eu disse; pensei que Diadorim estivesse em voz de alcance. Ele não estava. O macuco me olhou, de cabecinha alta. Ele tinha vindo quase endireito em mim, por pouco entrou no rancho. Me olhou, rolou os olhos. *Aquele pássaro procurava o quê? Vinha me pôr quebrantos*. Eu podia dar nele um tiro certo. Mas retardei. Não dei. Peguei só num pé de espora, joguei no lado donde ele. Ele deu um susto, trazendo as asas para diante, feito quisesse esconder a cabeça, cambalhota fosse virar. Daí, caminhou primeiro até de costas, fugiu-se, entrou outra vez no mato, vero, foi caçar poleiro para o bom adormecer. (ROSA, 1976, p. 221) (grifos nossos)

Mas ali na Coruja não havia beleza. “Até os pássaros, consoante os lugares, vão sendo muito diferentes. Ou são os tempos, travessia da gente?” (ROSA, 1976, p. 304), Riobaldo pergunta, ao se referir à presença sonora da “lugugem do canto da mãe-da-lua”, ave também conhecida como urutau, que voa alto durante a noite soltando gritos sonoros, prolongados e monótonos, semelhantes à voz humana.

No caso da coruja, é de domínio público a relação dessa ave noturna com o mau agouro. Rosa vai além e, apesar de se valer prodigamente de referências populares, que ao longo de todo o romance ilustram sensações e sentimentos dos personagens, também as coloca em cheque no seu jogo de ambiguidades¹⁰, pois tão logo compara a velhice da casa do lugar com uma coruja, a relativiza, detalhando “mas da orelhuda, mais mor, de tristes gargalhadas; porque a suindara é tão linda, nela tudo é cor que nem tem comparação nenhuma, por cima de riscas sedas de brancura” (ROSA, 1976, p. 303). Vale lembrar que, durante o combate ao lado do Hermógenes,

¹⁰ Walnice Nogueira Galvão, no ensaio *Do lá de cá*, aponta que Guimarães Rosa “habilmente desbanaliza o lugar-comum”, análise que também contempla esta citação da coruja, juntamente com o jogo de ambiguidades, explorado pela mesma autora em *As formas do falso*.

Riobaldo compara a acuidade visual deste à de uma coruja suindara, capaz de enxergar no escuro.

Mais um tipo de coruja aparece no contexto do pacto: quando Riobaldo se dirige para as Veredas Mortas naquela noite, “esvoaçavam as estopas eram uns caborés” (ROSA, 1976, p. 316), espécie de coruja pequena. E já no cenário noturno, ele cita: “Arre, quem copia o riso da coruja, o gritado. Arrepias os cabelos das carnes.” (ROSA, 1976, p. 317).

Ainda como símbolo aéreo, Riobaldo, para não fraquejar diante dos apelos à covardia, reveste-se de toda a firmeza, “fôlego de fôlego de fôlego – da mais-força, de maior-coragem”, e complementa: “eu, assim, eu espantava qualquer pássaro”. A certa altura dessa passagem, quando o processo do pacto pode ser dado por concluído, Riobaldo diz: “Vi as asas, arqueei o puxo do poder meu, naquele átimo.” (ROSA, 1976, p. 319).

Quando retornou, já transformado, sem forças “feito um morceção caiana me tivesse chupado” – mais uma menção a aziago animal com asas –, e sem noção da passagem do tempo, assim expressa essa sensação: “desentendi os cantos com que piam, os passarinhos na madrugada”, tal era seu estado de torpor pela experiência vivida. Cabe ainda a menção, quando Riobaldo já havia tomado a chefia e, aceito como líder, comanda a retirada do bando: “Cantava o trinca-ferro. Uma arara chiou cheio: levou bala, quase”, sendo o trinca-ferro um tipo de sabiá que canta alto e forte.

Ainda no capítulo aves e seguindo um processo de construção da narrativa que permeia toda a estrutura da obra, de não deixar fios soltos, mas sim lançar ideias e temas que serão retomados e completados muito depois, é indispensável incluir duas citações a respeito do bem-te-vi, logo no início do romance. Ambas remetem à consciência do protagonista. Na primeira, apenas sutis reticências distinguem esse pássaro.

Beiras nascentes do Urucuia, ali o povi canta altinho. E tinha o xenxém, que tintipiava de manhã no revoredo, o saci-do-brejo, a doidinha, a gangorrinha, o tempo-quente, a rola-vaqueira... e o bem-te-vi que dizia, e araras enrouquecidas. (ROSA, 1976, p. 24)

Poucas páginas à frente, surge a antecipação de fatos futuros que inquietarão a consciência de Riobaldo vida afora:

Quando o dia quebrava as barras, eu escutava outros pássaros. Tiriri, graúna, a fariscadeira, juriti-do-peito-branco ou a pomba-vermelha-do-mato-virgem. Mas mais o bem-te-vi. Atrás e adiante de mim, por toda a parte, parecia que era um bem-te-vi só. (...) E permaneci duvidando que seria – que era um

bem-te-vi, exato, perseguindo minha vida em vez, me acusando de más-horas que eu ainda não tinha procedido. Até hoje é assim... (ROSA, 1976, p. 28)

Outros aspectos da natureza são relevantes na cena das Veredas Mortas, pois colaboram para que o autor transmita a atmosfera lúgubre e sombria das redondezas e do lugar em que se realiza o pacto: “aguinha chorada”, “buritis presos”, “água sem-cor por sobre de barro preto”, “brejão tristonho, apodrecido”, “marimbus que não davam salvação” (ROSA, 1976, p. 303) constituem a descrição que, por fim, indica a encruzilhada. “Agouro? Eu creio no temor de certos pontos” (ROSA, 1976, p. 304), diz Riobaldo. Além das aves e do morcego, os animais citados são o porco-espinho, a anta e a capivara, talvez em substituição à “porca com ninhada de pintos” ou à “galinha puxando barrigada de leitões” (ROSA, 1976, p. 40), imagens que aparecem na descrição do pacto apresentada no início do romance. A vegetação é composta por quissassa, mato baixo e espinhento, e capoeira, ervas que surgem após a queimada da terra. Pau-cardoso e capa-rosa, árvores mais indicadas para a sessão do pacto, lá não havia – “A encruzilhada era pobre de qualidades dessas” –, apenas “uma árvore mal vestida” (ROSA, 1976, p. 317) junto ao protagonista.

3.4 Razões e desrazão

A tensão entre o arcaico e o moderno formam o arcabouço de *Grande Sertão: Veredas*, sendo os motivos fáustico e da donzela guerreira os elementos temáticos mais abrangentes do romance.

Embora originário do medievo e popularizado pela história do Doutor Johann Faustus, o pacto é abordado em *Grande Sertão: Veredas* tendo em vista o dilema do homem contemporâneo, cindido e fragmentado, consciente da fragilidade da sua vontade para agir no mundo e do insondável poço de desejos e frustrações que traz dentro si, sem possibilidade de dominar. Além disso, esse homem ainda ouve os chamados de um universo antigo, atávico e telúrico, de crenças sem explicações, de subjetivismo, de incompreensão e paralisia, que coexiste e conflita com a sociedade da lógica, de valores e comportamentos pautados, em grande parte, pelo paradigma da dualidade racional e maniqueísta.

Estamos diante de um herói atormentado e perplexo, repleto de dúvidas e questionador, à procura de respostas que deem sentido à existência, que o ajudem a abarcar e compreender a complexidade do mundo e dos seres humanos, de si mesmo, do outro e de suas relações.

Assim, as razões que levaram Riobaldo a realizar o pacto com o demônio constituem um intrincado mosaico, do qual destacamos anteriormente alguns aspectos. De imediato, havia a percepção de que a vida não se restringia àquela rotina de guerra e convivência com os jagunços.

Conforme eu pensava: tanta coisa já passada; e, que é que eu era? Um raso jagunço atirador, cachorrando por este sertão. O mais que eu podia ter sido capaz de pejar certo, de ser e de fazer; e no real eu não conseguia. Só a continuação de airagem, trastêjo, trançar o vazio. Mas, por quê? – eu pensava. Ah, então, sempre achei: por causa de minha costumação, e *por causa dos outros*. Os outros, os companheiros, que viviam à-toa, desestribados; e viviam perto da gente demais, desgovernavam toda-a-hora a atenção, a certeza de se ser, a segurança destemida, e o alto destino possível da gente. De que é que adiantava, se não, estatuto de jagunço? Ah, era. Por isso, eu tinha grande desprezo de mim, e tinha cisma de todo o mundo. (ROSA, 1976, p. 305 e 306) (grifo nosso)

Depois de adiar o seu intento, Riobaldo toma a decisão definitiva. Fracassa na primeira tentativa; sente remorso pela derrota, pois está lutando contra o medo, e tenta novamente. Determinado, é apenas na terceira vez, como reza a tradição fáustica, que se dirige para a encruzilhada, à noite, à espera do demo.

Declaro ao senhor: hora chegada. Eu ia. Porque eu estava sabendo – se não é que fosse naquela noite, nunca mais eu ia receber coragem de decisão. (...) Ao que eu estivesse destemido, soberbo? Da mão peluda, eu firme estava. Fazia muito tempo que eu não descabia de tão em arrojo. Dou: que nunca, feito naquela hora, e em aquele dia. (ROSA, 1976, p. 316)

Ele descrê da possibilidade de que o demônio surja conforme toda a tradição – “Na verdade real do Arrenegado, a célebre aparição, eu não cria.” (ROSA, 1976, p. 310). Entretanto, os elementos da tradição fáustica, tanto eruditos quanto populares, são arrolados ao longo da narrativa e foram enumerados por Leonardo Arroyo. O ensaísta afirma que a escolha de Rosa para o pacto de Riobaldo foi pelo uso dos cânones populares: na encruzilhada, à meia-noite, uma árvore e a invocação do diabo. Arroyo esclarece que, na tradição popular, o chamado pacto nu dispensa a assinatura com sangue.

