

GOVERNO DO ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CARLOS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

**“A MATÉRIA VERTENTE DO HOMEM HUMANO”:
O PACTO COM O DIABO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS***

Tangará da Serra – MT

2021

FRANCIELI SANTOS ROSSI

**“A MATÉRIA VERTENTE DO HOMEM HUMANO”:
O PACTO COM O DIABO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS***

Tese de Doutorado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários, sob orientação da Prof.^a Dra. Walnice Aparecida Vilalva Matos.

Linha de Pesquisa: Literatura, história e memória cultural.

Tangará da Serra – MT

2021

R831a ROSSI, Francieli Santos.
"A Matéria Vertente do Homem Humano": O Pacto com o Diabo em Grande Sertão: Veredas / Francieli Santos Rossi - Tangará da Serra, 2021.
186 f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) - Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2021.

Orientador: Walnice Aparecida Matos Vilalva

1. Literatura Brasileira Modernista. 2. Grande Sertão: Veredas. 3. Pacto com o Diabo. I. Francieli Santos Rossi. II. "A Matéria Vertente do Homem Humano": O Pacto com o Diabo em Grande Sertão: Veredas: .

CDU 82.091

**“A MATÉRIA VERTENTE DO HOMEM HUMANO”:
O PACTO COM O DIABO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS***

FRANCIELI SANTOS ROSSI

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Walnice Aparecida Vilalva Matos
(Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT)

Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva
(Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT)

Dr. Samuel Lima da Silva
(Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT)

Prof. Dr. José Eduardo Martins
(Universidade Federal de Rondônia - UNIR)

Prof. Dr. Fernando Simplício dos Santos
(Universidade Federal de Rondônia - UNIR)

Dedico este estudo a minha família, meus amigos, a todos que contribuíram nesta travessia e na descoberta deste sertão-mundo de encantos e aprendizados.

Agradecimentos

Aos docentes do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT pelas relevantes contribuições em meus estudos.

A professora Dra. Walnice Aparecida Vilalva Matos, pelos anos dedicados a orientação, parceira, inspirações, diálogos e compreensões.

Aos professores que participaram das bancas de qualificação e examinadora pelos aportes significativos para esta pesquisa.

Aos meus familiares e amigos pelo apoio, colaborações, incentivos, exemplos e carinhos. A minha querida tia Adelaide pelos conselhos, orações e por me mostrar o quanto a educação pode transformar vidas e realizar sonhos.

Ao meu esposo, Mosalve, meu amigo, que segurou minha mão nos momentos difíceis e não permitiu que eu desistisse desta árdua jornada, que ouviu minhas alocuções, devaneios e análises sobre *Grande Sertão: Veredas* e acreditou que eu seria capaz de realizar uma pesquisa tão instigante e enriquecedora.

“O que não é Deus, é estado do demônio, Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver — a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo”.

“O demônio na rua, no meio do redemunho...”

(*Grande Sertão: Veredas*, 2006)

RESUMO

O presente trabalho tem como objeto de estudo *Grande Sertão: Veredas* do escritor Guimarães Rosa, dentre os temas abordados no romance, optamos em analisar a composição do pacto com o diabo na obra. Assim, a intenção desta análise é interpretar o acordo diabólico em *Grande Sertão: Veredas* tendo como referência outras produções literárias que também retrataram este assunto em seus enredos, dentre elas elencamos — *A Trágica História do Doutor Fausto* de Christopher Marlowe, *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe e *Doutor Fausto* de Thomas Mann. As compreensões deste ensaio baseiam-se nas teorias de Mikhail Bakhtin, Henri Bergson Walnice Nogueira Galvão, Antonio Candido, Afrânio Coutinho, Walnice Matos Vilalva, entre outros críticos que se dedicaram a pesquisar e contribuíram significativamente para as apreensões deste romance. A escolha pela temática é relevante por sua inovação, porque por mais que *Grande Sertão: Veredas* demonstre uma expressiva fortuna crítica, o ajuste com o demônio ainda é pouco investigado por estudos acadêmicos.

Palavras-chave: Literatura Brasileira Modernista. *Grande Sertão: Veredas*. Pacto com o diabo.

ABSTRACT

The present work has as object of study *Grande Sertão: Veredas* of the writer Guimarães Rosa, among the themes covered in the novel, we chose to analyze the composition of the pact with the devil in the work. Thus, the intention of this analysis is to interpret the diabolic agreement in *Grande Sertão: Veredas* having as reference other literary productions that also portrayed this subject in their plots, among them we list - *The Tragic History of Doctor Fausto* by Christopher Marlowe, *Faust* by Johann Wolfgang von Goethe and *Doctor Fausto* by Thomas Mann. The understandings of this essay are based on the theories of Mikhail Bakhtin, Henri Bergson Walnice Nogueira Galvão, Antonio Candido, Afrânio Coutinho, Walnice Matos Vilalva, among other critics who dedicated themselves to research and contributed significantly to the apprehensions of this novel. The choice of the theme is relevant for its innovation, because even though *Grande Sertão: Veredas* demonstrates an expressive critical fortune, the adjustment with the devil is still little investigated by academic studies.

Keywords: Modernist Brazilian Literature. Grande Sertão: Veredas. Pact with the Devil.



SUMÁRIO

| | |
|-------------------------|-----------|
| INTRODUÇÃO | 11 |
|-------------------------|-----------|

SEÇÃO 01

| | |
|---|-----------|
| EM UMA ENCRUZILHADA ... UMA BARGANHA COM O DIABO | 16 |
|---|-----------|

| | |
|---|----|
| 1.1 O pacto fáustico na literatura ocidental | 20 |
| 1.2 <i>A Trágica História do Doutor Fausto</i> : um ajuste para o existencialismo | 26 |
| 1.3 <i>Doutor Fausto</i> : um trato pelo desenvolvimento | 36 |
| 1.4 A história de Adrian Leverkühn por Serenus Zeitblom: o relato de um arranjo artístico | 47 |

SEÇÃO 02

| | |
|--|-----------|
| O CONTRATO COM O DIABO EM <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS</i> | 83 |
|--|-----------|

| | |
|--|-----|
| 2.1 As interfaces de um tratado narradas por um actuário | 88 |
| 2.2 Diadorim: travessia que leva a uma encruzilhada | 123 |
| 2.3 Hermógenes: o mal coletivo | 131 |
| 2.4 Riobaldo em meio a Deus e o diabo: a dualidade entre o bem e o mal nos encruzamentos de um grande sertão | 136 |
| 2.5 O acordo diabólico em <i>Grande Sertão: Veredas</i> | 170 |

| | |
|-----------------------------------|------------|
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 179 |
|-----------------------------------|------------|

| | |
|---------------------------|------------|
| BIBLIOGRAFIA | 183 |
|---------------------------|------------|

INTRODUÇÃO

Em *Grande Sertão: Veredas* (2006), Riobaldo, protagonista do romance, se apresenta ao leitor como “vítima” do acaso que o conduziu a realização de um pacto com o demo. O ex jagunço narra sua travessia pelo sertão em companhia de ansiedades e o amor por Diadorim. Em contraste com o forasteiro, seu interlocutor, que se mantém silencioso às suas palavras, Riobaldo abre seu discurso por um único travessão, sua narrativa ganha cada vez mais fôlego ao passo que os fatos vão sendo descritos, não de maneira linear, porque a memória às vezes puxa para frente, outros momentos, ela posterga as opiniões. A intensidade da narração ainda demonstra a agonia que Riobaldo tem em expressar tudo, de se abrir, mesmo para um estranho. Na velhice que marca agora a atualidade, só lhe resta memorar e prostrar. Não há como voltar no tempo, mudar os fatos, cabe somente narrá-los.

O discurso de Riobaldo espelha as características imprescindíveis da oralidade, simultaneamente, exterioriza os subsídios particulares do uso dessa fonte para resgatar a memória, sendo a recordação um elemento primordial do que se costuma denominar de identidade, individual ou coletiva. Uma prática indispensável aos sujeitos pertencentes as sociedades longevas e contemporâneas numa busca de autoconhecimento. O recobrar feito por Riobaldo através das situações de sua vida, faz entendermos que cada indivíduo representa a coletividade social e, ele se constrói enquanto ser único nesta relação.

Um dos temas centrais da obra se apresenta pelo inusitado vínculo que o protagonista revela ter com o demônio, já na epígrafe do livro e nas primeiras páginas o maligno é evidenciado: “o diabo na rua, no meio do redemoinho”. Para Riobaldo, o demo é algo que se tocaia em quase todo o canto, podendo ele sempre estar presente nas ações de cada ser. O narrador deduz, em muitos momentos, que a presença do demônio lhe ronda os pensamentos, circunstâncias em que a tensão o faz questionar suas escolhas e atitudes.

Além do diabo, outro assunto principal de *Grande Sertão: Veredas* (2006) é o afeto mantido secretamente entre Riobaldo e Reinaldo, cujo nome verdadeiro é Diadorim. Por diálogos e interações, o protagonista se mostra indeciso, pois, sente uma atração pelo companheiro de bando, sensação que de imediato não consegue explicar, repreendendo-a, imaginando que tudo poderia ser maior que uma amizade entre homens. Ele ama cada vez mais aquele belo jovem, de feições delicadas, de olhos grandes e verdes. Com a morte e a revelação da verdadeira identidade de Diadorim como Maria Deodorina, Riobaldo compreende que nutriu pelo companheiro um carinho inadmissível aos olhos do convencionalismo. Independente das categorizações desse afeto (utópico ou homoafetivo), Riobaldo não lutou por este amor, preferiu

culpar o destino, o diabo, aos padrões sociais machistas e preconceituosos, materializando este sentimento apenas pelas lembranças-saudades.

As interpretações respaldadas nesta pesquisa baseiam-se nas teorias de Mikhail Bakhtin (1895-1975), no qual, demonstrou em seus estudos um novo olhar sobre linguagem e comunicação. Para ele, a palavra é um elo entre mim e o outro, sendo o diálogo inerente ao ser humano, e sua existência depende de outras vozes para poder se constituir como um ser social, pois, um monólogo não representa a alteridade do sujeito. Estes apontamentos se mostram relevantes na configuração do gênero romance, porque a escrita quanto à oralidade, expressam uma dialogicidade, isto é, todos ao se comunicarem anunciam pontos de vistas e tendem a persuadir seus interlocutores sobre tais opiniões, assim, nenhum discurso é neutro, mas dialógico. Esta dialogicidade no romance pode se mostrar interna ou externa e sua função é emergir uma reflexão por parte de quem fala no texto, podendo ser um narrador na perspectiva de uma primeira ou terceira pessoa, levando o leitor também a uma ponderação acerca do que foi escrito ou “dito”.

Por uma perspectiva em primeira pessoa, Riobaldo assume a posição formal entre o diálogo e o monólogo, assegurando-lhe o domínio pleno do que e de como será contado os fatos durante a narrativa. Essa propriedade torna-se, em alguns poucos momentos, mais sutil, principalmente, nas situações em que o enunciado parece dar respostas aos questionamentos, não do interlocutor, mas, as inquietações do próprio Riobaldo. No entanto, a espontaneidade da narrativa logo se restabelece: todo o relatar é fundamentado pelo ponto de vista do narrador. Nesse sentido, é possível entrever em Riobaldo mais do que um indivíduo participante de uma conversa, ele alinha suas lembranças para confienciá-las a alguém de fora de seu convívio, longe de ponderações adjacentes.

A vida de Riobaldo e as relações do mundo sertanejo são narradas pelo protagonista, no instante da narração, ele é um homem experiente, cuja fala passa pela “objetivação”, sendo construída dentro de um espaço social, possui regras comunicativas a serem seguidas e, devido ao seu caráter de exemplaridade, torna-se um “fluxo retórico peculiar”. “A narração sem pausa e sem continuidade dá a esse monólogo dialógico um caráter tenro, com aspectos de despojamento, porém, sua base apoia-se também na necessidade de bem argumentar, de que, com suas palavras, seja possível controlar seu dizer” (SCHWARZ, 1981, p. 39).

Desta forma, o ponto de vista do narrador manifesta-se na sua carência de indagar. Ao contar sobre sua vida e, ao articular pensamentos e fatos, Riobaldo tenta compreender todo o processo que o levou de menino pobre a enteado de grande fazendeiro e, posteriormente, tornar-

se o jagunço raso, até ser chefe e senhor de terras e, mais importante, ter pactuado com o diabo, e como tudo isso se relaciona com a morte de Diadorim.

Nesse aspecto, o domínio da narrativa se estabelece com mais veemência à necessidade de compreensão dos acontecimentos vividos, permeados estes de uma impossibilidade de retorno. Nessa lógica, a forma enunciativa de Riobaldo também se condiciona à sua maneira de ver e de pensar o mundo. O retorno ao passado, ao tempo em que era jagunço, dá-se a partir de uma perspectiva atual, de fazendeiro, de “homem particular”, e como se intitula o próprio Riobaldo — um senhor apaziguado.

Conforme Ricoeur (1997), a personagem de uma narrativa, não é uma figura distinta de suas experimentações, tendo em vista que essa “pessoa” compartilha de uma paridade proativa da própria história que é contada. A narrativa tece a identidade da personagem, perscruta o conhecimento de si mesmo e do mundo. Deste jeito, podemos chamar este exercício de identidade narrativa, porque a subjetividade da personagem se constrói ao passo que sua própria história é narrada. Para o filósofo, este procedimento tem como princípio de ampliação o movimento das três mimeses: a configuração, a interpretação e a reconfiguração. Por este ângulo, a identidade narrativa completa a individualidade da personagem.

Essa percepção de si mesmo não é autocentrada, contudo, incorre no convívio com o outro para que esse indivíduo possa se reconhecer. Não é de sua particularidade que esse sujeito da narrativa fala, ele não se refere a si como um “eu” solitário, mas de um “si mesmo” que se identifica nos outros que inter-relacionar-se com ele, bem como da comunidade à qual faz parte. Como alguém que edifica sua crença no mundo, no outro e em si, podendo expandir esse “si mesmo” a qualquer problemática global. De outro modo, que este “si mesmo” possa compreender, desde problemas contíguos, como aqueles confrontados aos de seus amigos, familiares ou a classe em que é concernente. Até os mais banais, como as adversidades relacionadas ao meio ambiente, a criminalidade, as desigualdades sociais, etc. Dessa maneira, a função medianeira que a identidade narrativa se comprova pelas mutações imaginativas, às quais a narração submete a tal individualidade.

Grande Sertão: Veredas (2006), como já aludimos, numa narrativa na perspectiva de uma primeira pessoa, leva os leitores a confundirem Riobaldo narrador e Riobaldo personagem. Entretanto, por uma percepção minuciosa, notamos que há posições ideológicas dessemelhantes entre eles. Riobaldo narrador constrói seu discurso pela reflexão dos fatos, estes já acontecidos, tendo uma visão geral com maior consciência de análise destes. Enquanto o Riobaldo personagem, na maior parte do relato, age pelo inconsciente, guiado por instintos e sentimentos desordenados. Chegando ao ápice da narração e do protagonismo enquanto personagem, o

acordo com o diabo, o ser pactário. Assim, o objetivo deste estudo é compreender as configurações do pacto com o diabo em *Grande Sertão: Veredas* (2006), partindo de interpretações de outras obras que também se destacaram por apresentar o ajuste mantido entre homens e o demo.

Compreensões que abrangem “a matéria vertente do homem humano”, olhares a respeito do ser-no-mundo, o entrever sobre as possibilidades que são apresentadas ao sujeito de se relacionar com os outros, junto as coisas e consigo mesmo, oportunidades que se articulam e se realizam na própria labuta, porque o homem e o mundo não existem separadamente, eles são e se dão numa relação de co-pertencimento. De um sertão-mundo que exige ser “humano” para sentir, viver e não apenas sobreviver as intempéries, as ameaças de um ambiente desafiador. De caminhar por vertentes que podem levar-nos ao bem ou ao mal. Em ambiguidades de sentidos que separam e unem fatos, vividos e recontados pela memória. De interpretações que levam a infinitas análises: ao amor, ao ódio, a vida, a morte, a Deus, ao diabo por contratos ou por expiações. Na “matéria vertente do homem humano” nos tornamos como Riobaldo, alguém que busca pela linguagem expressar suas emoções, conceitos, ansiedades em uma constante pretensão de descobrir-se enquanto ser e como seus atos definiram sua travessia. “Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder [...]” (ROSA, 2006, p. 204).

Guimarães Rosa remonta o acordo diabólico em *Grande Sertão: Veredas* (2006) atribuindo características inerentes a cultura popular, assim, o diabo recebe inúmeros nomes e particularidades do folclore brasileiro, entretanto, o demo não aparece ao pactário, com chifres, cauda ou pé de bode, nem exala o odor de enxofre. O diabo se instala nos pensamentos do protagonista e sua apresentação não ocorre fisicamente, no entanto, a criatura maléfica ganha tanta representatividade na narração de Riobaldo que ele assume protagonismo na narrativa, sendo ele evidenciado do início ao fim do relato.

Por este viés, o pacto com o diabo em *Grande Sertão: Veredas* (2006) expõe semelhanças e disparidades em sua estruturação quando comparado a obras que tratam a respeito deste assunto. Para perfazermos o objetivo desta pesquisa, dividimos a tese em duas seções, a primeira — “Em uma encruzilhada... uma barganha com o diabo”, versamos sobre a composição do contrato com o demônio através de símbolos ritualistas, como também mencionamos a respeito da primeira versão literária que se referiu a história de *Johannes Georg Faust* pelas concepções de Ian Watt, no qual, afirma que a personagem de Fausto dentre outras como Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusóé, foram relevantes para a origem e o

entendimento da individualidade que conduziu os sujeitos a partir da Idade Moderna. Neste capítulo ainda descrevemos como o pacto com o diabo se configura nas obras *A Trágica História do Doutor Fausto* (2006), *Fausto* (1983), *Doutor Fausto* (1984).

No segundo capítulo — “O contrato com o diabo em *Grande Sertão: Veredas*”, dissertamos sobre o acordo efetuado entre Riobaldo e o demo. Interpretamos os recursos que compõem este contrato, dentre eles: o ritual e a consumação do ajuste a partir do desejo, a mudança de comportamento do pactário, a morte de Diadorim como o desenlace do trato, etc. Observando neste contexto, os aspectos que são análogos e distintos as outras obras que aludiram ao pacto demoníaco em suas narrativas, as compreensões se efetivam pelas apreciações do trato com o diabo em *Grande Sertão: Veredas* e não a partir de suas observações em conferências as outras produções literárias.

Nesse âmbito, analisamos a disposição do pacto com o diabo através da estrutura narrativa do romance, pois, lembramos que o foco narrativo de *Grande Sertão: Veredas* se mantém em primeira pessoa. Riobaldo, o pactário por uma narrativa labiríntica demonstra suas inquietações sobre sua travessia no sertão-mundo, seus sentimentos pelo companheiro de bando, Diadorim, sua convicção do pacto, subentendida em dubiedades. Para as arguições da última parte da tese, recorreremos às teorias de Mikhail Bakhtin sobre o discurso dialógico, Henri Bergson quanto a organização dos textos memorialísticos e também Walnice Nogueira Galvão, Antonio Candido, Afrânio Coutinho, Walnice Matos Vilalva, entre outros críticos que se dedicaram aos estudos de *Grande Sertão: Veredas* (2006) e outras obras de Guimarães Rosa.

SEÇÃO 01

EM UMA ENCRUZILHADA... UMA BARGANHA COM O DIABO

O tema sobre o pacto com o diabo, aborda diferentes relatos e simbologias, estes que ganham maiores dimensões em consequência da ampla difusão de conhecimentos. As culturas ocidentais e orientais atribuem as mazelas e deficiências humanas a influência de uma figura maligna. Nas religiões cristãs, judaica e islâmica, o mal é representado pela figura de uma criatura que se opõe a Deus e busca atormentar a existência de todos os cristãos, levando-os para o erro, para o gozo do mal, para o pecado ou para a morte.

Para muitos estudiosos, a disseminação a respeito da figura diabólica é resultado das várias dualidades que permeiam o dia a dia do homem. Elementos que conceituam o belo e o feio, a sorte e o azar, o certo e o errado, a vida e a morte e integram situações em que um lado assume sentido positivo (de edificador) e o outro curso adquire significado negativo (de aniquilador).

Conforme Flusser (2005, p. 23), Zoroastro no século VI a.C. fez a descrição de um ser chamado por ele de Arimã. Nas palavras deste profeta persa — Arimã era o “senhor das trevas” e travaria eternamente uma luta contra seu oponente Mazda, o “príncipe da luz”. Segundo historiadores, esta concepção desenvolvida por Zoroastro e difundida pela cultura e religião persa acabou sendo assimilada pelos hebreus durante o período em que viveram o Cativo da Babilônia. Desta absorção de ideias, surge o termo “Satan ou Satã”, que assume o sentido de “acusador ou adversário”. A imagem do diabo (Satã) evoluiu consoante, sendo inúmeros aos predicados atribuídos a ele, em especial, pelo clero:

Em um primeiro momento, o demônio hebraico não assume a postura estritamente aterrorizante que reconhecemos no Cristianismo. Em várias passagens do Velho Testamento, ele surge como uma espécie de colaborador que recebe a autoridade divina para punir ou testar os fiéis seguidores de Javé. O sofrimento de Jó, que perdeu todas as suas terras e ficou adoentado, exemplifica esse tipo de postura que o demônio assume inicialmente no texto bíblico. (FLUSSER, 2005, p. 30).

Por volta do século II a.C., a personalidade do diabo aparece em alguns textos apócrifos relacionados a contextos da religião judaica. Nestas escrituras, o demônio começa a ser apresentado para a comunidade com traços bem definidos, expressando-se como um ser maligno que desnorteia os indivíduos e os levam a cometer atos ditos como pecaminosos,

incorretos, condenáveis perante a religiosidade. Com o passar do tempo, a fama do diabo ganha maior repercussão com o advento do Cristianismo.

Não é difícil encontrarmos textos do Novo Testamento que relatem sobre a figura do diabo, São João e São Paulo dedicaram linhas e mais linhas para narrar os confrontos entre Deus e o demônio, claro, sempre anunciando que as provocações e conflitos partiam do mentor das trevas, motivado pelo rancor, pela inveja e pela busca do poder absoluto. Com o decorrer dos anos, o demônio se populariza e alcança mais adeptos, a lenda do “anjo caído” aufere respaldo, e o diabo não mais é uma ser solitário, outros demônios surgem no imaginário popular, tornam-se legiões de seres malévolos, chefiados por um líder supremo, e isso se evidencia nas escrituras com a expulsão dos anjos seguidores de Lúcifer do céu.

Conforme a Bíblia, Lúcifer, cujo significado do nome é “aquele que brilha”, ser criado por Deus como angelical, belo e inteligente. Entretanto, sua vaidade e o seu egocentrismo o levaram a opor-se contra seu Criador, mas, ele não perdeu seus poderes e nenhuma de suas habilidades angélicas. Desde então, Lúcifer passou a liderar uma revolta cósmica contra Deus, sua estratégia é recrutar a humanidade para se associar a ele, instigando os homens para fazerem a mesma escolha que ele fez: amar a si mesmo, tornarem-se independentes e desafiar a Deus.

Para Flusser (2005, p.53) o cerne do teste da vontade de Adão foi a mesma prova de Lúcifer; a arguição apenas foi apresentada de maneira diferente. Ambos escolheram ser “deus” para si mesmos. De tal forma, toda a humanidade se tornou parte do campo de batalha deste conflito entre Deus e o diabo. Contudo, nem sempre o demônio se enuncia aos homens como algo aterrorizante, cruel, maléfico, às vezes, ele se disfarça de um anjo de luz, seduzindo as pessoas através de palavras atraentes e elucidativas, garantindo a solução dos problemas individuais, impasses estes que podem incluir: ascensão econômica, social e/ou profissional, o encontro de um amor verdadeiro, a busca pelo conhecimento, etc. Basta o indivíduo evocar o diabo em meio as suas frustrações, ouvir as artimanhas do “príncipe das trevas” ou de seus secretários (outros demônios como Mefistófeles), concordar com as cláusulas do contrato, assinar com seu sangue e aguardar o término do ajuste, retribuindo o acordo com a entrega de sua alma, concretizando, assim, o trato diabólico.

A ideia de contrato segundo o sentido moderno surge da concepção da autonomia da vontade, isto é, este ajuste provém da aspiração dos pactuantes. Dessa maneira, percebe-se que a noção tradicional de acordo, aquela centrada na tutela da vontade individual baseia-se nos pressupostos da confiabilidade e se realmente essas aspirações se solidificam no conceito, no instrumento de uma relação que, pelo menos há mais de dois mil anos, vem acompanhando a humanidade, com conotações que sofrem permanentemente modificações.

O diabo não apenas se expõe nas narrativas orais, sua presença também se manifesta na literatura europeia com certa reincidência através de acordos prescritos com a humanidade. Mudam-se as personagens, o tempo, o lugar, o contexto histórico, os nomes atribuídos ao diabo, entretanto, o pacto entre os homens com as forças demoníacas apresentam similitudes em sua estruturação.