A tradição popular simplificou bastante o mecanismo da venda da alma de Fausto ao Diabo. Originalmente, Fausto passou a ter os mesmos poderes do Diabo por meio do pacto firmado com sangue. Constatava-se também a afirmação do acordo através de papel escrito, sem o pormenor do sangue. Tais elementos foram mais tarde olvidados e simplificados, no particular, face à tendência hedonística da cultura popular, e na sua vocação de síntese: bastava apenas o apalavrado, o contrato oral, sem necessidade, como diz Riobaldo, de assinar o ‘finco’. (ARROYO, 1984, p. 226)

Entretanto, a substituição do vendaval por um “adejo” pode ser questionada. Para tanto, é preciso retomar cena ocorrida muito antes, na qual surge uma das frases-chaves do romance e que sintetiza o pacto e seu desfecho na luta de morte que se dará no Paredão. A exemplo de outras tantas passagens antecipadamente sugeridas, o vendaval de Lúcifer ocorreu sim. Na ocasião, Sô Candelário envia três homens em busca de notícias dos demais grupos do bando, ainda durante a guerra contra Zé Bebelo. Os escolhidos para a tarefa são Riobaldo, Diadorim e Caçanje.

Diadorim e o Caçanje iam já mais longe, regulado umas duzentas braças. Arte que perceberam que eu vinha, se viraram nas selas. Diadorim levantou o braço, bateu mão. Eu ia estugar, esporeei, queria um meio-galope, para logo alcançar os dois. Mas, aí, meu cavalo f'losou: refugou baixo e refugou alto, se puxando para a beira da mão esquerda da estrada, por pouco não deu comigo no chão. E o que era, que estava assombrando o animal, era uma folha seca esvoaçada, que sobre se viu quase nos olhos e nas orelhas dele. Do vento. Do vento que vinha, rodopiado. Redemoinho: o senhor sabe – a briga de ventos. O quando um esbarra com outro, e se enrolam, o doido espetáculo. A poeira subia, a dar que dava escuro, no alto, o ponto às voltas, folharada, e ramaredo quebrado, no estalar de pios assovios, se torcendo turvo, esgarabulhando. Senti meu cavalo como meu corpo. Aquilo passou, embora, o ró-ró. A gente dava graças a Deus. Mas Diadorim e o Caçanje se estavam lá adiante, por me esperar chegar. – “Redemonho!” – o Caçanje falou, esconjurando. – “Vento que enviesa, que vinga da banda do mar...” – Diadorim disse. Mas o Caçanje não entendia que fosse: redemoinho era d'Ele – do diabo. O demônio se vertia ali, dentro viajava. Estive dando risada. O demo! Digo ao senhor. Na hora, não ri? Pensei. O que pensei: *o diabo, na rua, no meio do redemoinho...* Acho o mais terrível da minha vida, ditado nessas palavras, que o senhor nunca deve de renovar. (ROSA, 1976, p. 187-188) (grifo do autor, sublinhado nosso)

A própria cena do pacto é mencionada por Riobaldo ao seu interlocutor muito antes de acontecer.

Rumo a rumo de lá, mas muito para baixo, é um lugar. Tem uma encruzilhada. Estradas vão para as *Veredas Tortas* – veredas mortas. Eu disse, o senhor não ouviu. Nem torne a falar nesse nome, não. É o que ao senhor lhe peço. Lugar não onde. Lugares assim são simples – dão nenhum aviso. Agora: quando passei por lá, minha mãe não tinha rezado – por mim naquele momento? (ROSA, 1976, p. 76) (grifo do autor)

Pois foi para lá, para a encruzilhada das Veredas Mortas, que Riobaldo dirigiu-se ao cair do sol, por vontade própria, para se encontrar com o demo e com ele firmar o pacto. Ele cumpre o ritual tido como indispensável: procura a encruzilhada, percebe o frio, chama três vezes o demo, e o autor não deixa de citar “o cão que me fareja” (ROSA, 1976, p. 317), todos elementos da tradição fáustica. Com maestria, Rosa mantém sob suspeição, ao longo da narrativa, se o pacto aconteceu ou não.

Riobaldo tremia, “mas eu tirei de dentro de meu tremor as espantosas palavras. Eu fosse um homem novo em folha” (ROSA, 1976, p. 317). Nesse início da cena do pacto, o protagonista tem por intento manter-se ali, permanecer, enfrentar o seu medo até o fim, para ter acesso ao que havia depois dele. “Trato? Mas trato de iguais com iguais. Primeiro, eu era que dava a ordem.” (ROSA, 1976, p. 317). Assim, Riobaldo iguala-se ao mais forte e ao mais temido, ele, que sempre se considerou fraco, medroso e impotente, desafia o Tinhoso e quer submetê-lo. É com esse mecanismo que a coragem toma o lugar do medo por meio do pacto. “O modo pelo qual [Riobaldo] adquire, todavia, certeza da própria capacidade, vem simbolizado no pacto com o diabo.” (CANDIDO, 1978, p. 131).

Uma obscura menção, que pode ser enquadrada nas ambiguidades da obra, faz referência à hóstia cristã, feita de pão ázimo: “E ele vinha para supilar o ázimo do espírito da gente? Como podia? Eu era eu – mais mil vezes – que estava ali, querendo, próprio para afrontar relance tão desmarcado.” (ROSA, 1976, p. 317). Nesse enfrentamento com o demo, Riobaldo quer ser o agente, abrir as comportas da força represada pelo medo, pela obediência, pela submissão e tomar as rédeas da vida, com toda a sua carga de bem e de mal em um “mundo misturado”.

Nessa postura, ele já supõe existir um outro, ao qual não se dá o estatuto de existência, mas que nos escuros do ser atua permanentemente, e propõe uma inversão de papéis. “O que eu estava tendo era o medo que *ele* estava tendo de mim!” (ROSA, 1976, p. 317) (grifo nosso). Quem é esse *ele*? Nessa frase emblemática se evidencia o duplo que habita Riobaldo, *das Unheimliche*, o estranho. Firme em sua decisão – “eu não tinha licença de não me ser” (ROSA, 1976, p. 318) –, aguarda que ele venha e percebe que “de um lugar – *tão longe e perto de mim*, das reformas do Inferno – ele já devia de estar me vigiando, o cão que me fareja” (ROSA, 1976, p. 317) (grifo nosso) –, remetendo a um dos codinomes do demo e também ao símbolo fáustico da aparição inicial do demônio no corpo de um cachorro. No longe estão todas as pulsões reprimidas, todos os desejos socialmente condenados, mas que não se deixam esquecer, sempre próximos, tão perto do ser.

“Como é possível se estar, desarmado de si, entregue ao que *outro* queira fazer, no se desmedir de tapados buracos e tomar pessoa?” (ROSA, 1976, p. 317) (grifo nosso) é mais uma citação significativa, que coloca o eu desarmado e entregue ao seu duplo, ao estrangeiro, permitindo que se abram buracos, que tomem forma os seus conteúdos estranhos e os seus demônios internos. É nesse processo que Riobaldo adquire os poderes para realizar os seus

desígnios de vingar a morte de Joca Ramiro, atravessando o Liso do Sussuarão com seu bando, que irá se defrontar com o de Hermógenes na batalha fatal.

Nesse momento, configura-se o mais profundo da escolha de Riobaldo pela representação do pacto: “Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo!” (ROSA, 1976, p. 318). Viver inteiramente, ser dono da vida e da morte – ele chega a mencionar a possibilidade de suicídio, caso assim quisesse – e senhor das suas ações e decisões. “O que eu agora queria! Ah, acho que *o que era meu, mas que o desconhecido era*, duvidável. Eu queria ser mais do que eu.” (ROSA, 1976, p. 318) (grifo nosso). Novamente, Riobaldo se dá conta que esse duplo desconhecido também é ele e é mais do que ele, é um além dele, constante presença e negação. Permitir que essa negação venha à tona e emerjam as forças desconhecidas do ser acontecerá com o pacto. Por isso, ele chama, em sua derradeira invocação: “Ei, Lúcifer! Satanaz, dos *meus* Infernos!” (ROSA, 1976, p. 319) (grifo nosso).

“Deus *ou* o demo? – sofri um velho pensar.” (ROSA, 1976, p. 318) (grifo nosso). Aqui se coloca a tensão entre arcaico e moderno tão característica da obra, pois Riobaldo responde: “Deus *e* o Demo!” (ROSA, 1976, p. 318) (grifo nosso). A escolha por um ou por outro tornou-se impossível no mundo misturado, que tem de superar o maniqueísmo e a hegemonia do racionalismo cartesiano. É nesse sentido que Eduardo Coutinho coloca a sua tese de que, em *Grande Sertão: Veredas*, o herói oscila permanentemente entre o universo mítico-sacral e o lógico-racional, tentando superar essa dicotomia.

O conflito de Riobaldo entre acreditar ou não na existência do demônio, ou seja, sua oscilação entre o mundo mítico-sacral do sertão e o lógico-racional do interlocutor, encontra a sua melhor expressão no episódio do pacto, em que o narrador decide enfrentar as forças que temia a fim de tornar-se capaz de assumir posição de liderança e levar a cabo a vingança por que lutavam os jagunços. Este episódio, que constitui momento decisivo no itinerário existencial de Riobaldo por assinalar uma mudança de comportamento que torna possível a realização de seu objetivo, é também uma das passagens mais ambíguas de toda a narrativa, pois, se de um lado é contado a partir de uma perspectiva ingênua, sem nenhum distanciamento crítico, de outro, não contém nenhum elemento que exclua a possibilidade de interpretação racionalista. (COUTINHO, 2002, p. 115)

(...) Deste modo, se de um lado o episódio pode interpretar-se em termos racionalistas como uma tomada de consciência do protagonista a respeito do mal existente nele mesmo e uma aceitação deste mal, marcando a sua evolução de uma perspectiva maniqueísta para uma visão múltipla da realidade, de outro, não exclui a possibilidade de uma interpretação mítica, a permanecer presente na consciência de Riobaldo através da desconfiança que

irá atormentá-lo, desse momento em diante, de haver vendido a alma ao diabo. (COUTINHO, 2002, p. 116)

Para alcançar essa esfera totalizante e ao mesmo tempo dialética, o protagonista penhora o que tem e o que não tem, “tudo meu, tudo o mais – alma e palma, e desalma...” (ROSA, 1976, p. 318), ou seja, a não alma, a negação da alma.