O pacto demoníaco relatado nos textos literários demonstra fundamentos ritualísticos. O acordo emana de uma vontade, do desejo daquele que futuramente será um pactário. Esse anelo pode compreender a busca pelo poder ou conhecimento absoluto, ou de um amor antes idealizado e agora substancializado, ou o alcance da coragem para liderar um grupo, ou o “fechamento do corpo” para se imunizar dos eventuais obstáculos de uma travessia em um ambíguo e conflitante sertão-mundo.

O contrato diabólico, assim como o jurídico, se ordena pela bilateralidade. Ambos pressupõe a existência de outro indivíduo, envolvendo um ajuste entre duas ou mais pessoas que assumem certos compromissos neste trato, assegurando entre si vários pontos categóricos. Uma formalidade que abrange direitos, prazos, garantias, observâncias e certas disposições. Um vínculo entre dois ou mais sujeitos que se relacionam pelo bel-prazer e pela responsabilidade do ato firmado, sendo este ajuste resguardado por leis com a prerrogativa do equilíbrio social.

A instauração de um contrato se efetiva por uma forma binária, uma das partes faz uma proposta a outra envolvida, caso à parte consultada aceite as condições, tem se firmado um trato. Todavia, esse processo envolve negociações preliminares, uma fase normalmente composta por atos entre os pares, como contatos, reuniões, elaboração conjunta de minuta, etc. O contraste entre o acordo jurídico e o diabólico, é que o tratado com o diabo rompe estruturas lógicas.

A visita do diabo é solicitada ao mundo terreno pelo homem através do clamor em tempos de infortúnios e descontentamentos. O Anjo Caído se identifica à humanidade por diferentes formas físicas. Exemplo disso, são as aparências atribuídas ao diabo nos textos literários. Mefistófeles se apresenta aos pactários como um cão negro, ou como um estudante maltrapilho, ou como um fidalgo, ora como um artista em decadência, ora como uma moça sedutora. Seu aparecimento é acompanhado por informações populares e efeitos que tornam a aparição enigmática.

O diabo surge do abismo infernal, saindo por detrás de uma penumbra. O visitante chega após a evocação do pactuante, o chamamento ocorre em um lugar onde caminhos se cruzam, formando a encruzilhada entre o bem e o mal, o consciente e o inconsciente. Ao badalar do

relógio que marca meia-noite as cláusulas do acordo começam a ser definidas entre os participantes deste feito.

Neste acordo, uma das partes se obriga ou não a realizar um feito, e do outro lado alguém receberá algo mediante sua contraprestação ou não. O contrato repercute em questões sociais, principalmente em aspectos materiais, tendo como finalidade a igualdade das partes. Entretanto, o contrato demoníaco se diferente do jurídico, pois, neste não ocorre alterações durante a sua execução. O pacto com o diabo apresenta irreversibilidade de causa, uma vez aceito, o trato não pode ser desfeito por uma das partes, não há a possibilidade de reversão de litígio ou modificações nestas. Independentemente se o pactuário se arrepender do ajuste efetivado ou não.

No trato entre homem e diabo, assim como no jurídico, observamos os elementos intrínsecos nesta ação, sendo o objeto do negócio, a alma do pactuante; o preço convencionado, a realização dos ensejos do contratante; os requisitos de validade, as condições determinadas pelo demônio como a finalização do acordo e a proibição ao pactuário de amar.

O amor a um pactuário é censurado, porque concordante aos princípios cristãos, Deus, que é rico em misericórdia, manifestou seu grande afeto, ao salvar todos os humanos, mesmo estes estando mortos em transgressões. Ao enviar o seu Filho Unigênito para salvar todos os pecadores. Ele mostrou o quanto é generoso, paciente e leal para com a sua criação. Um amor eterno que muitas vezes não é coadunado ou reconhecido por todas as suas criaturas. Contudo, Ele enquanto Pai/Criador sempre amará seus Filhos/criaturas, confirmação está presente no ensinamento: “Amarás ao Senhor teu Deus de todo o teu coração, e de toda a tua lama, e de todas as tuas forças, e de todo o teu entendimento, e ao teu próximo como a ti mesmo” (Lucas 10:27). Isto, pois, Deus é amor, e todo aquele que permanece no zelo e crê em Deus, não perecerá, mas sim terá a vida eterna.

As concepções de “amor verdadeiro” são enfatizadas na Bíblia como aquilo que traz sentido à vida do ser humano, conduzindo lhe ao conforto, a definição de propósitos e sobretudo, exprime a aproximação com Deus. Para um pactuante ao inteirar-se do amor, logo ele perceberia Deus. “Quem não ama não conhece a Deus, porque Deus é amor” (1 João 4:8). Muitos versículos da Bíblia asseveram que o amor é o elo entre a humanidade e Deus, quem aceita o amor, reconhece as graças divinas:

Pois estou convencido de que nem morte nem vida, nem anjos nem demônios, nem o presente nem o futuro, nem quaisquer poderes, nem altura nem profundidade, nem qualquer outra coisa na criação será capaz de nos separar

do amor de Deus que está em Cristo Jesus, nosso Senhor. (Romanos, 8:38-39).

Partindo destes pressupostos, o pactário ao vivenciar um amor, sentimento tão sublime, automaticamente também vivenciaria os desígnios de Deus, pois, apenas uma criatura de coração bom, pode conhecer e viver uma afabilidade sincera, ficando ele a um passo da absolvição de seus pecados e a remissão de sua alma seria do Redentor. O temor desapareceria, os discursos categóricos do diabo não teriam tanta relevância e poder sobre o pactuário, porque o receio em perder a alma seria apaziguado pela fé na salvação divina. “No amor não há pavor; ao contrário o perfeito amor expulsa o medo, porque o amedrontamento supõe castigo. Aquele que tem medo não está aperfeiçoado no amor” (1 João 4:8).

Em suma, é através do contrato demoníaco que se estabelece o envolvimento de uma ação onde duas partes agem em parceria e em que há uma forte interação de suas identidades. Nesse movimento, à vontade mútua encontra-se em primeiro e talvez em um único plano, o diabo e o pactário retribuem serviços entre si, dentro de um determinado prazo de tempo. Ambas as partes concretizam o acordo e seu término ocorre com o desfecho estabelecido como combinado no início, o remate do ajuste normalmente acontece pela morte do pactuante.

1.1 O pacto fáustico na literatura ocidental

O acordo entre homens e diabo foi amplamente debatido na literatura ocidental. Este ajuste se apresenta na literatura erudita como “pacto fáustico”, termo que provém de um mito, em que tem *Johannes Georg Faust*, como protagonista de uma popular lenda alemã. Narram certos documentos, autênticos ou não, que teria existido na Alemanha das quatro primeiras décadas do século XVI, figura mística que causou tanta curiosidade e desaprovação. Este personagem era conhecido com um mágico errante que atendia pelo nome de Jorge (*Jörg* em alemã, *Georgius* em latim) *Faust* ou *Faustus* era mencionado geralmente como Doutor Fausto.

A personalidade de *Johannes Faust* tornou-se ainda mais polêmica após sua morte. Ele foi encontrado decapitado em sua casa, anônimos alegaram que Fausto formalizou um pacto com o diabo. Assim, sua morte de maneira trágica foi associada às forças demoníacas. A partir deste acontecimento, desenvolve em torno da lembrança de Jorge Fausto, uma dupla lenda: de um lado, anedotas populares que contam seu envolvimento com a magia diabólica; do outro, uma história infeliz, duvidosa, que tenta explicar como Fausto obteve “poderes sobre-humanos” por sua união com o diabo por um ajuste.

Ian Watt em *Mitos do Individualismo Moderno* (1997) destaca Fausto entre outras personalidades mitológicas (Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusoe). Segundo ele, esses personagens são fundamentais para a gênese e a compreensão da individualidade que norteou a partir do início da Idade Moderna, a visão de mundo do homem, distanciando-o gradativamente do pensamento teocêntrico durante esta ocasião. Durante o período histórico com início e final da Idade Média e o advento da Renascença, tais figuras literárias se universalizam, assumindo, cada uma delas, a condição de mitos e passaram a simbolizar aspectos importantes para a compreensão da humanidade que aflorou com a Idade Moderna, sempre marcada pelo predomínio do pensamento individualista.

Os mitos literários de Watt (1997) manifestam-se num momento ou numa sucessão de períodos de descontinuidade, de intensa transformação histórica e social, e isso é particularmente notável no caso do mito de Fausto — a representação de supremacia do homem que se manifesta contra os valores sociais, guiados pelos conceitos religiosos medievais, que anuncia sua condição humana em oposição a um mundo ainda dominado pela instituição religiosa e o pensamento teocêntrico, e arrebatada das mãos da divindade, como um gigante da era moderna, o domínio sobre o próprio destino e, posteriormente, o poder de transformar a natureza, consequência de sua ação.

Os protagonistas dos mitos citados, se definem como representativos do individualismo moderno, que nada têm de divinos. Todos os quatro são personagens situados num mundo em diástases, num tempo de rupturas. Todos transitam no intermédio, compreendido entre sagrado e profano; e se embatem contra imposições do ambiente, da sociedade ou da história, afirmando sua subjetividade, sua autonomia e seu livre-arbítrio. Ainda que possam se sustentar no passado, os mitos modernos inscrevem sua história na atualidade, que é, então, transformada pela ação de seus atores principais.

O caso de Fausto é particularmente significativo. Com ele, não estamos mais diante de um mito cosmogônico que remonta ao progresso, mas, de um personagem simbólico das pulsões do homem moderno, que com sua inquietude de espírito, reage contra a concepção de mundo predominante, distanciando-se dos valores de um passado que já não atende aos seus anseios e dos ideais calafetados e inativos que se vinculam a ele. Como mito, Fausto descende dos ingentes da Antiguidade clássica, que se insubordina contra a situação ordenada pelos deuses, desvirtuando privilégios divinos em favor dos homens. Ao contrário destes, Fausto não se sujeita à consequência da sua escolha, pois, se a perda da alma é o preço a pagar pela ousadia de desafiar o poder divino, ele o aceita de bom grado, tomando-o antes como recusa em acatar o domínio absoluto da divindade sobre o seu destino.

Esse traço pessoal das personagens literárias leva a insurgir-se contra as leis divinas, que já se encontra presente no Fausto histórico, e reflete nas lendas populares que dele se originaram, ainda que em estado embrionário. Não são muitas as fontes que se referem a biografia de Fausto e as de que se têm conhecimento apresentam informações inconclusas ou conflitantes, além de poderem ser apócrifas. A possível data do nascimento de Fausto seria por volta de 1480, na localidade de Knittlingen, no norte do Württemberg, e é provável que tenha morrido por volta de 1540 em Staufen, outra pequena cidade de Württemberg, ao sul de *Freiburg*. O relato completo da vida e da morte de Fausto encontra-se em um manuscrito redigido entre 1572 e 1587, atualmente este documento localiza-se na biblioteca da cidade saxã de Wonfenbuttel.

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

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

Por certo, Fausto é um dos poucos personagens que teve sua vida documentada por renomados escritores em textos literários que se consagraram como cânones ao longo de séculos. A biografia de Fausto ficou amplamente conhecida, o que possibilitou que sua história tornasse um mito literário moderno. Em praticamente toda a literatura ocidental, a narrativa do protagonista que realiza um pacto com o diabo ganhou imensurável destaque com diversos episódios expressivos entre a chamada “literatura canônica”, e também em outras formas de manifestação cultural e artística, como a música, as artes plásticas e o cinema.

Assim, *Johannes Faust*, tornou-se amálgama de médico, charlatão e alquimista que viveu na Alemanha entre os séculos XV e XVI, contemporâneo de Agrippa e Paracelso, como também sua imagem revestiu, a julgar pelos registros que chegaram aos nossos estudos, uma

figura de considerável popularidade, refutando publicamente o monopólio da Igreja sobre o saber e a educação escolástica, e mereceu a fama de pactário por negar a origem divina do conhecimento humano e alardear sua descrença na instituição eclesiástica.

Ainda para Watt (1997, p.20), Fausto enquanto suposto erudito, contestava o conhecimento oficial defendido, sobretudo pela Igreja Católica, como médico e artista itinerante, as declarações a seu respeito pormenoriza e estampam esta atitude de forma a receber um conjunto de estima temerosa e popularesca por parte de seus simpatizantes, e menosprezo por parte de seus detratores ligados ao clero, principalmente a nascente Igreja Luterana.