A consumação do pacto se dá no mais enigmático dos trechos da cena e que leva ao extremo o conflito arcaico-moderno, além de conter ambiguidades e misturas, configurando-se em uma síntese de importantes questões conteudísticas e formais de todo o romance. A atmosfera provocada pela linguagem cifrada e incomum, que causa estranheza, remete a uma revelação, uma epifania, um momento de iluminação semelhante a um milagre.

Voz minha se estragasse, em mim tudo era cordas e cobras. E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de espaços, que medeia. Como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do assunto. Ao que eu recebi de volta um adejo, um gozo de agarro, daí umas tranqüilidades – de pancada. Lembrei dum rio que viesse adentro a casa de meu pai. Vi as asas. Arqueei o puxo do poder meu, naquele átimo. Aí podia ser mais? A peta, eu querer saldar: que isso não é falável. As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas!

Pois ainda tardei, esbarrado lá, no burro do lugar. Mas como que já estivesse rendido de avesso, de meus íntimos esvaziado. – “E a noite não descamba!...” Assim parava eu, por reles desânimo de me aluir dali, com efeito; nem firmava em nada minha tenção. As quantas horas? E aquele frio, me reduzindo. Porque a noite tinha de fazer para mim um corpo de mãe – que mais não fala, pronto de parir, ou, quando o que fala, a gente não entende? Despresencieí. Aquilo foi um buracão de tempo. (ROSA, 1976, p. 319 e 320)

Muitos dos aspectos e imagens até aqui expostos encaixam-se com precisão nas características da literatura carnavalizada, segundo Bakhtin – contrastes, duplo, situação extraordinária com personagem colocado no limiar, experimentação da verdade, diálogo interior, revogação do tempo cronológico. Também se estende à tensão entre o arcaico e o moderno que se estabelece na obra com o pacto faústico, abordado sob a visão goetheana do dilema existencial do homem contemporâneo.

Para Riobaldo, o que não existe é o diabo arcaico, exterior, o “falso imaginado” (ROSA, 1976, p. 319). Por outro lado, é por não existir que ele tem tanta força. Também ganham força e presença os demônios interiores, que habitam dentro do homem. Há conotações sexuais – “um gozo de agarro, daí umas tranqüilidades” (ROSA, 1976, p. 319) –, a exemplo de um

orgasmo, mas também imagens de um genuíno nascimento, com a menção das dores do parto – “arquei o puxo do poder meu” (ROSA, 1976, p. 319) –, a lembrança do pai, um rio, e da mãe, a noite que se faz corpo pronto para parir e começar a compreender o novo.

Riobaldo retorna transformado. O frio que sente concomitantemente a uma forte sede que o requeima também são signos relacionados ao pacto – ainda na fase de projeto ele considerava que o pacto requeria “uma fúria de quente frieza” (ROSA, 1976, p. 305). Vale remeter aqui à “gélida frieza” do diabo e à correspondência entre frio e quente na representação do inferno por Thomas Mann, assim como na caracterização da obra de Adrian Leverkühn.

No início, Riobaldo assusta-se com a recordação da experiência, com “o desatino daquela noite” – “Posso me esconder de mim?...” (ROSA, 1976, p. 320). Mas acaba por aceitar a nova condição, em que “tudo agora reluzia com clareza, ocupando minhas ideias”. Só que nunca mais sonhou. Segundo Arroyo (1984, p. 244), não há na cultura popular essa “tradição a-onírica”. No entanto, buscando uma ponte com a psicanálise, para a qual o sonho é uma das frestas para o inconsciente vir à tona, a transformação de Riobaldo advinda com o pacto é um nó de dupla face, pois emerge um sujeito tirano e onipotente, mas que também revela um ego infantil, em que não há espaço para a projeção de fraquezas e fragilidades.

Na sequência, Riobaldo toma a chefia de Zé Bebelo e passa a proceder de maneira diversa do seu comportamento até então – “Agora, era que eu me espiritava só para arrelias e inconveniências.” (ROSA, 1976, p. 323). Riobaldo chegou ao mais fundo de si e se virou do avesso, pois, mais que ao demônio arcaico, foi aos seus demônios interiores que ele deu à luz e aos quais se aliou para atravessar o Liso do Sussuarão – em nove dias, número significativo por remeter ao período de gestação, conforme Freud assinala em seu texto “Uma Neurose Demoníaca do Século XVII” – e comandar o derradeiro inferno de sua vida de jagunço, a batalha do Paredão.

3.5 Um certo Gramacêdo

O poder adquirido por Riobaldo com o pacto passa a se manifestar nitidamente em diversas ocasiões, trazendo em seu cerne toda a ambiguidade e mistura que permeiam a própria condição humana, conforme a expõe o narrador. Recebe o cavalo Siruiz em circunstâncias que lembram o momento da formulação da frase “o diabo na rua, no meio do redemunho”, agora sendo ele próprio a encarnação do demo perante os animais. Para se confirmar como

chefe, mata friamente dois jagunços diante do bando, o que lhe dá poder e desperta o temor dos homens. É então batizado por seu antecessor, Zé Bebelo, em evidente ritual de passagem. Por fim, contempla do alto aquilo sobre o que reinará, em referência ao já citado evangelho de São Mateus, quando o diabo tenta Jesus pela terceira vez.

E vi um itambé de pedra muito lisa; subi lá. Mandei os homens ficassem embaixo, eles outros esperavam. Minha influência de afã, alegria em artes, não padecesse de se estorvar em monte de pessoas nenhuma. De despiço, olhei: eles nem careciam de ter nomes – por um querer meu, para viver e para morrer, era que valiam. *Tinham me dado em mão o brinquedo do mundo.* (ROSA, 1976, p. 332) (grifo nosso)

Os episódios dessa trajetória de Riobaldo pactário são construídos com extremo rigor estilístico pelo autor, proporcionando à narrativa a tensão entre o mal e o bem, permanente vai-e-vem na mente e no comportamento do protagonista – “era um homem danado diverso, era, eu – aquele jagunço Riobaldo...” (ROSA, 1976, p. 345), no presente da enunciação referindo-se a si mesmo na terceira pessoa. Com o domínio que adquiriu, poderia até possuir a neta do fazendeiro Ornelas, ex-jagunço a quem se atribuem dezenas de mortes. A cena desenvolve-se lentamente, o desejo carnal de Riobaldo contrapondo-se aos olhares de terror da menina, de susto imobilizante do avô e de desespero de Diadorim. Mas Riobaldo se contém – “Segurei meus cornos” (ROSA, 1976, p. 345) – e recebe o frescor proporcionado pela ‘bondade’, obviamente sob sua perspectiva. Nesse instante, sente-se soberano em sua vontade, domina o poderoso desejo do demo. Mas, em seguida, volta a se perceber inferior, pois o tal Ornelas sequer tinha ouvido falar de Zé Bebelo, do Hermógenes e de outros chefes célebres. A exemplo das interrupções frequentes do início da narrativa, neste ponto há o relato feito por Ornelas a respeito de um episódio que viveu junto com um delegado chamado Hilário. A moral da história, tragicômica e paródica, com irrefutável característica carnalizada, cai bem na atual condição desse ‘estranho’ Riobaldo: “*Um outro pode ser a gente; mas a gente não pode ser um outro, nem convém...*” (ROSA, 1976, p. 347) (grifo do autor).

No mais das vezes, imbuído de seu poder, sentindo-se capaz de determinar a vida e a morte, Riobaldo provocava temor e admiração, operando verdadeiros milagres, conforme a sua narração. Mas para Diadorim, tais transformações do amigo não passam despercebidas, pois, com sua amizade de amor, é capaz de captar sinais da alma do outro – “a qual é arraial escondido por detrás de sete serras” (ROSA, 1976, p. 354) – e passa a questioná-lo: “E o que está demudando, em você, é o cômputo da alma – não é razão de autoridade de chefias...” (ROSA, 1976, p. 353), afirma Diadorim a Riobaldo.

Nessa passagem, o autor retoma a origem do seu ódio primário, num acontecimento que reflete a sua condição singular de pactário crítico dialético, ou seja, aquele que deu vazão aos instintos abrindo portas aos demônios do inconsciente, mas sem dar trégua à razão, colocando o personagem em conflito permanente, um ser *misturado* e não *inteirado*. Trata-se do encontro com nhô Constâncio Alves, homem de algumas posses, originário da mesma região de Riobaldo. Em um átimo, o protagonista se vê virado do avesso, definindo sentença de morte ao compatriota, e ali se inicia uma luta, uma queda-de-braço entre o seu outro, o seu demônio, com o seu 'um', agora no papel de estranho – “Ah, mas, então, do sobredentro de minhas idéias – *do que nem certo sei se seja meu* – uma minha-voz, vozinha forte demais, de tão fraca, sumidou um cochicho” (ROSA, 1976, p. 355) (grifo nosso). “Ah, um recanto tem, miúdos remansos, aonde o demônio não consegue espaço de entrar, então, em meus grandes palácios. No coração da gente, é o que estou figurando.” (ROSA, 1976, p. 355-356).

Esse processo dialógico e dialético culmina na inevitável e imponderável mistura do ser e do viver: “Mas, aquilo, de ruim-querer carecia de dividimento – e não tinha; *o demo então era eu mesmo?*” (ROSA, 1976, p. 356) (grifo nosso) é o achado dessa passagem, síntese do eterno questionamento de Riobaldo.