A atitude provocadora e herética de Fausto, numa época em que a Igreja ainda exercia grande poder sobre a vida dos indivíduos, era crível devido a dois fatores: em primeiro lugar, Fausto viveu no período da Reforma, uma época de transição na história das instituições do clero, em que o domínio da Igreja Católica, inquestionável durante toda a Idade Média, deixa de ser imperioso e as novas religiões protestantes, como a surgida na Alemanha com Martinho Lutero, embora construídas sobre dogmas ainda mais rígidos, apenas se estruturavam e somente mais tarde disporiam de autoridade repressora como o que o catolicismo exercera. O segundo seria a contrariedade de Fausto quanto aos costumes cristãos, pois, se de fato ele manteve um contrato com o diabo, este acontecimento representaria uma injúria as doutrinas do Cristianismo, e suas práticas quanto à feitiçaria representariam sua disposição ao domínio das trevas e conseqüentemente a condenação de sua alma pelo demônio.

A construção da imagem histórica de Fausto foi edificada a partir dos testemunhos de seus desafetos, na maior parte, dos apreciadores das ideologias luteranas. Provavelmente, se a morte de Fausto ocorresse anos mais tarde, já na velhice, o historicismo anticlerical não encontraria o mesmo assentimento. Outro aspecto considerável, é o apelo popular exercido pelo Fausto histórico. Ao contrário de alguns de seus contemporâneos que, como ele, se dedicaram ao estudo da magia e da alquimia, entretanto, estes homens da ciência adotaram um modo de vida mais discreto que seu sucessor, suas ideias e atitudes permaneceram em registros que serve para comprovar a associação maligna pelo trato com o demônio. O que não aconteceu com Fausto, pois, pelo que até agora sabemos, ele não deixou nenhum texto descrevendo sua relação como diabo. Não sabemos de fato se Fausto foi erudito, pactuante ou um mero impostor, no entanto, entendemos que sua biografia ainda é propagada mundialmente, numa narrativa que se originou pelos contos populares alcançando a literatura canônica.

Ainda que revelasse elementos pagãos que a Igreja nunca conseguiu erradicar totalmente da cultura popular do mediévico, o teatro cômico era tratado com certa benevolência pela instituição religiosa, a ponto de Tomás de Aquino, no século XIII, referir-se ao ofício

pitoresco como arte histriônica, não obstante, a sua posição destoasse da opinião predominante na Igreja, não chegassem, as autoridades clericais, a condená-lo. Até mesmo as representações do diabo, essencialmente, tinham um objetivo moralizador, destinado a prevenir os fiéis dos perigos da tentação e do pecado, torna-se progressivamente relativo a histrião, e o demônio das arenas medievais não passam de figura atemorizante, um jogral dotado de grande apelo popular. Não é de se admirar, portanto, que *Johannes Faust*, ainda que lhe fosse atribuída a eiva de pactário, cujo conhecimento teria origens demoníacas, se tornasse uma figura lendária, inspiradora de não poucas narrativas anedóticas populares; posteriormente, reunidas na forma de livro popular (*Volksbuch*) e disseminando-se para além das fronteiras da Alemanha.

De acordo com Watt (1997, p. 26) cronologicamente a primeira insinuação sobre a narrativa de Fausto e sua união as forças demoníacas, é provavelmente a escrita por Johnnes Gast, um pastor protestante de Basileia, que parecia acreditar nos “poderes mágicos e diabólicos” do intelectual. Os humanistas discordavam de Gast, negando que *Johannes Georg Faust* possuísse realmente os “talentos” que dizia ter. Os luteranos mesmo sendo contrários a pessoa de Fausto, admitiam que ele detinha tais capacidades, atribuindo-as ao diabo, por isso, o desafeto mantido pelo pactuante. Aliás, foi em especial, a reação negativa dos adeptos das concepções de Lutero, que transformou Fausto histórico em uma figura célebre e mitológica, pois, enfatizaram a ideia de que sua morte dramática era a condenação para os seus sacrilégios.

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

Conforme Watt (1997, p. 28) a mais completa e longínqua referência a história de Fausto encontra-se na carta, datada de 1507, escrita em latim, por Johannes Tritheim, conhecido como erudito beneditino, que na época era abade de um mosteiro em Wurzburg e forte adversário do possível pactário. Tritheim via Fausto como um herege não dissimulado, e altamente perigoso. O documento escrito pelo clérigo foi encaminhado a Johannes Virdung, um matemático ou

astrólogo, que ensinava na Universidade de Heidelberg. Não sabemos qual foi o destinado dado por Virdung o texto redigido por Tritheim.

Segundo levantamentos históricos, uma das principais versões do mito de Fausto está registrada em *Faustbuch*, que tem 1578 como ano de referência. O texto de apresentação é assinado pelo editor Johann Spiess, no entanto, a narrativa propriamente dita é anônima. O escrito relata a história do doutor *Johannes Georg Faust*, um célebre mago e astrólogo. Conforme a narrativa, o feiticeiro vendeu a sua alma, depois de um tempo determinado, ao diabo através de um acordo. Todas as informações contidas nesta obra se relacionam as elucidações expostas nos documentos escritos tanto por Johnnes Gast quanto por Johannes Tritheim, e também foram complementadas por outros boatos populares, de quando o pactário ainda estava vivo. *Faustbuch* (1578) ficou conhecida como uma coleção de relatos que exibiam os “poderes mágicos” do protagonista Fausto, sua estrutura textual, seguiu os formatos da farsa tradicional, as histórias combinavam os conceitos sobre a magia desde a sua origem na Antiguidade, perpassando pelo período medieval até o século XVI.

Consta em registros que a primeira edição de *Faustbuch* (1578) compõe-se cerca de sessenta e oito capítulos de curta extensão, sendo que outros foram acrescentados, posteriormente em uma nova versão. Este documento aproxima-se daquele mantido na biblioteca de Wonfenbuttel. Em muitos detalhes fundamentais, os dois relatos são análogos; o ponto mais notável, é que em ambos, a duração do pacto diabólico é de vinte anos, e Fausto tem sua alma rematada de forma assombrosa.

Ainda segundo Watt (1997, p. 32), *Faustbuch* (1578) foi um grande sucesso na Alemanha, compreendendo um público internacional. Após dois anos da sua primeira publicação em alemão, a obra também teve mais dezesseis versões publicadas em prosa, com acréscimos ao texto original, e uma décima sétima em versos. A história alcançou rapidamente o estrangeiro, em traduções para o baixo-alemão, o holandês e o francês.

Ainda há provas circunstanciais de que a história do Fausto chegou ao território inglês em torno de 1572. Já em 1592 surgiu *The Historie of the Damnable Life, and Deserved Death of Doctor John Faustus*, versão esta que se tornou uma das inspirações para que Christopher Marlowe escrevesse a peça *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* que conta a história de um intelectual que vendeu sua alma ao diabo por conhecimento e poder.

1.2 A Trágica História do Doutor Fausto: um ajuste para o existencialismo

A Trágica História do Doutor Fausto, versão em português, obra publicada, possivelmente, pela primeira vez em 1604, oito anos após a morte de Christopher Marlowe. Alguns críticos literários afirmam que há, pelo menos, duas versões do texto, a primeira seria de 1604 e outra, de 1616. A diferença entre ambas se fundamenta, pois, na segunda versão, são omissos 36 versos, no qual, constavam na primeira e são adicionados outros 676 novos versos.

Marlowe a partir de uma releitura de *The Historie of the Damnable Life, and Deserved Death of Doctor John Faustus* desenvolve uma ficção inovadora, o pacto entre homem e diabo é descrito em pleno entusiasmo intelectual e criativo do teatro elisabetano. Sabemos que as histórias de pacto com o demônio datam com o início do Cristianismo e foram constituindo pouco a pouco, na Europa, uma larga tradição oral. Marlowe em sua peça aborda uma inflexão a respeito desta praxe religiosa sob a ótica de um homem moderno que constrói a partir de seus dilemas cotidianos, novas práticas, idealizando a visão fáustica de ver e compreender o mundo em que vive.

The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus, em tradução para o português — *A História trágica da vida e morte do Doutor Fausto*, traz como protagonista Fausto, homem culto que acumulou durante anos de uma existência destinada às pesquisas acadêmicas, conhecimentos nas áreas de Arte, Filosofia, Economia, Teologia, Direito. Entretanto, seus estudos não lhe garantiram a probabilidade de interferir sobre os infortúnios humanos, em especial, nos avanços da Medicina para reverter quadros graves de adoecimentos. Assim, Fausto dissipa total desagrado, porque por mais que ele tenha atingido o grau máximo de sabedoria nesse campo da alopátia, se vê atormentado por não poder salvar os moradores das pestes que assolam cidades inteiras.

Fausto está descontente com a Medicina e com a Teologia por constatar que a ciência, em algumas circunstâncias, não pode mesmo após significativas pesquisas, salvar o corpo humano, bem como as doutrinas religiosas não podem evitar a condenação da alma dos cristãos. O intelectual busca outra gnose, a necromancia, para que através da magia, das forças ocultas possa ser um “deus”, fazer voltar à vida os mortos, como também apoderar-se de uma existência eterna sem o julgamento implacável de seus atos pela deidade. Além do que, Fausto analisa que com o domínio da necromancia, deteria o poder de todas as outras áreas do conhecimento, um mundo inteiro de prazer e lucro, de grão soberania, onipotência e honra, tendo ao seu dispor, reis, imperadores, mulheres.

Ao compararmos as informações que a época dispõe, o Fausto marlowiano atingiu o conhecimento sumo na área da medicina, entretanto, a iminência de seus ditos, todas essas noções tornaram-se aforismos reiterados nas universidades e na incapacidade dos diagnósticos salvarem da peste, inúmeras vidas. Fausto almejava mais que detectar as enfermidades alheias. Ele queria ser Deus, fazer voltar as pessoas do reino dos mortos; pretendia conquistar a vida eterna. Fausto ainda averigua a inutilidade da Teologia. Ele compreende que todos os seres humanos estão predestinados a pecar, portanto, à condenação provê a motivação definitiva para que o protagonista se volte para o pacto demoníaco; é o entendimento de que os conceitos médicos apreendidos por ele é limitado, concepção que o estimula a procurar na necromancia, a possibilidade de violar as fronteiras impostas pela natureza.

Entre o anseio de uma existência inexaurível e a pretensão de ressuscitar os mortos, transparece a verdadeira inquietação de Fausto: evitar a morte significa preservar o corpo e é a matéria, e não o espírito, que está no centro de suas vontades. Fausto não é só um cientista, mas, também um existencialista que não crê na salvação da alma, ou na sua maldição. Sua análise sobre a Teologia revela que tanto a libertação ou perdição da alma, torna a morte inevitável, o desenlace da carne é o fim da vida, pois, não parece haver a probabilidade de redenção. Fausto opta pelo acordo diabólico a partir de suas convicções a respeito da Medicina e da Teologia.

A cena III da peça teatral representa o momento decisivo em que Fausto procura fazer uma escolha vocacional capaz de satisfazer as expectativas que o estudo e a literatura permitiram ao abrir a sua mente. O protagonista se mostra consciente sobre sua opção em concretizar o pacto e deixa claro que sabe o que lhe acontecerá, pois, afirma que como a sua alma lhe pertence, ele fará o que quiser com ela. Deste modo, Fausto encaminha-se até um bosque durante uma noite álgida e evoca os espíritos da negação:

FAUSTO
*Sint mihi Dei Acherontis propiti! Valeat numem tripler.
 Jeovae! Ignei, aerti, aquani spiritus, salvete!
 Orientis princeps Belzebu, inferni ardentis monarca, et
 Demogargon¹, proppitiamus vos, ut appareat et surgat
 Mephistophilis. Quid tu moraris? per Jehovam,
 Gehennam², et consecratam aquam nunc spargo,
 signumque crucis quod nunc facio, et per vota nostra,*

¹ Demogórgon era um gênio da Terra, adorado na Arcádia, criador do Sol e do firmamento. Potentíssimo, sua figura era de um velho coberto de musgo.

² *Gehennam* é a designação judaica do inferno (no acusativo).

*ipse nunc surgat nobis dicatus Mephistophilis!*³
(MARLOWE, 2006, p. 51-52).

Após a evocação, Mefistófeles, uma das encarnações do mal, companheiro de Lúcifer, aparece para Fausto. O intelecto não gosta da aparência desta criatura assim exige: “Ordeno-te que vás mudar de forma, que horrendo estás demais pra me servir. Volta tal qual um velho franciscano: convém piedoso aspecto a um diabo...” (MARLOWE, 2006, p. 52). Episódio contraditório, porque o futuro pactuário não aceita que o diabo se apresente a ele como tal, prefere viver a ilusão de dialogar com um sujeito como Francisco de Assis — benigno, generoso, fraterno. Seria um mal paramentado de benevolência ou um bem particular sentenciado como prática demoníaca?

Mefistófeles reentra em cena como um frade franciscano e imediatamente questiona a Fausto: “Então que me querias?”. O erudito autoconfiante diz que deseja ter a servidão do diabo por toda a sua existência, tendo ele assim suas ordens e caprichos atendidos. Mefisto afirma já ser servo do grande Lúcifer e que sua aparição se deve a negação de Fausto a Trindade, pois, ele se apresenta a humanidade como condiscípulo de Lúcifer, sendo o espírito que nega a Deus.

Fausto almejando o acordo com o diabo, menciona que a partir do ajuste também negará as ordens divinas e orará com devoção ao príncipe do inferno. A condenação não lhe causa medo. Sua alma será submetida ao inferno no prazo de vinte e quatro anos, o que ele tenciona é a serventia de Mefisto que lhe dará explicações aos seus inquéritos e lhe concederá tudo de imediato, sempre obediente as suas cobiças. O protagonista libera o diabo para poder dialogar com o poderoso “Anjo Caído”, mas institui que ele retorne à meia-noite ao seu gabinete com a resposta sobre o contrato.

Antes do retorno de Mefistófeles com a resposta de seu amo quanto a realização do ajuste. Fausto é visitado em seu gabinete pelos Anjos — Bom e Mal. Ambos tentam persuadi-los sobre a realização ou não do pacto com o diabo:

ANJO BOM
Deixa, bom Fausto, essa execrável arte!
FAUSTO
Remorso, reza, contrição, que é deles?
ANJO BOM
Oh! São os meios de te erguer ao Céu!

³ “Que me sejam princípios os deuses do Aqueronte! Que me assista com todo o seu poder a divindade tríplice de Jeová! Salve, espíritos do fogo, do ar e da água! Belzebu, príncipe do Oriente, monarca do inferno ardente, e Demogórgon, pedimos a vossa intervenção para que apareça e surja Mefistófeles. Por que te demoras? Por Jeová, Geena e a água benta que agora esparjo, e pelo sinal da cruz que agora faço, e pelos nossos votos, que agora nos surja esse sagrado Mefistófeles!”

ANJO MAL

Ilusões antes, filhas da loucura.

Que tornam louco quem nelas mais crê.

ANJO BOM

Pensa no Céu, bom Fausto, e no celeste!

ANJO MAL

Não, Fausto, pensa em honras e riquezas!

(MARLOWE, 2006, p. 63-64).

As presenças dos anjos retomam a visão maniqueísta entre o bem e o mal, o Anjo Bom representa a consciência moral cristã, aquele que aparece ao homem quando ele é encorajado pelos seus interesses voluptuosos e “atormentado” pelas forças malignas. Assim, o Anjo Bom surge para alertá-lo sobre as artimanhas do diabo e lembrá-lo que a redenção de seus pecados devem ocorrer pelo pesar e pela absolvição divina para que assim ele possa alcançar a benevolência eterna. Nesta representação, o Anjo Bom se manifesta como o espírito vigilante aquele que traz a percepção sobre o espírito atormentador que seduz pelas vontades profanas.

Entretanto, Fausto busca a realização do pacto com o diabo de maneira consciente, seus estudos sobre a Teologia o levaram a compreender seriamente os preceitos cristãos sobre o indulto ou a condenação da alma. Ele não age somente pelas inquietações ou impulsos pessoais. Fausto não teme as consequências do trato demoníaco, ele através de suas leituras, conhece os requisitos para a efetivação, bem com as implicações deste acordo. É o protagonista que evoca o espírito de recusa aos princípios defícicos, é ele que conduz toda a negociação com Mefistófeles, asseverando sobre o prazo e as condições impostas sobre o ajuste.

Desse modo, as palavras ajuizadas e de redenção do Anjo Bom não convenceram Fausto a não se comprometer com o diabo, pelo contrário, o intelectual evoca novamente Mefistófeles ansiando obter respostas de seu senhor quanto ao contrato:

FAUSTO

Minha será a senhoria Emden!

Se Mefistófeles junto a mim estiver,

Que Deus me ferirá? Estás, Fausto, a salvo!

Não mais duvides! ... Mefistófeles, vem!

Do grande Lúcifer traz boas novas.

Não é já meia noite? Mefistófeles!

Veni, veni, Mephistophile!

(Entra Mefistófeles)

Teu amo, Lúcifer, diz que decide?

MEFISTÓFELES

Que Fausto servirei por toda a vida.

Des’que o serviço pague com a alma.

FAUSTO

Por mor de ti, já Fausto isso arriscou.

(MARLOWE, 2006, p. 64-65).

Mefistófeles traz a boa nova a Fausto, anuncia a autorização de Lúcifer para o cumprimento do pacto. As premissas do acordo são definidas pelo demônio: a proficuidade será paga com a alma do pactário para isso o protagonista deve atestar solenemente com teu sangue a oferta. “Se sim, serei escravo a teu serviço” (MARLOWE, 2006, p. 65). Fausto alegra-se com o aceite do diabo, suas perspectivas se tornam reais. “Sim, Mefistófeles, dou-te a minha alma” (MARLOWE, 2006, p. 65).

Fausto fere seu braço com coragem e por intermédio de Mefistófeles começa a redigir o trato diabólico com seu próprio sangue. Mefistófeles vai ditando o texto do contrato. Entretanto, em um determinado momento, o sangue usado como tinta, coagula, impedindo que o documento seja finalizado. Seria um prenúncio para que Fausto repensasse a concretização do acordo? Fausto por alguns segundos, pensa: “Que me agoira do sangue o coalhar? Não deseja escrever o documento? Por que não corre, para que eu prossiga?” (MARLOWE, 2006, p. 66). Mefisto sem perder tempo, diz que buscará fogo para dissolver o sangue. Fogo este retirado do inferno, local onde se encontra outras almas que como a de Fausto foram vendidas ao príncipe das trevas. O diabo retorna com um braseiro e pede que Fausto volte a escrever: “A alma te dá a Fausto [...] Que não farei para lhe obter a alma?” (MARLOWE, 2006, p. 66). O acordo é certificado no documento através da sentença: *Consumatum est*. Expressão em grego que significa “está consumado”, última frase de Jesus Cristo na cruz ao referir-se sobre o cumprimento de sua missão na terra, a salvação da humanidade (João 19:30). Em *A História trágica da vida e morte do Doutor Fausto* (2006), o termo não determina o fim de uma era de profanação, mas o início de uma existência transgressora.

A consumação do pacto se dá através da festividade entre Fausto e outros demônios que enfeitam o pactário com uma coroa e vestimentas luxuosas, comemoram a aliança com Lúcifer com bebidas, danças e risos, um evento dionisíaco. Fausto sem entender tantos festejos repentinos, indaga: “Que significava isto. Mefistófeles?” O demônio afirma que serve para alegrar a mente do pactuante e mostrar lhe o quanto ele pode alcançar pela magia seus propósitos. O diabo ainda menciona que Fausto agora como pactuante pode evocar espíritos e coisas “bem maiores”. Fausto entrega a Mefistófeles um pergaminho e lhe pede que todos os artigos transcritos neste documento seja por ele cumpridos. Fausto lê para Mefistófeles a escritura em que especificam as cláusulas do contrato:

FAUSTO

Ouve-mos ler então: “Nos termos seguintes: primeiro, que Fausto haja de ser um espirito em forma e substancia;

segundo, que Mefistófeles o sirva e esteja às suas ordens; terceiro, que faça e lhe traga tudo quando deseje; quarto, que se conserve em seus aposentos ou em sua casa, mas invisível; último, que apareça ao dito João Fausto todas as vezes e sob todas as formas e aspectos que este deseje. Eu, João Fausto, de Wetenberg, doutor, dou pelo presente tanto o Corpo como a alma a Lúcifer, príncipe do Oriente, e a seu Ministro Mefistófeles: e mais lhes concedo, expirado o prazo de Vinte e quatro anos, e mantidos os artigos acima indicados sem Violação, plenos poderes para virem buscar e levar o dito João Fausto, corpo e alma, sangue e bens, para a sua habitação, onde quer que ela seja. Eu, João Fausto.
(MARLOWE, 2006, p. 67).

Mefisto com o pacto se torna além de servo, o companheiro de Fausto. Claro que a sua constante presença faz parte de uma das cláusulas do contrato, sincronicamente seria uma forma para que o diabo controlasse as ações e vontades do protagonista para que ele não pudesse se arrepender e pedir remissão a Deus por sua alma. Em um dos diálogos mantidos frequentemente entre Fausto com Mefistófeles, o actuário questiona ao secretário de Lúcifer a respeito do inferno e também de seu desejo em se casar.

Mefisto finge não ouvir as asseverações de seu “amo”. Na tentativa de fazer com que Fausto esqueça o matrimônio e outras questões existencialistas, o diabo lhe entrega em mãos o livro dos feitiços, assegurando que tudo o que ele quisesse era só lançar aos encantamentos, conjurar os espíritos, e tudo conquistaria. Fausto pediu coletâneas em que estivessem todos os signos e planetas dos céus, para conhecer seus movimentos e disposições, depois outra antologia em que estivessem todas as plantas, ervas e árvores que crescem na Terra.

Após maravilhar-se com a possibilidade de obter inúmeros conhecimentos, Fausto após muito tempo como actuário, reconhece que este excelso não foi atribuído a nenhum homem. “Vou deixar a magia, arrepender-me [...]” (MARLOWE, 2006, p. 71). Com esta declaração, entram novamente em cena, o Anjo bom e o Anjo Mal. Como antes o anjo benéfico tenta adverti-lo quanto a condenação eterna de sua alma, já o maligno certifica que a união com o diabo lhe trouxe dias de contemplação, a alegria de viver os prazeres concupiscentes nunca imaginado e vivenciados por ele que estava preso a uma existência ineficaz, solitária, deprimente.

Fausto outra vez ignora a consciência cristã, escolhe viver o tempo que lhe resta na companhia de Mefisto. Ele inicia um colóquio com o demônio sobre assuntos astrológicos. Dentre os assuntos com o diabo, Fausto questiona: “Diz-me, quem fez o mundo?” (MARLOWE, 2006, p. 73). Mefistófeles se recusa a responder esta pergunta. O intelecto insiste em saber a opinião do assistente de Lúcifer. “Não insistas, porque não digo!” (MARLOWE,

2006, p. 73). Fausto irritado menciona que no acordo estabelecido, Mefistófeles se comprometeu a expor e responder coerentemente todas os seus questionamentos. O demônio afirma que sim desde que não fosse as interrogações voltadas contra ao reino de seu pertencimento. Fausto em tom provocador diz: “Pensa em Deus, Fausto, criador do mundo!” (MARLOWE, 2006, p. 73). Mefisto percebendo o descontrole do seu senhorio, sai de cena, deixando Fausto sozinho.

Logo em seguida, adentram no ambiente, novamente os dois anjos, o Bom implora o arrependimento do protagonista, enquanto o Mal fala que já é tarde demais para pedir a absolvição a Deus. Fausto olha para o céu e com a voz agonizante suplica: “Cristo, meu Salvador, faz por salvar a alma ao triste Fausto!” (MARLOWE, 2006, p. 74). Entram no recinto, Lúcifer e Belzebu. Os demônios não vieram ainda buscar a alma do pactário, apenas inferiram que não aceitariam afrontas contra a legião. Lúcifer enfatiza: “Deves esquecer Deus, pensar no diabo!” (MARLOWE, 2006, p. 74). Fausto se desculpa pelas locuções de desacato aos espíritos de negação, ainda promete não mais olhar para o céu, ou citar Deus, ou rezar. Se possível queimaria o livro sagrado e mataria padres. O Anjo Caído finaliza sua visita trazendo alguns minutos de diversão ao pactuário com a apresentação dos sete pecados mortais em um espetáculo modesto e persuasível.

Fausto ao computar os dias para finalização do acordo diabólico, confessa aos amigos letrados a realização do trato. Inicialmente os rogos do erudito são confundidos com uma doença, possivelmente um distúrbio gástrico. Fausto confessa: “Uma indigestão de pecado mortal, que levou o corpo e a alma à perdição [...]” (MARLOWE, 2006, p. 115). Um dos seus amigos pede para Fausto olhar para o Céu e lembrar de que a graça de Deus é infinita. Ele reconhece os ultrajes destinados a Deus, afirmando que os pecados de Eva foram perdoados, mas, os dele não. O pactuante seria levado ao inferno, permanecendo ali para sempre. “Ah! Meu Deus eu queria chorar, mas, o Diabo recalca-me as lágrimas [...] Gostaria erguer as mãos, mas, vede que, mas seguram [...]” (MARLOWE, 2006, p. 116). Fausto percebendo que não mais poderia confrontar com os demônios, agora suplica aos maléficos espíritos: “Lúcifer e Mefistófeles. Ah! Meus senhores, que lhes prometi a alma em troca do meu saber [...]” (MARLOWE, 2006, p. 115). Os que presenciam, nesta cena clamam: “Deus o defenda!” (MARLOWE, 2006, p. 116). Fausto continua seu discurso confessional:

FAUSTO

[...]