O personagem resiste uma vez à tentação de matar nhô Constâncio Alves, mas encontra um subterfúgio para sua vontade adotando o ardil de fazer uma pergunta ao homem e, dependendo da resposta, confirmar ou não a sentença de morte: “– ‘Se sendo que o senhor é de minha terra, a pois: conheceu um homem que se chamava Gramacêdo? Será, o senhor é parente dele?’” (ROSA, 1976, p. 356). Esse tal Gramacêdo, alvo do sentimento primeiro de Riobaldo, raiz de seu ódio, é a lembrança mais remota do protagonista. Como em outros trechos apontados neste estudo, a menção aparece muito antes, na página 35, sem outros detalhes, e é retomada mais de trezentas páginas adiante, relacionada ao Riobaldo pactário em processo de ajuste de contas de sua existência. Nhô Constâncio Alves é salvo pela segunda vez, pois responde que desconhece o sujeito Gramacêdo, mas demonstra tamanho medo que insufla ainda mais o desejo de matar em Riobaldo, para quem “o medo mostrado chama castigo de ira; e só para isso é que serve” (ROSA, 1976, p. 357), reafirmando sua negação ao próprio medo, motor de sua busca pela superação no pacto. Tal qual Cristo, Riobaldo é tentado pela terceira vez e resiste, pondo termo à batalha de dominação travada com o demo. Ele expõe seus motivos, mais uma vez humanitários:

Assim, noutro repingo: arejei que toda criatura merecia tarefa de viver, que aquele homem merecia viver por causa de uma grande beleza no mundo, à

repentina. Um anjo voou dali? Eu tinha resistido a terceira vez. Agora, nhô Constâncio Alves estava delivrado de perigo. (ROSA, 1976, p. 357)

Entretanto, no mundo dos homens, na realidade dos jagunços, tantas sutilezas passam despercebidas e a leitura de seus atos pode adquirir, até para si mesmo, uma conotação de fraqueza, covardia, reduzindo o seu poder. Assim, ameaça atacar o próximo que lhe aparecer, e nesse episódio, também marcado pela tríade – o homem, a égua e o cachorro –, Riobaldo se vale de artimanhas equivalentes às que tanto admirava em Zé Bebelo, utilizando o discurso para chegar ao desfecho desejado, porque “agora, a vontade de matar tinha se acabado! Sei e soube: por certo que o demo, agora, escondia sua intenção, por desconfiar de que eu não fosse querer cumprir” (ROSA, 1976, p. 358). Ou seja, considera-se vitorioso nesse embate com o demônio, mas sua guerra íntima continua. Marcadamente carnalizada, nessa passagem o autor utiliza recursos de chiste e paródia para evidenciar a ambiguidade característica do personagem.

Riobaldo prossegue com o bando e é bem-sucedido como chefe jagunço no cumprimento da meta traçada. Nada lhes faltou durante a travessia do Liso do Sussuarão, onde encontraram tudo de que necessitavam. Conseguem sequestrar a mulher do Hermógenes e destruir a fazenda que lhe pertencia. Sua estrela continua brilhando quando, em um longo período de chuvas, durante o qual permanecem no sítio Do Zabudo, decide intempestivamente pela partida do grupo e, assim que o bando apronta os cavalos, a chuva cessa. Confrontam-se com os inimigos no Tamanduá-tão e no Paredão, resultando vitoriosos. Mas, durante todo o tempo, Riobaldo pergunta-se qual será o preço cobrado pelo demônio por depararem com tantas facilidades e vitórias.

Em plena batalha final, Riobaldo no comando obtém a resposta ao ouvir um riso. Também se refere à sua própria imaginação, como Ivan e Adrian, mas de modo menos contundente, inexato, negando o próprio Satanás – teria este vindo cobrar o seu quinhão adquirido por direito com o pacto? – e se remetendo ao espaço, às circunstâncias do indefinido:

Até que, nisso, alguém se riu de mim, como que escutei. O que era um riso escondido, tão exato em mim, como o meu mesmo atabafado. Onde desconfiei. Não pensei no que não queria pensar; e certifiquei que isso era idéia falsa próxima; e, então, eu ia denunciar nome, dar a cita:...Satanão! Sujo!... e dele disse somentes – S... – Sertão... Sertão... (ROSA, 1976, p. 448)

Vencedor e vencido. Essa é mais uma das ambiguidades de *Grande Sertão: Veredas*, uma vez que Riobaldo vence a guerra, mas perde Diadorim, de quem se afastou, pois não lhe captava os sinais, e acabou por assistir à morte do amigo-amada.

“Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E, estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, mas não sabe, não sabe, não sabe.” (ROSA, 1976, p. 79)

No tempo da enunciação, ele se afirma, se nega e se questiona. “Será – mal pergunto eu ao senhor – que viajei este sertão com o Outro sendo meu sócio?” (ROSA, 1976, p. 364); “Eu era dois, diversos? O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia” (ROSA, 1976, p. 369); “O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser.” (ROSA, 1976, p. 166).

Na força do que não existe, do inapreensível e do imponderável reside a contemporaneidade de Riobaldo, que consegue estabelecer o diálogo e o movimento dialético entre o bem e o mal que constituem a matéria humana, sem afirmá-los ou negá-los. Como iguais, conviventes, equivalentes? Mais do que isso, como constitutivos e determinantes da condição humana. A vontade é ilusão, a existência está submetida à ambiguidade permanente. Riobaldo encarnou o seu fantasma, aquele não existe porque é presença constante, que não existe de se pegar, mas que se mantém vivo todo o tempo. Ele vira-se do avesso, revê o bárbaro que existe em cada humano, a fera que sobrevive a toda a força da racionalidade e a toda a construção civilizatória. Foi inútil toda evolução humana, incapaz de destruir esse selvagem sempre renegado? Não. A energia gerada por esse conflito, por esse atrito entre o homem idealizado e o negado, por essa travessia, é a matéria do real, é o homem humano.

Em seu pacto, Riobaldo quis um trato de iguais, desafiou a superioridade da razão ao descrever da capacidade do racionalismo e do pensamento cartesiano subordinarem o lado obscuro, e mais, ele desmistificou o poder dessa face obscura ao jogar um forte facho de luz sobre ela. O demônio é feio e forte, porém “vige, mas não rege” (ROSA, 1976, p. 74). O fantasma é tão real quanto o razoável. Assim, o seu pacto foi feito com o seu próprio demônio, deu-lhe existência e levou ao extremo a dialética entre pulsão e razão, tirando desse conflito um ser mais íntegro, embora fragmentado a cada instante, pendular e pleno de seus conflitos, como é a experiência do homem moderno, do homem contemporâneo, do homem humano.

4. ENCONTROS E DESENCONTROS

Ao estudar a representação do demônio na literatura, deparamos com a questão do encontro, do momento da aparição do diabo. Mesmo no *Fausto*, em que Mefistófeles é um personagem fisicamente presente ao longo da narrativa, o contato inicial é relevante no conjunto, uma vez que marca a perspectiva de uma experiência transformadora, uma mudança irreversível na vida do herói. Até aqui, analisamos aspectos constitutivos das cenas e da interação do demônio com os personagens, assim como relações entre as obras em estudo. Neste capítulo, recorreremos mais uma vez às ideias de Bakhtin para nos deter no motivo do encontro.

Em seus estudos literários, Bakhtin desenvolveu o conceito de cronotopo, ou seja, as unidades de conteúdo que aliam, de forma indissolúvel, aspectos de tempo e espaço e possibilitam o andamento do enredo. Para Bakhtin, “toda imagem de arte literária é cronotópica” (BAKHTIN, 2010b, p. 356) e “todas as definições espaço-temporais são inseparáveis e tingidas de matiz emocional”, sendo que “a contemplação artística viva (...) abarca o cronotopo em sua integridade e plenitude.” (BAKHTIN, 2010b, p. 349).

Segundo o teórico, cronotopo, cujo significado literal é “tempo-espaço”, é uma “categoria conteudística-formal” que condensa a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais artisticamente assimiladas em literatura”. O cronotopo “serve de ponto principal para o desenvolvimento das ‘cenas’ no romance” e, “como materialização privilegiada do tempo no espaço, é o centro da concretização figurativa, da encarnação do romance inteiro. (...) É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos.” (BAKHTIN, 2010b, p. 355-356).

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 2010b, p. 211)

Bakhtin cita alguns dos motivos cronotópicos que considera elementos constitutivos do enredo, independentemente do gênero literário em que são empregados. Eles são “os grandes cronotopos tipologicamente estáveis” (BAKHTIN, 2010b, p. 349), têm um caráter temático, como “centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance”, e

também um significado figurativo, pois neles “os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e enchem-se de sangue” (BAKHTIN, 2010b, p. 355). Esses motivos são os do encontro, da despedida (separação), da perda, da obtenção, das buscas, da descoberta, do reconhecimento, do não reconhecimento, entre outros. Contudo, o ensaísta destaca o motivo do encontro como o mais importante, distinguindo-se “por um forte grau de intensidade do valor emocional.” (BAKHTIN, 2010b, p. 349).

Em qualquer encontro (...) a definição temporal (“num mesmo tempo”) é inseparável da definição espacial (“num mesmo lugar”). E no motivo negativo – “não se encontraram”, “se separaram” – a cronotopidade é mantida, mas um ou outro membro do cronotopo é dado com um signo negativo: não se encontraram porque não estavam em dado lugar ao mesmo tempo, ou ao mesmo tempo encontravam-se em lugares diferentes. A unidade indissolúvel (mas não a fusão) das definições temporais e espaciais traz ao cronotopo do encontro caráter elementar, preciso, formal e quase matemático. Mas, naturalmente, esse é um caráter abstrato. Pois o motivo do encontro é impossível isoladamente: ele sempre entra como elemento constituinte da composição do enredo e da unidade concreta de toda a obra (...). Em diversas obras o motivo do encontro recebe matizes diferentes e concretos, inclusive emocionais e de valor (o encontro pode ser desejado ou indesejável, alegre ou triste, às vezes terrível e também ambivalente). (...) Com muita frequência o cronotopo do encontro exerce, em literatura, funções composicionais: serve de nó, às vezes, ponto culminante ou mesmo desfecho (final) do enredo. (BAKHTIN, 2010b, p. 222)

Em *Grande Sertão: Veredas* e em *Doutor Fausto*, o encontro com o demônio é, de fato, ponto de sustentação da narrativa, configurando de maneira consistente o cronotopo do encontro e sua função composicional. Já em *Os Irmãos Karamázov*, no qual, diferentemente das duas outras obras, não ocorre o pacto fáustico, a cena do encontro do diabo com Ivan é um importante momento em um romance de extrema complexidade, que reúne diversas outras passagens relevantes no debate ou, para usarmos a terminologia bakhtiniana, no diálogo das várias vozes a respeito dos principais temas existenciais com que o ser humano depara. Para Paulo Bezerra, *Os Irmãos Karamázov* configura-se em “um mosaico de temas” (BEZERRA, 2008b, p. viii), é um

(...) romance-panorama que engloba vastos aspectos históricos, sociais, ideológicos, psicológicos, religiosos, jurídicos, etc., que, transfigurados no amplo espectro de caracteres e atitudes das muitas personagens que o povoam, personificam a vida na Rússia da segunda metade do século XIX.

O romance *Os Irmãos Karamázov* é a síntese de toda a obra de Dostoiévski (...) (BEZERRA, 2008b, p. vii)

De forma abrangente, a questão do bem e do mal e da existência de Deus, conseqüentemente também a do diabo, devido à complementariedade das duas figuras, permeiam toda a narrativa, sendo que o discurso de Ivan Karamázov concentra esse questionamento.

A construção da imagem de Ivan exigiu de Dostoiévski uma excepcional capacidade de realizar numa única personagem a síntese de toda a sua erudição nos campos da literatura, da história, da filosofia e da religião, e de caracteres humanos que já se encontravam em personagens de suas obras anteriores (...), criaturas que pensam em profundidade e com seu pensamento questionam a ordem social e cósmica. (BEZERRA, 2008b, p. xi)

Nas três obras estudadas, e também no *Fausto* de Goethe, adotado como matriz no que se refere à representação da imagem do homem, os heróis não são vítimas do acaso; ao contrário, eles fazem as suas escolhas. Embora fatos fortuitos ocorram, as suas trajetórias não se definem por eles ou por interferência dos deuses, como na epopeia, pois os personagens em estudo se constituem em protagonistas de suas vidas, contraditórios e cindidos, mas sujeitos de seus destinos.

Adrian e Riobaldo vão ao encontro do demônio para firmar o pacto, enquanto o não pactário Ivan sofre as conseqüências do seu posicionamento a respeito do ser humano e da necessidade de transcendência. Apesar de, como observa Paulo Bezerra, a ideia atribuída a Ivan de que ‘Deus e a imortalidade não existem e, em um mundo sem Deus, tudo é permitido’ decorrer “do processo de interação dialógica, apontado em Dostoiévski por Mikhail Bakhtin ...” (BEZERRA, 2008b, p. vii), esse é o conceito que permanece do discurso do personagem. Depois do assassinato do pai, Ivan procura por Smierdiakóv, que exerce papel de seu duplo, e este lhe confessa como executou o crime e as razões que o levaram a praticá-lo. A sofisticada argumentação que o autor coloca no discurso de Smierdiakóv desenvolve-se em ritmo crescente e a cena culmina com a decisão de Ivan de assumir a culpa pela morte do pai. Ele aceita a posição de ser o mentor intelectual do ato, coerente com suas concepções filosóficas, por desejar e não evitar o parricídio. Na sequência, e com o personagem no limite de sua razão, dá-se o encontro com o diabo, no interior do seu quarto, na inquietação da sua mente dilacerada, tendo no bojo as questões existenciais profundas e extremas que o atormentam, por ele expressas ao longo do romance, mas agora com o personagem envolto na fragilidade emocional e na doença que dela emerge. Como já mencionado, o diabo também se constitui em duplo de Ivan, trazendo à tona o lado obscuro, não racional, da sua visão do mundo e dos homens.

– És uma mentira, és minha doença, és um fantasma. Só não sei como te exterminar, e vejo que preciso sofrer por algum tempo. És minha

alucinação. És a encarnação de mim mesmo, mas, pensando bem, somente de uma parte de mim... de minhas idéias e sentimentos, e só os mais abjetos e tolos. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 824)

Assim, Ivan não é um questionador impune e seus demônios interiores são tão mais fortes quanto é antagônica às doutrinas vigentes a sua interpretação do mundo. O “espírito de negação” também é um duplo do personagem, na figura do demônio, mas tampouco esse ‘outro lado’ alcança o absoluto, definindo o herói desintegrado diante da realidade. Uma imagem síntese da condição humana representada por Dostoiévski está na definição exposta durante o julgamento de Dmitri, em que o promotor descreve a “natureza karamazoviana”: capaz de “encerrar todas as oposições possíveis e contemplar de uma vez ambos os abismos, um abismo que está acima de nós, o abismo dos altos ideais, e o abismo que está abaixo de nós, o abismo da queda mais vil e funesta.” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 905).

4.1 *Hetaera esmeralda*

As similaridades entre as cenas da aparição do demônio em *Os Irmãos Karamázov* e *Doutor Fausto* foram apresentadas no capítulo 3, em que também foi apontada a contemporaneidade de *Doutor Fausto*, cuja estreita intersecção entre o tempo histórico, da vida da nação alemã, e o tempo biográfico do protagonista retrata a ascensão do nazismo e as duas grandes guerras do século XX. Tomando por base o cronotopo do encontro da teoria de Bakhtin, passamos a analisar particularidades da realização do pacto com o demônio firmado por Adrian Leverkühn.

Três encontros caracterizam a formalização do pacto em *Doutor Fausto* e o primeiro deles se dá logo após a decisão do herói de seguir sua vocação musical, no momento da chegada a Leipzig, onde irá estudar música: “(...) eu, apenas desembarcado do trem (...) encontrei hospedagem e adequado domicílio. Cheguei cedo de tarde, deixei meus trastes no depósito, encaminhei-me àquela casa, *como se alguém me conduzisse*”. (MANN, s/d, p. 187) (grifo nosso).

Em seguida, Adrian sai para conhecer a cidade, tomando por guia o carregador que lhe trouxera a mala da estação ferroviária. “... um cara de casquete vermelho e plaqueta de latão, com uma corda ao redor da barriga e capa de chuva. Falava daquele jeito infernal de todo o pessoal desta cidade, eriçando a mandíbula inferior” (MANN, s/d, p.191). O acompanhante, a cuja descrição da figura e do comportamento o autor incorpora sutis traços de um ente

demoníaco, inclusive remetendo ao professor Schleppfuss, um dos personagens mimetizados pelo demônio quando de sua aparição, levou Adrian a uma série de igrejas e locais com referências religiosas e musicais, mas também à taberna de Auerbach, onde se passa uma das cenas do *Fausto*, de Goethe – segundo Marcus Mazzari, nesse local havia dois afrescos representando o Doutor Fausto da lenda popular – e ao prostíbulo que será o marco divisor na vida do predestinado Adrian. Assim narra ele o episódio em carta ao amigo e futuro biógrafo, Serenus Zeitblom:

Já aguicei demasiadamente a tua curiosidade pela dita facécia ou farsa e por aquilo que está se passando entre Satã e mim: bem, não era grande coisa, a não ser que aquele carregador, ao anoitecer do primeiro dia, me tirou do bom caminho (MANN, s/d, p. 188)

A descrição do local, na qual há remissão ao guia que o conduziu até ali, reforça o determinismo da condição de pactário de Adrian, a sua sorte predefinida, como um ser escolhido, eleito para tal, que posteriormente assumirá e efetivará o pacto com o demônio.

Havia uns degraus diante da porta de entrada, com um corrimão de latão, que brilhava como a plaqueta no casquete do homem, e, acima da porta, uma lanterna do mesmo vermelho desse casquete. Paguei o sujeito. Ele me desejou bom apetite e sumiu. Toquei a campainha. A porta abriu-se sozinha, e no vestibulo, huma endomingada madama vinha ao meu encontro. Tinha bochechas da cor de passas de uva, e em cima de suas banhas, um rosário de contas amareladas. Saudou-me co'um gesto quase pudico, manifestando sua alegria em voz aflautada e namoriscando comigo, *como se havia muito tivesse aguardado a minha visita*. Com inúmeros cumprimentos, conduziu-me através de alguns reposteiros até hum salão esplendidamente iluminado por hum lustre de cristal e candelabros diante dos espelhos, tapeçarias emolduradas e sofás forrados de seda, nas quais se achavam sentadas as ninfas e filhas do deserto, seis ou sete – como vou defini-las? – borboletas, libélulas, esmeraldas, escassamente vestidas, diafanamente vestidas, em tule, escumilha, lantejoulas; cabelos soltos, compridos, cabelos em cachos; semi-esferas empoadas; braços com pulseiras; e todo o grupo mirando-te de olhos esperançosos, luzentes de concupiscência. (MANN, s/d, p. 190) (grifo nosso)

Surpreso, Adrian dá-se conta de que fora levado a um covil, embora tivesse solicitado ao guia que lhe deixasse em um lugar onde pudesse se alimentar. Encontra um piano aberto naquela sala e, misturando engenhosamente o pacto à criação musical, Thomas Mann coloca uma questão de estética sonora que à época preocupava o compositor. Nesse instante, uma mulher com traços latinos aproxima-se. Suas características remetem à observação de Anatol Rosenfeld a respeito do “fato biográfico” que marca a obra do autor.

Foi quando huma morena se colocou a meu lado, numa pequena jaqueta espanhola; boca grande, nariz arrebicado e olhos amendoados, Esmeralda! Acariciou-me a face com o braço. Eu me virei; empurrei o mocho com o joelho, para arredá-lo, e recuando pelo tapete, abri caminho através do

inferno da volúpia, corri ao lado da palradora dona da pensão, pelo corredor e pela escada, até à rua, sem seque tocar no mainel de latão. (MANN, s/d, p. 190-191)

Como em *Grande Sertão: Veredas*, também em *Doutor Fausto* há menções isoladas que preparam um desfecho, fios espalhados pela narrativa que se entretecem muito adiante. O nome atribuído à prostituta *Hetaera Esmeralda* é um deles, citado nas páginas iniciais do romance, quando ainda na infância Adrian e o amigo Serenus apreciavam os livros de ciências naturais do pai do primeiro, com figuras e fotografias de insetos. Entre estes, o autor alude a uma borboleta, natural da Amazônia, em descrição muito próxima à imagem das prostitutas no bordel. A transparência remete, ainda, à invisibilidade da doença e do pacto.