Pelo prazer inútil de 24 anos, perdeu Fausto a glória
e a felicidade eternas... Fiz-lhes uma escritura com

o meu próprio sangue e o termo acabou... A hora
chegará e hão de vir buscar-me...

PRIMEIRO LETRADO

Por que é que Fausto não no-lo disse há mais tempo,
para que pudessem ter rezado teólogos por si?

FAUSTO

Pensei muitas vezes fazê-lo, mas o Diabo ameaçava-me
de me pôr em bocados se citasse o nome de Deus, ou de me
levar, corpo e alma, se desse ouvidos a Teologia... E agora já
é tarde! Senhores, ide vos embora, não vades perecer também comigo...
(MARLOWE, 2006, p. 116).

Os literatos saem, as batidas do relógio marcam onze horas. Fausto em um monólogo repensa sobre o pacto com o diabo, apenas uma hora de vida ele tem, e depois a sua alma será entregue a danação infernal eternamente. Aquele homem corajoso, resoluto que afiançava não temer aos infortúnios do trato diabólico, agora ajoelha-se e clama aos céus o perdão divino. Se pudesse parar as esferas do universo e cessar o tempo para nunca chegar a hora marcada para o desfecho do ajuste! Assim como amar não lhe era permitido, orar por sua alma igualmente era proibido. Bem que ele tentou ao elevar o seu corpo e a sua voz para falar com Deus, mas, uma força lhe puxou arrastando lhe para o submundo dos aflitos. Procurou com um gosto de esperança o correr de sangue de Cristo ao olhar para o céu, uma única gota para a alma salvar.

Agora sua evocação não era para o demônio, sua aliança deveria ser com Aquele em que a luz resplandece nas trevas. Entretanto, sua cólera, sua vaidade, sua convicção o deixou extasiado pelo conhecimento absoluto e que mais tarde o fez compreender que sendo um ser ilimitado jamais poderia alcançar um saber pleno. O relógio soa meia-noite. Fausto se desespera com a última badalada que marca seus derradeiros segundos de vida terrena:

FAUSTO

Oh, Deus,
Se não quiser's salvar a minha alma,
Por Cristo, cujo sangue me remiu,
Põe algum fim ao meu penar eterno!
Mil anos no Inferno viva Fausto,
Cem mil, mas...finalmente...seja salvo!
[...]
Solve-lhes a alma em elementos...
A minha há de viver...penar no Inferno!
Ah! Malditos os pais que me geraram!
Não, Fausto: a ti e a Lúcifer maldiz,
Que te privou dos júbilos do Céu!
(MARLOWE, 2006, p. 119).

O relógio ecoou meia-noite, o corpo de Fausto se desfez no ar, Lúcifer arrasta-o para o Inferno, trovões e relâmpagos anunciam a chegada dos diabos, ferozes, são como serpentes que arrastam o homem ao pecado, saem os demônios com Fausto nos braços. O coro encerra a peça:

CORO

Cortado o ramo está, que poderia
 Ter crescido direito, e estão queimados
 Os louros apolíneos deste sábio.
 Fausto morreu. Que o seu caso infernal.
 E desgraça, oh, prudentes, vos exortem
 A ficar pela mera admiração
 Perante o proibido, cujo abismo
 Aos audazes, como ele, incita a mente
 A fazer mais, que o jus do Céu consente.
 (MARLOWE, 2006, p. 120).

Apreendemos que o desenlace da história de Fausto marca os dogmas do Cristianismo: “O lugar deles (dos pecadores) será no lago do fogo que arde com enxofre” (Apocalipse 21:8). Notamos que neste drama, Marlowe na tentativa de inovar, fez um grande esforço para erigir a dignidade trágica da personagem central e dar maior sentido a sua existência.

O escritor, ao readaptar a obra para o teatro, omitiu passagens que desmoralizavam a personalidade de Fausto e ressaltou as suas experiências como um ser humano conflitante, preso e alienado a um mundo contraditório. Marlowe reduziu ao mínimo o lado insignificante dos poderes “mágicos” de Fausto. Na peça, são pouquíssimas as passagens moralizantes, raramente se fala dos truques de alquimia, e nunca de suas atividades como redator de almanaques e adivinho de modo a satisfazer a curiosidade dos pequenos burgueses, além de usar seus “talentos astrológicos” para fins práticos, como para a previsão do tempo.

Quanto à última cena, assim como a primeira, esta não tem nenhuma equivalência com as fontes pesquisadas pelo dramaturgo. Aliás, é ele que pela primeira vez dramatiza a morte de Fausto de forma direta. Esta que tem como plano de fundo as badaladas de um sino e que marcam os derradeiros momentos da personagem na terra. A verdadeira natureza do conflito se revela: Fausto solitário tenta parar o relógio que marca o término do acordo. Ele falha na tentativa de parar o tempo, as estrelas se movem como se afiançassem que a ocasião de cumprir o acordo está cada vez mais próxima, o relógio parece soar ainda mais depressa. Lúcifer entra em cena, vem cobrar a dívida, Fausto desesperado grita; as portas do inferno se abrem e o arrastam para um fundo negro onde vozes ecoam sons de angústia e desconsolação.

O Mefistófeles, o diabo da obra de Marlowe, se constitui como uma personagem intensa, capaz de oferecer um poder que na visão humana é totalmente circunscrita, assim, Fausto não

entende integralmente, tampouco utiliza a magia tanto aspirada. O diabo de Marlowe se manifesta como um tentador, principalmente, no arcabouço de seduzir o protagonista. Ao contrário da primitiva atitude do embusteiro, com inteligência adstrita, representada em peças moralizadoras da Idade Média, o demônio marlowiano é muito mais intrincado, melhor engendrado; em vez de descumprir o que promete, garante muito mais do que está na capacidade de o protagonista obter. *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* (1592) traz realmente elementos da moralidade, instigada em lendas medievais de caráter popular, entretanto, não é simplesmente uma peça inspirada em ideias morais, mas, uma tragédia humanista, no qual, mostra o homem em seu complexo e ilimitado momento de autodescoberta.

The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus (1592), mesmo tendo como percussora *Faustbuch* (1578), pode ser considerada a obra que inaugurou o mito fáustico no contexto literário. Ainda que a narrativa se origine de uma lenda e tenha como protagonista um sujeito real. O mito que narra o pacto entre homem e diabo; ganhou profundezas humanas. Com a peça de Marlowe a lenda sobre Fausto, se propagou por toda a literatura europeia, nos séculos XV, XVIII e XX. Um dos motivos para esta significativa passagem de narrativa popular a mito literário foi, certamente, a admirável argúcia poética do escritor.

Contudo, não menos importante foi o fato de o dramaturgo construir uma personagem capaz de incorporar algumas das grandes especulações do homem de seu tempo, e que continuariam adequadas para as épocas que se seguiram até a modernidade. Uma das principais reflexões foi, sem dúvida, o inconformismo para com as barreiras encontradas na busca do homem por conhecimento. Tal objeção é a mais acentuada particularidade do sujeito moderno. O que faz a história de Fausto ser tão relevante a ponto de sobreviver ao longo dos séculos e, se manifestar em literaturas de diferentes países e apresentar situações abrangentes.

Segundo Bermann (1986, p. 39) desde que se começou razoar sobre os contextos da cultura moderna, a figura de Fausto se tornou a personificação do herói da época. Nos quatro séculos que separam Johann Spiess (1587) e Christopher Marlowe (1588), *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* (1592) e outras obras têm contado e recontado a lenda de Fausto, interminavelmente, em todas as línguas modernas, em todos os meios conhecidos: narrativas trágicas ou cômicas, peças teatrais, poemas, óperas, espetáculo de marionetes, composições musicais, produções cinematográficas, etc. Dentre elas, destacamos *Fausto* de Goethe, uma das maiores produções da literatura alemã, no qual, se tornou referência por representar o dilema do homem moderno: a busca incessante pelo conhecimento para entender

totalmente o mundo em que vive. Para isso, o protagonista faz uma escolha moralmente questionável: vender a alma ao diabo através de um tratado.

1.3 Doutor Fausto: um trato pelo desenvolvimento

Bermann (1986, p. 40) destaca que através do poeta Johann Wolfgang von Goethe, a personagem de Fausto alcançaria a sua máxima expressão. Estabelecendo uma comparação entre o *Fausto* (2003) de Goethe e outras obras que trazem este personagem como protagonista, o autor menciona:

O *Fausto* de Goethe ultrapassa todos os outros, em riqueza e profundidade de perspectiva histórica, em imaginação moral, em inteligência política, em sensibilidade e percepção psicológica. Ele abre novos caminhos no emergente autoconhecimento moderno, que o mito do Fausto sempre explorou. Sua imaculada imensidão, não apenas em abrangência e ambição, mas na visão genuína, levou Puchkin a chama-lo de “Ilíada Moderna”. A força vital que anima o Fausto goethiano, que o distingue dos antecessores e gera muito de sua riqueza e dinamismo é um impulso que vou designar com desejo de desenvolvimento. Fausto tenta explicar esses desejos ao diabo, porém não é fácil fazê-lo. Nas suas primitivas encarnações, Fausto vendia sua alma em troca de determinados bens, claramente definidos e universalmente desejados: dinheiro, sexo, poder sobre os outros, fama e glória. O *Fausto* de Goethe diz a Mefistófeles que, sim, ele deseja todas essas coisas, mas não pelo que elas representam em si mesmas. (BERMAN, 1986, p. 40).

Goethe confere a personagem uma percepção bem mais universal; o escritor deu ao mito fáustico, um olhar delineado em pleno século das luzes. O Fausto goethiano já não está sujeito aos elos do teocentrismo medieval. Sua inquietude se encaminha contra a escassez de uma consciência estagnada em formulações inúteis e desvinculadas do real. O que Fausto almeja com o pacto demoníaco é o conhecimento pleno do mundo. No entanto, mesmo isso não lhe basta. Fausto vê o saber como instrumento de transformação do mundo, entretanto, um poder inalcançável ao ser humano.

Com o mito literário de Fausto, tal como se manifesta já em Marlowe e também em Goethe, temos dois momentos essenciais que retratam a história da humanidade. A época que este dramaturgo viveu (1749-1832), se efetivou como um período de ruptura, em que o homem renuncia os valores da Idade Média para ingressar na Idade Moderna, com o Renascimento. Este período ainda marca o surgimento do individualismo, momento histórico em que a humanidade assume o controle de seu destino, antes ao cargo das mãos divinas.

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

O mundo pelo qual o Fausto marlowiano se entusiasma e cultua não é o meio físico, mas, sim, a representação do próprio homem. A personagem Helena, neste contexto, representa o ideal máximo de beleza, feito pela criação poética humana, Helena assim como a de Troia é o símbolo contrastante entre amor e guerra. No período vivido por Goethe, ocorre um novo momento histórico de interrupção. O homem já é senhor de si mesmo, a tal ponto que se esquece do universo em que se insere e acaba voltando seus olhos indagadores para um conhecimento que se refere a si mesmo, um avistar desvinculado do real. Portanto, para o homem é a melhor hora para ter a posse do universo em que habita.

Berman (1986, p. 42) ainda compreende que se o homem da época de Marlowe toma para si a sua própria existência, retirando-a das mãos das divindades; o sujeito goetheano necessita apoderar-se da natureza, do dom da criação, dominar o planeta. O protagonista fáustico de Goethe, tenta se apropriar do universo porque é ele, agora, a superfície em que sua imagem se espelha, e este reflexo não é mais do indivíduo que necessita contemplá-lo para afirmar a própria individualidade, mas, o de uma sociedade que sente, cada vez mais, a urgência de construir a representação do próprio futuro.

Enquanto a protagonista marlowiano afirmar-se como humano em resistência a uma divindade onipotente, o Fausto goetheano quer tornar-se o todo-poderoso, tomando para si a autonomia de guiar-se pelos caminhos da autorrealização, sem estar atado a doutrinas convencionais que julgam e comparam os comportamentos dos indivíduos, os conferindo a remissão ou a pena por seus atos. O que Fausto de Goethe deseja para si, é um processo dinâmico que incluiria toda eventualidade de experiências humanas, um curso em que as alegrias e desgraças caminhassem juntas, assimilando-as todas ao seu insatisfazível engrandecimento interior; até mesmo a destruição do próprio “eu” seria parte integrante do seu progresso enquanto sujeito.