Uma borboleta dessa família, amante, na sua diáfana nudez, da sombra crepuscular das frondes, chamava-se *Hetaera esmeralda*. Tinha nas asas apenas uma mancha escura, de um rosa violáceo que durante o vôo a assemelhava a uma pétala arrastada pelo vento, já que nada mais se enxerga do bichinho. (MANN, s/d, p. 21)

Segundo Marcel Vejmelka, o motivo da Esmeralda é complexo, contém uma série de significados e implicações na obra.

Um dos motivos decisivos e de maior fascínio no romance é o da Esmeralda – estritamente musical dentro da obra fictícia do personagem Leverkühn na sequência de tons *h-e-a-e-es*, ao mesmo tempo sigla para diversos elementos como a borboleta, a prostituta húngara, a infecção sífilítica, o próprio pacto. Um motivo também marcado pela ambiguidade essencial que reúne sedução, perdição, misericórdia e esperança. Assim, o motivo biográfico da mãe brasileira, carregado pelo próprio Thomas Mann com alteridade, exotismo e a sedução sensual, no *Doutor Fausto* também passa a ser simbolizado pela prostituta húngara, isto é pela fatal borboleta *Hetaera esmeralda*, para ser canalizado através da sequência tonal *h-e-a-e-es* no trato com o diabo do pactário moderno, o músico e compositor Adrian Leverkühn. (VEJMELKA, 2010, p. 435)

Retomando a teoria de Bakhtin sobre os cronotopos, cabe assinalar que não foi nesse primeiro encontro com Esmeralda que Adrian efetivou o pacto, mas sim numa representação em que se somam o cronotopo do encontro e o cronotopo da estrada, onde, casualmente ou não, entrelaçam-se destinos.

Tem significado particularmente importante a estreita ligação do motivo do encontro com o *cronotopo da estrada* (...). No cronotopo da estrada, a unidade das definições espaço-temporais revela-se também com excepcional nitidez e clareza. É enorme o significado do cronotopo da estrada em literatura: rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada, e muitas obras estão francamente construídas sobre o cronotopo da estrada, dos encontros e das aventuras que ocorrem pelo caminho. (BAKHTIN, 2010b, p. 223)

Adrian empreendeu uma viagem “bastante extensa”, segundo o narrador, para o encontro com Esmeralda, a prostituta que lhe havia tocado a face na sua visita ao bordel em Leipiz e que, por estar infectada com a sífilis, transferiu-se para uma cidade distante, na Hungria. O protagonista consegue informações sobre o paradeiro da mulher e viaja sozinho, determinado a encontrá-la e, mesmo sendo por ela advertido a respeito da doença, ele insiste na relação carnal que provoca o seu contágio.

Que mais podia ser, que obsessão, que vontade de desafiar a Deus, que impulso de incluir o castigo no pecado, e enfim que desejo mais arcano, mais profundo, de concepção demoníaca, que anseio de uma transformação química de sua natureza, suscetível de provocar a morte, induziram o acautelado a desprezar a advertência e a insistir na posse dessa carne? (MANN, s/d, p. 207)

Nesse encontro, o pacto é firmado com o sangue do pactário, infectado pela doença que, de acordo com os argumentos do demônio, o levará à iluminação que se refletirá em sua obra. Entretanto, o encontro com o demônio encarnado ocorre cerca de quatro anos mais tarde, também durante uma viagem, na longa estada do compositor em Palestrina, na Itália, quando o ‘Anjo do Veneno’, como o diabo se autointitula adotando uma sugestão de Adrian, surge para ajustar o acordo, o negócio em que vende o “tempo endiabrado”, pois a contagem desse tempo já se iniciou.

Esta minha visita tem por objetivo unicamente a ratificação. Recebeste de nós tempo, tempo apropriado para um gênio, tempo que permite vãos altos: plenos vinte e quatro anos, *ab dato recessi*, ser-te-ão concedidos por nós, para que alcances tua meta. Passados eles, decorridos eles – o que nem se pode prever, já que tamanho tempo é uma eternidade – hemos de levar-te. (MANN, s/d, p. 336)

“A estrada é particularmente proveitosa para a representação de um acontecimento regido pelo acaso (mas nem só para isso)”, diz Bakhtin (2010b, p. 350). No caso de Adrian, não foi o acaso que o levou a se deslocar, pois ele vai deliberadamente ao encontro, e a distância de Esmeralda no espaço e no tempo – o contágio se dá um ano após o primeiro contato – reforçam a determinação, a atitude positiva do protagonista em firmar o pacto. Posteriormente, o compositor torna-se recluso. Assim, o cronotopo da estrada aqui tem valor menor, ainda que presente nos três encontros – o trânsito para Leipzig, para a Hungria e para a Itália –, mas não deixa de proporcionar intensidade e relevância aos encontros que definiram o destino do compositor.

4.2 Pelo sertão

Em *Grande Sertão: Veredas*, mais do que na configuração do pacto, os motivos do encontro e da estrada são essenciais, constituindo-se em pilares de sustentação da narrativa, tanto que a sua estrutura já foi comparada por estudiosos da obra de Rosa, entre eles Cavalcanti Proença (1958) e Antonio Candido (1978), ao romance de cavalaria, gênero em que esses cronotopos determinam todo o enredo. A maior parte das peripécias do herói se dá na estrada, desde a fuga da casa paterna à batalha do Tamanduá-Tão e morte Diadorim, em que o protagonista “ultima” o jagunço Riobaldo (ROSA, 1974, p. 455), encerrando a sua carreira nas armas. Bakhtin reitera a importância dos dois motivos no romance moderno.

No romance, os encontros ocorrem freqüentemente na “estrada”. Ela é o lugar preferido dos encontros casuais. Na estrada (“a grande estrada”) cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades. Aqui podem se encontrar por acaso, as pessoas normalmente separadas pela hierarquia social e pelo espaço, podem surgir contrastes de toda espécie, chocarem-se e entrelaçarem-se diversos destinos. (...) Este é o ponto do enlace e o lugar onde se realizam os acontecimentos. (BAKHTIN, 2010b, p. 350/351)

No capítulo anterior, analisamos detidamente o episódio das Veredas Mortas, onde ocorre o suposto encontro com o demônio, tendo no cerne o processo de individuação do sujeito e a reflexão constante a respeito do bem e do mal, da existência ou não do diabo. Entretanto, outros encontros são bastante relevantes na narrativa, principalmente os encontros de Riobaldo com Diadorim. Estes são emblemáticos, ocorrem na estrada e marcam o destino do herói e suas escolhas, uma vez que o acaso os reúne, mas o protagonista é soberano ao definir o caminho que vai seguir. Assim, decide-se por acompanhar o Menino na travessia do rio São Francisco, um rito de passagem, de acordo com Adélia Bezerra de Meneses, uma “travessia iniciática” (MENESES, 2010, p. 68). Mais tarde, quando da deserção de Riobaldo do bando de Zé Bebelo, ocorre o reencontro dos dois, mais uma vez por coincidência. Entretanto, Riobaldo não titubeia em se incorporar ao grupo, agora lutando contra Zé Bebelo.

Além desses encontros fundamentais, há que se sublinhar outros momentos importantes do romance em que figuram os cronotopos do encontro e da estrada, como o contato inaugural com os jagunços na fazenda São Gregório e os encontros com as duas outras mulheres da vida de Riobaldo, Nhorinhá e Otacília. Enfim, em *Grande Sertão: Veredas*, o movimento é constante, sempre com personagens em trânsito – na estrada – e susceptíveis ao encontro, seja com os inimigos para uma batalha ou com circunstâncias que mudarão as suas vidas.

Em *Grande Sertão: Veredas* também é nítido o traço da estrada que Bakhtin identifica como comum nas variantes desse motivo por ele apresentadas: “a estrada atravessa o *país natal*, e não um *mundo exótico* e estranho” (BAKHTIN, 2010b, p. 351) (grifos do autor). Não há dúvida de que o romance não se passa em uma terra estrangeira, no entanto, em alguns momentos a realidade se apresenta de tal forma dessemelhante aos personagens, que é preciso afirmar que se trata do Brasil. Assim ocorre quando os jagunços entram em contato com populações miseráveis, que vivem em território brasileiro, porém em um outro tempo, às quais Zé Bebelo anuncia a chegada da República.

– “O que mal não pergunto: mas donde será que o senhor está servido de estando vindo, chefe cidadão, com tantos agregados e pertences?”

– “Ei, do Brasil, amigo!” – Zé Bebelo cantou resposta, alta graça. – Vim departir alçada e foro: outra lei – em cada esconso, nas toesas deste sertão...” (ROSA, 1974, p. 293)

Nesse sentido, conforme apontado na análise do pacto, a trajetória de Riobaldo também é marcada por percepções e experiências que ele adquire ao cruzar o sertão e deparar com miséria, doença e morte. “O senhor já que me ouviu até aqui, vá ouvindo. Porque está chegando hora d’eu ter que lhe contar as coisas muito estranhas.” (ROSA, 1974, p. 288/289). Dessa forma Riobaldo introduz não só a realização do pacto, mas também os episódios sinistros e perversos, de dimensão social, em que figuram os catrumanos e habitantes do Sucruíú, povoado devastado pela varíola. Tais cenas, com sua força imagética, são exemplares do caráter figurativo dos cronotopos, conforme explica Bakhtin:

Pode-se relatar, informar o fato, além disso, pode-se dar indicações precisas sobre o lugar e o tempo de sua realização. Mas o acontecimento não se torna uma imagem. O próprio cronotopo fornece um terreno substancial à imagem-demonstração dos acontecimentos. Isso graças justamente à condensação e concretização espaciais dos índices do tempo – tempo da vida humana, tempo histórico – em regiões definidas do espaço. (BAKHTIN, 2010b, p. 355)

Por meio da teoria dos cronotopos, de Bakhtin, foi possível realçar, neste capítulo, a importância do motivo do encontro em romances da tradição fáustica, acrescentando o motivo da estrada, preponderante em *Grande Sertão: Veredas*. Na condensação das séries temporal e espacial é que se dá a corporificação do demônio e a concretização do pacto, momentos de clímax nos três romances estudados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tema recorrente na literatura universal, a questão do bem e do mal, da existência de Deus e do diabo, é universal e transcende o tempo e o espaço. No caso da tradição judaico-cristã, confunde-se com a própria história ocidental e supera os limites religiosos e espirituais, abarcando aspectos sociais, culturais, econômicos e políticos. No emergir da Idade Moderna, em que a Terra foi ampliada e o progresso científico dava os primeiros passos, começou a se quebrar a grossa capa de valores decorrentes da hegemonia do catolicismo, com dogmas que, ao longo da Idade Média, determinaram normas de comportamento e alcançaram força de lei. Do esfacelamento gradual desse mundo fechado surgiu um novo homem.

A experiência da modernidade, que cunhou os termos Velho Mundo e Novo Mundo, expandiu-se e a transformação se acelerou. Em seu curso, precipitou-se uma série de acontecimentos com repercussão em toda a Europa, e uma das figuras que se destacou no cenário artístico e cultural foi a do alemão Johann Wolfgang von Goethe. Em sua extensa obra, a tragédia *Fausto* é um retrato arguto do homem moderno e de seus dilemas: o questionamento, a insatisfação e a insaciabilidade que o tornam refém de um progresso sem fim e sem descanso.

Sobre esse panorama histórico e a imagem do homem moderno proposta por Goethe, estudamos comparativamente o motivo fáustico, o pacto e a representação do demônio nos romances europeus *Os Irmãos Karamázov*, de Fiódor Dostoiévski, e *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, e no brasileiro *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. A título de reforçar a universalidade do tema e também seu potencial paródico, partindo das ideias de Mikhail Bakhtin, incluímos na análise o conto “A Igreja do Diabo”, de Machado de Assis. Todas essas obras dialogam entre si e mantêm confluências com o *Fausto* de Goethe.

Fruto das grandes navegações iniciadas no século XV, o Brasil também é um fato da Modernidade. Assim, enquanto no Velho Mundo, em particular na Alemanha, berço do protestantismo, o sectarismo religioso exacerbava-se, dando origem a diferentes religiões e doutrinas e gerando conflitos, no Brasil ocorria um processo de miscigenação racial e sincretismo religioso que envolveu colonos, indígenas e africanos escravizados. Em um território dominado pela força e pelo poder do capital explorador, as demonstrações de temor

a Deus serviam para justificar e mascarar as atrocidades cometidas pelos colonizadores contra nativos e escravos.

Se em *Doutor Fausto* a representação do demônio reflete a contemporaneidade histórica, política e social, abarcando a problemática global do século XX, sem deixar de considerar os alicerces arcaicos que formaram a cultura cristã na Europa, na figuração do diabo em *Grande Sertão: Veredas* há que se buscar as raízes sincréticas da formação do Brasil, a influência de uma prática colonizadora eivada de crueldade e revestida de um discurso cristão contraditório com a realidade.

Mitologicamente, o diabo é o “espírito de negação”, aquele que vem para dividir, desagregar, desnortear, tirando o indivíduo do caminho da obediência, da fé e da abnegação que promete levar à redenção. Mas é também por interferência do demônio que o ser humano pode contestar a submissão da sua natureza, no que ela tem mais de genuíno e primordial, a uma devoção que gerou um abismo entre a fé e a vida real. Assim, o demônio da modernidade expõe que o ideal de um ser humano absoluto e íntegro é inatingível, pois a condição humana é definitivamente relativa, fragmentada, instável e inconstante. Também a vida interior e psicológica vai ganhando estatuto de realidade e fenômenos antes exteriorizados passam a ser compreendidos no âmbito da experiência individual.

Essa tensão entre arcaico e moderno, entre um homem submetido a dogmas e aos mistérios da natureza e um ser humano virtualmente dono de seu destino; essa contraposição entre forças ocultas originárias de crenças arraigadas e o esclarecimento está presente nas obras analisadas neste trabalho. Os autores vão além, colocando na instância do demoníaco, como questionamento e transformação, o paradigma cartesiano, uma vez que os personagens estão sujeitos à dialética do bem e do mal e às ambiguidades de que se constitui a matéria da vida – esse “abismo de virtualidades” (CANDIDO, 1978, p. 122).

Por outro lado, há diferenças entre as representações do demônio na literatura do Velho e do Novo Mundo, mesmo nos escritores aqui estudados, que são relativamente próximos no tempo e capazes de captar as vozes de suas respectivas épocas e regiões, amplificando-as e lhes dando caráter universal.

Em Dostoiévski, o pacto com o demônio não ocorre de fato, mas a consciência questionadora de Ivan Karamázov a respeito da fé e da religião, o seu argumento de que tudo é permitido na inexistência de Deus e da vida eterna levam-no ao estado de “perturbação mental”

(DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 820) em que se dá o encontro com o diabo. Dentre as figurações do demônio analisadas, esta e a criada por Machado de Assis são as mais sarcásticas, com diabos que se apresentam na linha da tradição cômica, não obstante o contexto em que ocorre a aparição no romance e a situação do personagem em seu limite emocional. O elemento paródico está nos discursos repletos de ironia e serve, como aponta Bakhtin, para desmascarar a hipocrisia, a mentira e a falsidade que cercam a conduta humana quando limitada aos cânones religiosos e sociais.

Já no *Doutor Fausto*, a assunção do pacto é explícita, “assim como convém a pessoas ligadas por um pacto e conluídas no tempo e na eternidade”, diz o diabo para Adrian (MANN, s/d, p. 309). O protagonista, em sua postura inexorável diante do destino, repercute o momento do povo alemão durante a ascensão e a queda do nazismo. Apesar de sua alienação da história, Adrian é o retrato não só da Alemanha e do demonismo que a dominou, mas também da condição do artista como antena que capta essa solidão e esse dilaceramento do ser humano contemporâneo. “Na obra manniana, a luta do mundo burguês e racional contra o mundo irracional e decadente do delírio e da arte se transfigura na expressão do drama universal e humano da modernidade.” (VEJMELKA, 2010, p. 426).

Diversamente, Riobaldo é levado ao pacto pelo mais extremo amor, mas também, como foi apresentado, outras questões entram em jogo. De qualquer maneira, os dois protagonistas consideram que o destino de um pactário não é mero fruto do acaso. “Quem crê no Diabo já lhe pertence.” (MANN, s/d, p. 251); “E, mesmo, quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio.” (ROSA, 1976, p. 11).

Nos romances, os respectivos demônios exercem o papel de duplos dos protagonistas, que têm como traço comum a condição marginal, de *outsiders*, posicionando-se criticamente perante as normas vigentes, seja na filosofia para Ivan, na música para Adrian ou na conduta jagunça para Riobaldo. “O artista é irmão do criminoso e do demente” (MANN, s/d, p. 320), sintetiza o diabo a Adrian, abarcando, de algum modo, os três personagens em questão. Essa perspectiva de estranhos ao meio também os aproxima de seus demônios, pois estes, além de expressarem o lado oculto, obscuro, opaco, negado dos personagens, são figuras párias da sociedade, divindades excluídas, anjos caídos.

Nas cenas dos dois romances europeus, o diabo se corporifica, toma a forma humana e interage com os protagonistas, usando a linguagem corrente e enredando os personagens numa intrincada trama entre real e imaginário. São figurações vívidas e intensas, com

demônios extremamente articulados em seus discursos paradoxais, que visam desnudar as contradições humanas.

Já em Guimarães Rosa, e essa é uma distinção fundamental, o demônio não tem corpo, não aparece, não fala. E tanto se faz mais forte quanto o seu silêncio e a sua ausência são presenças persistentes ao longo da narrativa. Esse demônio brasileiro é também ardiloso, mas dono de outras artimanhas, age melhor no vazio e habita a dúvida, que perseguirá o protagonista por toda a vida.

De acordo com Walnice Nogueira Galvão e conforme também apontamos no capítulo 4, o vendaval que dá origem a uma das frases-chaves e epígrafe do livro – “*O diabo, na rua, no meio do redemunho...*” (ROSA, 1976, p. 187-188) – é o que mais se aproxima da materialização do demônio, configurando-se em mais uma das ambiguidades da obra. “O Diabo, algo concretizado e corporificado no meio de algo móvel e envolvente como o redemoinho, é a imagem-mor do certo no incerto.” (GALVAO, 1972, p. 129).

“O diabo não existe, por isso ele é tão forte” (ROSA, 1994, p. 58), citou, na conhecida entrevista a Günter Lorenz, o próprio Guimarães Rosa, reputando a afirmação como um provérbio sertanejo. “E, o que não existe de se ver, tem força completa demais, em certas ocasiões” (ROSA, 1976, p. 370), diz Riobaldo, externando a sua percepção ambígua do demônio, de ter ou não efetuado o pacto, que permeia todo o seu discurso.

Em uma sociedade de valores frágeis, de violência e hipocrisia religiosa; em um ambiente hostil, com uma trajetória incerta e tendo o demônio como convivente surgem as brechas para o salto de Riobaldo, sujeito que se constitui dialético e dialógico, enfim, contemporâneo e voltado para um futuro, para um mundo em que o mítico, assim como o racionalismo e a lógica, podem ser superados para dar lugar à amplitude e à complexidade da natureza humana.