Fausto goetheano assim como o protagonista de Marlowe, deseja poder sobre a criação divina; mas, enquanto para o Fausto marlowiano tal domínio confere poderio sobre o universo humano, do homem sobre si mesmo, o Fausto de Goethe anseia desvendar o mundo, transformar a natureza, ascender sobre os outros humanos, editar tempo finito a sua existência, igualar-se a Deus.

Bermann (1986, p. 44) ressalta que o trabalho de Goethe quanto a produção de *Fausto* (2003), teve início por volta de 1770, quando o escritor tinha 21 anos, e prosseguiu por mais seis anos. Entretanto, o autor não considerou a peça terminada até 1831, um ano antes de sua morte, aos 83 anos. Assim, a publicação integral de *Fausto*, se tornou póstuma. Este fato fez com a peça fosse reconhecida como a obra da vida de Goethe. Ela, portanto, foi redigida e criada ao longo de um dos períodos mais tumultuados e revolucionários da história mundial. Dentre os eventos que marcaram esta época destaca-se: as Guerras Napoleônicas, momento em que foi criada a Confederação do Reno por Napoleão Bonaparte, formada de 16 Estados alemães; em 1813 esta Confederação é dissolvida; em 1815, a Confederação Germânica, uma associação política, é elaborada no Congresso de Viena, em 1820, a Constituição da Confederação Germânica entra em vigor. A partir destes fatos históricos que culminaram em transformações políticas, econômicas, sociais, ideológicas, Berman pondera sobre a representação da personagem Fausto:

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

A fortuna crítica de *Fausto* a considera como a obra que expressa o desejo de desenvolvimento. Um anseio que não envolve apenas o crescimento individual, mas também, o progresso de uma nação, onde todos os indivíduos precisam avançar nas inúmeras esferas pessoais e sociais, pois, só dessa maneira acontecerá uma revolução mundial. Esta ideia de evolução se manifesta em *Fausto* porque sua produção é iniciada por Goethe em um período cujo pensamento e sensibilidade percebem as transformações sofridas no mundo, principalmente no campo econômico. A finalização da peça se dá em meio às conturbações espirituais e materiais de uma revolução industrial. “*Fausto* principia no recolhimento do quarto de um intelectual, no abstrato e isolado reino do pensamento, do conflito sobre a existência dos homens; e acaba em um imensurável reinado de produção e troca” (BERMAN, 1986, p. 46).

A narrativa de *Fausto* (1983) se inicia já com um acordo, este ajuste não se apresenta entre homem e as forças demoníacas, mas entre Deus e o diabo. Em Prólogo no Céu, estão no

Empíreo⁴ o Onicriador, sentado em um trono, a sua volta encontra-se uma corte celestial: anjos, arcanjos, querubins, serafins. Dentre eles estão Rafael, Gabriel e Miguel. Mefistófeles chega como um humilde e prezado visitante. Adentra ao recinto com alegações e lamúrias sobre as desordens causadas pela humanidade. O diabo não influencia nas anarquias dos homens?

Durante um diálogo, os seres celestiais avaliam a conduta e as experiências que refletem no descontentamento e na infelicidade do homem. Por falar em desagrado, Deus pergunta a Mefistófeles: “Conheces Fausto?” (GOETHE, 1983, p. 25). O diabo afirma: “O Doutor? [...] Por certo! Ele te serve em rito especial, o que o tolo devora é bem celestial. Move-o, sem dúvida, ânsia do Infinito” (GOETHE, 1983, p. 25). Mefistófeles compreende pelas declarações do Criador certo encanto do altíssimo para com Fausto, mas Deus confessa ao seu opositor que há algum tempo, aquele seu servo se mostra hesitante com relação aos seus mandamentos.

O diabo aproveita a ocasião e oferta: “Que queres apostar? Perdê-lo-às, a ruína dele será fatal. Se me dás permissão de levá-lo comigo e de traçar-lhe a sina” (GOETHE, 1983, p. 26). Deus aceita a proposta de Mefistófeles:

SENHOR

Ora seja! permito a dura experiência!
 Vê se afastá-lo tentas da divina origem,
 Conduze-o, se podes, com tua diligência,
 Para, dos teus terrenos ínvios, a vertigem.
 Mas ficarás vencido, ao fim de tanta lida,
 Se vires que um homem puro, embora com ambições,
 Conhecendo o trilhar de tais aspirações,
 Seguro está do rumo a percorrer a vida.
 (GOETHE, 1983, p. 26).

O acordo entre Deus e o diabo é exercido. Mefistófeles afirma que tão logo o Criador terá tão grande desilusão com a sua ovelha desgarrada. O demônio sai do céu declarando para si: “Ver o Eterno, de perto, oh! Que imenso prazer! [...] com tão alto Senhor, falar e conviver, para um simples Diabo é motivo de orgulho” (GOETHE, 1983, p. 27). Para ele este duelo já está vencido, pois, conhece as vulnerabilidades e os anseios de Fausto.

Evidentemente Deus também sabe a respeito das inquietudes e as fragilidades de Fausto. Mesmo assim Ele consente as instigações do diabo, pois “no mundo não há nada de justo, exato, nem perfeito” (GOETHE, 1983, p. 25). Cabe a criatura escolher os caminhos a serem trilhados. O sofrimento, a tristeza, o ódio ou o amor, a alegria, o sucesso abarcará a trajetória humana. A razão e a autonomia dada ao homem por Deus permite avaliações acerca das suas condutas.

⁴ Lugar reservado aos santos e bem aventurados; sinônimo de Céu.

Uma das incumbências do espírito de negação é enfatizado por Mefistófeles: “Atormentar o homem é só o que entendo” (GOETHE, 1983, p. 24). Deste modo, mesmo o homem mais puro será importunado pelas forças demoníacas, competirá a ele eleger para a sua vida qual curso transitar.

Mefistófeles ainda ressalta que a inteligência e o sentimentalismo tornou o homem mais fácil de manipular e a razão o condicionou apenas a brutalidade, porque o uso da lógica não mais serve para autocríticas ou ensinamentos religiosos, a humanidade só está interessada em sobreviver, de preferência sem sacrifícios ou normas. O indivíduo apenas quer conviver com os deleites. Conforme os pronunciamentos de Mefistófeles: “sempre a serpente visitará o homem, porque o pecado original está descrito em Gênesis há muito tempo” (GOETHE, 1983, p. 26). O pecado teve sua origem com a humanidade, entretanto, por algum tempo ele ficou escuso no fruto proibido. As artimanhas do diabo realmente conduziram o homem ao pecado ou o profano revelou-se do ser?

Sem mais delongas, apresentamos o protagonista da história — Fausto no quadro II da peça, situa-se em seu aposento, um quarto decorado com elementos que imitam a arte gótica, no fundo, há uma porta, à direita uma janela inexpressiva. No recinto há também um fogão próximo ao lado esquerdo da porta principal do cômodo. No primeiro plano, pode-se ver uma abertura que lança a um corredor alongado. É noite. Por uma fresta ao alto se vê o luar. No ambiente, que assemelhasse a uma masmorra, estão algumas estantes, alguns manuscritos volumosos, pergaminhos, datilógrafos, vasos de gargalos estreitos e curvos para destilação, vidrarias para experimentos, esqueletos, tudo em uma grande desarrumação, formando uma desarmônica imagem, bem como a mente de Fausto, inquieto se encontra sentado numa poltrona de couro e pregaria de cobre, tendo a cabeça escorada nas mãos e os cotovelos na mesa de estudo, esta que é clareada pela singela luz de um candeeiro.

Fausto, um homem com cerca de 50 anos, doutorou-se em Filosofia, Medicina, Direito e Teologia. Ele abona que todo o aprendizado adquirido ao longo de sua vida não foi capaz de lhe trazer todo o êxito desejado. Quanto mais ele obtém informações, mais se considera inútil a humanidade, como também suas inquietações respaldam a concepção de que todo o indivíduo racional indaga frequentemente suas metas, as premissas e as crenças que sustentam o seu viver. “O que esperar desta vida, se os cães da rua são mais felizes do que eu?” (GOETHE, 1983, p. 30). Suas compreensões procedem de anos de dedicação aos estudos, o que resultou no domínio de diversas áreas de conhecimentos, no entanto, ainda sim, Fausto diz que precisa conhecer mais e mais sobre a astronomia, a medicina, o direito, a humanidade, sendo a única fonte que falta explorar no presente é a magia oculta. Sua frustração é notória, seu desespero ainda mais

evidente. Nenhuma das várias ciências depreendidas, o conduziram a esclarecer o mistério da existência humana.

Fausto durante a narrativa revela desmedido amargor com a Teologia, seus desencantos o estimulam a ter reflexões adversas aos preceitos religiosos que adquiriu durante a sua formação acadêmica. Uma lacuna preenche sua existência, sendo ele incapaz de identificá-la. Sua única companhia, além dos pensamentos funestos e dos livros é seu aprendiz, Wagner, que o acompanha em embasamentos teóricos e também em passeios curtos.

Por falar em passeatas, o primeiro contato físico entre o protagonista e o diabo ocorre após uma das caminhadas do letrado pelo bairro que mora na companhia do seu aprendiz. Neste passeio, os eruditos se deparam com um grandioso cão preto que lhes chamam a atenção devido aos movimentos pormenorizados e pela beleza do animal. Fausto não imagina que aquela criatura negra mudará completamente a sua vida em poucas horas.

O cão acompanha Fausto como a penumbra o conduzirá em suas ações porvindouras. O erudito, caminha para os seus aposentos por um corredor posterior a parte frontal de sua residência, ele sem perceber, deixa a porta aberta, quer rapidamente chegar ao seu confessionário particular, também não vê que tem como escolta o grande cão preto. Fausto ainda sem avistar o animal, em um monólogo, descreve suas sensações:

FAUSTO

Campos, prados deixei serenos há momentos,
Agora já os recobre a noite negra e calma,
Com místico pavor e maus sentimentos,
Despertam no meu peito as forças puras d'alma
Adormecem os tormentos rudes e selvagens,
Com ímpetos cruéis, tão conhecidos meus,
Renascem então em mim o amor e a fé nos homens,
Desperta no meu ser também o amor a Deus.
(GOETHE, 1983, p. 62).

Em seguida, Fausto se dirige ao cão que o observa, ele continua a manifestar seus sentimentos momentâneos: “[...] Ah! Quando em nossa cela estreita e tão escura, resplandece de novo alâmpada amorável [...] A razão recomeça ardente se expressar, a esperança renasce, esplêndida, florida” (GOETHE, 1983, p. 63). A vontade de viver invade seu espírito que antes se mostrava pessimista com a ciência, com a teologia, com sua existência desútil, insignificante. Entretanto, essa comoção logo se evade.

O cão ladra. O protagonista ordena: “Não rosnes cão! Sossega! Os sons celestiais, que aos poucos a minha alma envolve e inebria, teus latidos brutais ofendem e contrariam!” (GOETHE, 1983, p. 63). O ganido do cachorro é para ele a zombaria que transcende a sua

esfera enquanto ser esquivo, agora mesmo o belo e o bom o incomodam, o rosnar de uma criatura tão formosa é como o julgamento de um togado que avalia e condena seus feitos. No chão, combalido, Fausto toma uma pausa, está cansado, não só fisicamente, sua alma está sedenta.

O regozijo se foi e não volta mais. Seria a força do infortúnio? Seria o pressentimento de uma presença maligna? O protagonista não consegue controlar a ânsia inata que o acorrentam, nem mesmo o querer do mínimo escuro vale onde a alma se avoluma, em comunicação com o sobrenatural. “Salve, ó revelação! Teu mais brilhante assento é o Evangelho Santo, o Novo Testamento. Cobiço perscrutar o texto primitivo, e co’a maior lealdade [...] transplantar [...] à minha língua amada, a augusta frase eterna” (GOETHE, 2003, p. 65). Fausto abre a bíblia no Evangelho de São João e em voz alta, lê:

FAUSTO

“No princípio era o Verbo!”

Esbarro! Quem me ajuda no caminho acerbo?

É impossível estimar tão alto o Verbo assim!

Preciso de outra forma traduzir! Para mim,

Iluminado do Espírito e com a sua assistência,

Pode entender-se assim: “No início a Inteligência!”

Reflete bem agora o que essa frase expressa,

Para que o teu escrever não corra tão depressa!