Já o determinismo caracteriza o destino de Adrian Leverkühn, remetendo-o ao passado. Embora, segundo Marcel Vejmelka, Adrian e Riobaldo sejam “pactários modernos e alegorias dos avessos da modernidade” (VEJMEKKA, 2010, p. 443), as narrativas tomam rumos opostos. Em *Doutor Fausto*, desde o início o narrador argumenta, busca indícios, provas, sinais de que Adrian nasceu predestinado ao pacto, a ele se dirige e o efetiva. A trajetória de Riobaldo, ao contrário, tangencia o circunstancial, embora o narrador mantenha-se ciente de suas escolhas – “(...) de noite o destino da gente às vezes conversa, sussurra, explica, até pede

para não se atrapalhar o devido” (ROSA, 1976, p. 302). Como indicado anteriormente, em *Grande Sertão: Veredas* há uma fissura que permite a transformação, porque se Deus é a plenitude do dia, o diabo é o recôndito da noite interior que dá sentido à luz. Assim foi o processo de Riobaldo, que ele refaz ao contar sua história, relatando a experiência da interioridade com as nuances e os relevos de sensações e sentimentos comuns a qualquer ser humano.

Por fim, as consequências do pacto para cada um dos protagonistas são bastante diferentes. Ivan permanece em estado de perturbação e Adrian passa seus derradeiros anos totalmente inválido, depois de uma vida ascética e solitária. Antes de cair nesse abismo de silêncio, confessa a amigos e conhecidos a sua condição de pactário e ali encerra, tristemente a sua história e a sua obra. Já Riobaldo está no “range rede” a “especular idéia”, proprietário de terras e casado com a sua Otacília, que por ele zela e ora, assim como as rezadeiras de aluguel Maria Leôncia, Izina Calanga e quantas mais. A bem de ter crédito no acerto de contas final, também ele reza muito, mas tudo misturado:

Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. (...) Olhe: tem uma preta, Maria Leôncia, longe daqui não mora, as rezas dela afamam muita virtude de poder. Pois a ela pago, todo mês – encomenda de rezar por mim um terço, todo santo dia, e, nos domingos, um rosário. Vale, se vale. Minha mulher não vê mal nisso. E estou, já mandei recado para uma outra, do Vau-Vau, uma Izina Calanga, para vir aqui, ouvi de que reza também com grandes meremerências, vou efetuar com ela trato igual. Quero punhado dessas, me defendendo em Deus, reunidas de mim em volta... Chagas de Cristo! (ROSA, 1976, p. 15)

Esperaria Riobaldo, tal como Fausto, ser alçado às alturas do Feminil-Imperecível ou, em tradução literal, o Eterno-Feminino, e assim alcançar a redenção? Esta, a redenção, abre novas perspectivas de estudo, uma vez que, nesta pesquisa, restringimos o foco ao motivo fáustico e à representação do demônio. De acordo com nossos pressupostos, os autores em questão mantêm e reforçam a universalidade do tema, embora cada um deles retrate, em profundidade, as condições históricas e regionais às quais as obras estão circunscritas.

Nossa expectativa é de que este trabalho tenha cumprido seu objetivo de contribuir para uma revisão do motivo fáustico sob o prisma da modernidade, ao comparar autores consagrados e apontar caminhos que podem ser trilhados em estudos futuros. Escritores da magnitude de Dostoiévski, Thomas Mann e Guimarães Rosa e um tema tão abrangente como a questão do bem e do mal possibilitam abordagens sob vários outros aspectos não contemplados neste estudo. Em particular no tocante à obra do brasileiro, vislumbramos oportunidades de aprofundar a pesquisa com base no aporte teórico desenvolvido por Mikhail Bakhtin para os estudos de Dostoiévski e também de Rabelais, que, entretanto, não foram aqui desenvolvidos devido à delimitação temática desta dissertação.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI Jr., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: PIZARRO, A. (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina/Ed. Unicamp, 1995. v. 3. p. 447-477.
- ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1984.
- ASSIS, J. M. Machado de. A Igreja do Diabo. In: *Histórias sem Data*. Versão on-line. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/contos/macn004.pdf>. Texto-fonte: *Obra Completa*, de Machado de Assis, vol. II, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994. Acesso em 14/07/2010.
- _____. *A Semana*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1946. (2º volume). p. 263-269.
- _____. Notícia da Atual Literatura Brasileira – Instinto de Nacionalidade. Versão on-line. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/assis/index.htm#>. Texto-fonte: *Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959. p. 28-34: Instinto de nacionalidade. (1ª ed. 1873). Acesso em 02/11/2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2010a.
- _____. *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e outros. 6. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010b.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: Escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades / 34, 2009.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar – A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BEZERRA, Paulo. O laboratório do gênio. In: DOSTOIEVSKI, Fiódor M. *O duplo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 237-248.
- _____. Mundos Desdobrados, Seres Duplicados. In: *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008a. p. 245-251.
- _____. Posfácio. Um romance-síntese. In: DOSTOIEVSKI, Fiódor M. *Os Irmãos Karamázov*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2008b. p.vii-xviii.
- BOLLE, Willi. *grandesertão.br*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- BONDER, Nilton. *A Alma Imoral*. Rio de Janeiro: Rocco Editorial, 1998.

- CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. 3 ed. São Paulo: Nacional, 1978.
- _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.
- COUTINHO, Eduardo F. O logos e o Mythos no universo narrativo de Grande Sertão: Veredas. *Revista Scripta*, v. 5, n. 10, 2002. p. 112-121. Versão on-line. Disponível em <http://www.ich.pucminas.br/cespuc/scripta10.htm>. Acesso em setembro de 2011.
- DICIONÁRIO HOUAISS DA LINGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Os Irmãos Karamázov*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2008.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: Tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- FREUD, S. O Estranho (1919). In: *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 271-318.
- GALVAO, Walnice N. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GOETHE, J. W. V. *Fausto - Uma tragédia (Primeira parte)*. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. *Fausto*. Segunda parte. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2007.
- JAEGER, Michael. Calvário – pira funerária: O *Fausto* de Goethe ou perfeccionismo e melancolia. In: GALLE, Helmut e MAZZARI, Marcus (Orgs.). *Fausto e a América Latina*. São Paulo: Humanitas, 2010. p. 19-36.
- KESTLER, Izabela M. F. O conceito de literatura universal em Goethe. *Revista Cult*, março de 2010. Versão on-line. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/o-conceito-de-literatura-universal-em-goethe/>. Acesso em setembro de 2010.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEITE, Dante M. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Nacional, 1979.
- LUKACS, Georg. Thomas Mann e a tragédia da arte moderna. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 178-235.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.
- _____. *A genealogia do Doutor Fausto*. Tradução de Ricardo F. Henrique. Romance de um romance. São Paulo: Editora Mandarin, 2001.
- MARINHO, Marcelo. Platão, Rosa, o tecelão e seu texto: analogias discursivas entre Crátilo e

- o bardo Riobaldo. *Revista Scripta*, v. 5, n. 10, 2002. p. 257-263. Versão on-line. Disponível em <http://www.ich.pucminas.br/cespuc/scripta10.htm>. Acesso em setembro de 2011.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. Manifesto do Partido Comunista. In: *Revista Estudos Avançados* 12 (34), 1998. p. 6-46. Versão on-line. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v12n34/v12n34a02.pdf>. Acesso em julho de 2011.
- MAZZARI, Marcus V. *Romance de Formação em Perspectiva Histórica: O Tambor de Lata de Günter Grass*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- _____. *Labirintos da aprendizagem – Pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Cores de Rosa: Ensaio sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- MORAIS, Márcia Marques de. Do nome-da-mãe ao nome-do-pai: Figuração de identidades no “Grande Sertão”. *Revista Scripta*, v. 5, n. 10, 2002. p. 264-273. Versão on-line. Disponível em <http://www.ich.pucminas.br/cespuc/scripta10.htm>. Acesso em setembro de 2011.
- MOSTEIRO DE SÃO BENTO DO RIO DE JANEIRO. *Regra do glorioso Patriarca São Bento*. Tradução e notas de Dom João Evangelista Enout, da Ordem de São Bento (RJ). Acesso em: setembro de 2010. Disponível em: http://www.osb.org.br/mosteiro/pdf/Regra_do_glorioso_Patriarca_Sao_Bento.pdf.
- MOURA, Magali. O riso diabólico em Machado e Goethe. Algumas reflexões sobre a luta do mal contra o bem. *Revista de Letras*, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, v.48, n.2, 2008. p. 131-150. Versão on-line. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/1193>. Acesso em setembro de 2010.
- NEGT, Oskar. A carreira de Fausto. In: GALLE, Helmut e MAZZARI, Marcus (Orgs.). *Fausto e a América Latina*. São Paulo: Humanitas, 2010. p. 37-50.
- PASTA JR., José Antonio. O romance de Rosa – temas do Grande Sertão e do Brasil. *Revista Novos Estudos* 55, Cebrap, 1999. p. 61-70.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Trilhas no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: MEC, 1958.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1976.
- _____. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ROSENBAUM, Yudith. A batalha final: Riobaldo na encruzilhada dos fantasmas. *Revista Literatura e Sociedade*, n. 10, 2007-2008. p. 136-147.
- ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1994.

- ROSENFELD, Kathrin H. Inconsciente. In: *Palavras da Crítica: Tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p.185-211.
- ROUCHE, Michel. Alta Idade Média Ocidental. In: *História da Vida Privada – Do Império Romano ao Ano Mil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado: Ensaio crítico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SOUZA, Neusa. O estrangeiro: nossa condição. In: KOLTAI, Caterina (org.). *O Estrangeiro*. São Paulo: Escuta/Fapesp, 1998. p. 155-163.
- VEJMELKA, Marcel. Hetaera esmeralda, a ‘borboleta brasileira’: uma chave para a recepção brasileira de *Doutor Fausto* de Thomas Mann. In: GALLE, Helmut e MAZZARI, Marcus (Orgs.). *Fausto e a América Latina*. São Paulo: Humanitas, 2010. p. 421-450.

Endereço eletrônico da autora: ceciliamarks@uol.com.br