A Inteligência só, tudo cria e reforça?

Devia estar escrito:”Ao princípio era a Força!”

Enquanto lanço agora essa última linha,

Algo me inspira além e para mim caminha.

O Espírito me ajuda! E diviso um clarão.

Escrevo confiante:”Ao princípio era a Ação!”

(GOETHE, 1983, p. 64).

Para Fausto o Verbo não mais tem relevância em sua vida. Se na Bíblia o termo relaciona-se a existência e o poder ativo de Deus sobre o mundo. Para o erudito o Verbo tornou-se inteligência, não aquela referente ao temor ao Senhor, mas o entendimento e a capacidade do homem em designar para si um caminho a ser percorrido. Essa consciência fomentou a racionalidade, levando o sujeito agir conforme seus intentos e emoções.

Após Fausto fechar o livro sagrado, a presença demoníaca se intensifica. Os espíritos de negação divina se aproximam do ambiente em que o doutor está. O diabo se manifesta, o cão sofre metamorfoses. O protagonista acompanha as transformações, perplexo. A criatura eleva a sua forma física, esconde-se atrás de um fogão, agora está do tamanho de um elefante adulto, sua aparência continua a alterar-se. Sua figura nada se assemelha a de um homem, o vulto ainda lembra um animal gigantesco envolto entre névoas e chamas de fogo. O nevoeiro se dissipa.

Mefistófeles sai de trás do braseiro, vestido como um estudante andarilho. O diabo pergunta — “Em que posso servir a Mestre tão eminente?” (GOETHE, 1983, p. 67). Fausto pergunta ao visitante como ele se chama, é obtém a seguinte resposta:

MEFISTÓFELES
 Sou parcela do Além
 Força que cria o Mal e também faz o Bem!
 [...]

 Eu sou aquele Gênio que nega e que destrói!
 E o faço com razão; a obra da Criação
 Caminha com vagar para a destruição.
 Seria bem melhor se nada fosse criado.
 Por isso, tudo aquilo a que chamas pecado,
 Ou também “destruição” ou simplesmente o “Mal”
 Constitui meu elemento eleito e natural.
 (GOETHE, 1983, p. 69).

Mefistófeles se apresenta como aquele que cria o mal, a destruição, o caos. No entanto, em outro contexto também é aquele que traz o bem a luz aos corações insatisfeitos, as almas transtornadas. O homem toma-o sempre como companhia e conhece seu submundo. Ele pouco tem feito, pois, quem procura o príncipe das trevas nas noites frias, solitárias, angustiantes, nas guerras, nas tormentas, no ódio é a humanidade. Com Fausto aconteceu do mesmo modo, seu descontentamento, suas ambições o evocaram do inferno não apenas pelo verbo, mas também pela inteligência e pela ação.

A presença do diabo em *Fausto* (1983) ocorre primeiramente no gabinete de estudos do erudito devido a seus lamentos e avidez. No entanto, o motivo de sua visita acontecerá em outro encontro amistoso. Um pentagrama desenhado à porta impede a partida do diabo, ratazanas corroem impetuosamente o portal possibilitando a saída de Mefistófeles do recinto. Fausto adormece.

Fausto desperta com batidas na porta. “Quem bate? Pode entrar! Quem vem me incomodar?” (GOETHE, 1983, p. 76). Mefistófeles anuncia a sua chegada. O intelecto autoriza a entrada do diabo em seu aposento. Mefisto alerta: “Deves três vezes mandar” (GOETHE, 1983, p. 76). O interessante é a referência ao número 3 nesta passagem do texto. Damos uma pausa na análise para comentar sobre a simbologia deste número conforme preceitos bíblicos.

Durante algum tempo o número 3 foi visto como um símbolo pagão, no entanto, este foi adotado pelos cristãos com o significado de eternidade, assumindo o papel de representar um dos principais dogmas do Cristianismo, a Santíssima Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo). Na Bíblia, o número 3 também exprime totalidade e representa as dimensões do tempo

(passado, presente e futuro). Assim, em alguns dos relatos bíblicos, observamos esta representação de plenitude como, por exemplo, nos 3 filhos de Noé sobre a soma dos seus descendentes; a infidelidade de Pedro ao negar Jesus Cristo 3 vezes, as 3 ocorrências em que Cristo foi tentado pelo diabo durante sua trajetória de vida. O retrato da sagrada família pelo pai, mãe e filho; a morte de Jesus Cristo aos 33 anos após completar os 33 milagres incumbidos a ele e sua missão na terra; a ressurreição de Cristo ao 3.º dia, entre outros.

A igreja mantém ainda essa simbologia quanto ao número 3 através dos pilares da fé católica, reproduzida pela sagrada escritura, tradição e magistério, bem como em outras concepções como quando preconiza que a formação cristã do homem se dá pelo corpo, alma e espírito; ao apostolar que o templo de Deus está dividido em: cabeça, tronco e membros; quando predica que às três virtudes dadas por Deus são: fé, esperança e amor e ao propagar os frutos do espírito se multiplicaram a cada 3, formando os nove dons espirituais: amor, alegria, paz, longanimidade, benignidade, bondade, fidelidade, mansidão e domínio próprio. Todavia, retomemos as considerações quanto ao pacto diabólico em *Fausto* (1983).

Mefistófeles agora se apresenta no gabinete de estudos de Fausto como um fidalgo e ordena que o erudito se vista como trajes de gala. O protagonista afirma que vestimentas de luxo não afastarão de si, os tormentos de uma vida sem bonança, gozos e prazeres. Mefisto assevera que mesmo uma existência sem alento, a morte nunca é um hóspede bem-vindo. O diabo alega que sua visita dará fim as agonias do doutor. Ele inicia seu discurso concludente, afirmando — caso Fausto se una a ele por um trato, permitirá ao doutor viver aventuras ainda não presenciadas. “Une-te a mim e verás, com toda a minha arte, nos dias que há de vir, posso logo mostrar-te o que homem nenhum no mundo pode ver” (GOETHE, 1983, p. 82).

Em seu enunciado, Mefisto não expressa diretamente o termo pacto, sua fala dialógica insinua a todo o tempo que ele poderá proporcionar a Fausto, conhecimentos e prazeres ainda não logrados pelo erudito. O demônio se dispõe a conduzi-lo a um novo universo, onde as emoções são plenas, a sabedoria é imensurável e tudo discursa em primorosa conformidade com o querer; o diabo lhe propõe contentamento infindo, amores faceiros e o dom de controlar os seus sentimentos e de outrem. “[...] Te sirvo com tesouros, bens em demasia” (GOETHE, 1983, p. 83).

Mefistófeles intencionalmente diz: “Não penses que desejo, à força, te envolver [...] Não sou tão importante, e não tenho poder, se quiseres, porém, andar a sós comigo. Teus passos, vou guiar por mil trilhas da vida [...] Serei teu servo enfim com máximo desvelo” (GOETHE, 1983, p. 81). O diabo mostra-se amistoso para aquele em que pretende pactuar. “Desejo aqui ficar como teu bom criado [...]” (GOETHE, 1983, p. 81). Empenha-se em construir alocações

sustentando a ideia de servidão e companheirismo, ainda alude que sua presença aconteceu pelos chamamentos e a pela vontade de Fausto. Não foi Deus quem ouviu seus clamores, foi ele — Mefistófeles, o gênio que nega e destrói.

Fausto após ouvir as exposições de Mefisto, indaga: “que desejas em troca, alguma coisa à vista?” (GOETHE, 1983, p. 81). O diabo afirma que o erudito dispõe de longo prazo para pensar sobre permutas. O doutor insiste —“Dize-me a condição e fala claro, oh, amigo!” (GOETHE, 1983, p. 81). Mefistófeles arrazoa que dirá depois como tal mutuação ocorrerá. Sabemos que este trato se concretizará pela venda da alma do pactuante!

Mefisto garante que concederá todos os planos ao seu senhor. “Mas quando nos acharmos, depois, do outro lado. Servir-me-às, também, muito humilde, e sereno” (GOETHE, 1983, p. 81). O momento de cobrar a dívida do acordo chegará e Fausto mudará de posição de amo passará a ser servo do diabo nos limites do inferno.

Fausto não é ingênuo, ele compreende as artimanhas do diabo, tem informações sobre as decorrências do pacto demoníaco, não teme as consequências do ajuste com o demo. “Não me importa morrer! Assim fico liberto! Se podes me enganar com coisas deliciosas, docuras a sentir, prazeres! Alegria! [...] Quero firmar o acordo” (GOETHE, 1983, p. 83).

O pacto é assinado com o sangue do protagonista. “O sangue humano é tinta ardente e especial” — afirma Mefistófeles. O sangue do protagonista é retirado de seu braço esquerdo, o líquido viscoso assinala o contrato com o diabo, Fausto se torna pactário, um novo ser desponta dos abismos de uma existência que nega o Verbo. O mal se torna o bem-prazer pela inteligência e pela ação.

Fausto viveu intensamente os deleites procedentes do acordo com o diabo, aceitou as premissas sem hesitação, entregou-se aos planos demoníacos. O protagonista mesmo diante da tomada de consciência e da percepção dos efeitos da união com Mefistófeles não se arrependeu pela efetivação do ajuste. O martírio rondou seu espírito quando ele percebeu o quanto sacrificara a brandura e pureza da jovem Margarida.

Fausto não implorou pela sua alma, porque essa já estava vendida ao diabo, mas suplicou pela absolvição da moça que corrompeu com uma afeição lídima e concupiscente, clamou ao espírito da obscuridade: “Salva-a! Ora pobre de ti! Caiam maldições sobre ti por toda a eternidade” (GOETHE, 1983, p. 230). A função do diabo na terra é conduzir as almas ao inferno e não inocentá-las das sanções: “Não posso quebrar as cadeias vingadoras nem abrir os seus trincos — Salva-a! Quem a lançou nesse precipício? Eu ou tu?” (GOETHE, 2003, p. 230). Fausto percebendo que acabou com a inocência de Margarida, ordena ao diabo: “Levam-me até la! É preciso libertá-la!” (GOETHE, 1983, p. 231).

O diabo aceitou a ordem do pactuário, afirmando que não tem onipotência para salvar a alma de Margarida. Entretanto, poderia sepultar em sono o carcereiro que era responsável em vigiar a incriminada. Entretanto, a mão que furtaria a chave e que soltaria a condenada deveria ser de um homem. Aquele que amaldiçoou a alma da jovem. Fausto como nos contos de fadas, deveria libertar sua princesa da masmorra onde foi trancafiada. Mefisto atuaria como ajudante, comparsa pelo “salvamento” da moça.

Mefistófeles acompanha Fausto que tenta salvar Margarida do cárcere e da condenação pelo homicídio do filho, fruto de sua relação com o intelecto. O cavalheiro entra na cela, a moça, delirante, envolve-se no acolchoado gasto, voltando-se para a parede. Horror! Horror! Já vem! Oh! Mas que morte amarga! (GOETHE, 1983, p. 234). Fausto suavemente se aproxima da amada: “Silêncio! Calma! Venho apenas libertar-te. Quero te livrar desta pesada carga” (GOETHE, 1983, p. 234). Livrá-la da pesada carga? Esta não é a ocasião ideal para Fausto reavaliar suas atitudes, ele condenou a jovem, entregando-as aos infortúnios desde o momento em que a desejou, assim, como vendeu a sua alma ao diabo por suas cobiças materiais.

A rapariga, arrastando-se para Fausto, exclama: “Se é Homem te condói com tanta desventura” (GOETHE, 1983, p. 234). Fausto pede que a enamorada fique em silêncio, pois, o clamor dela acordará os guardas. Ele pega nos grilhões para os abrir. Margarida, de joelhos implora: “Quem te deu, oh! Carrasco, um tão alto poder [...] Não deixeis te implorar em vão e com amargura, não me lembro jamais ter te visto na vida!” (GOETHE, 1983, p. 239). Ela levanta-se e continua suas súplicas. Fausto forceja para levá-la. “Entrego-me vencida e não tenho esperança. Olha aqui a criança, deixa-me amamentá-la, toda a noite, passei sozinha acalentá-la [...], no entanto, agora dizem que eu a massacrei. Nunca mais nesta vida alegria terei” (GOETHE, 1983, p. 235). Fausto cai de joelhos e declara a jovem: “Teu amado a teus pés se lança arrependido, vem salvar-te da dor e deste cativoiro” (GOETHE, 1983, p. 235). A dor que consome Margarida não se relaciona ao cárcere físico em que está aprisionada, mas ao calabouço que se encontra o seu espírito pesaroso.

Margarida toma-lhe a mão do antes enamorado e confessa: “A mãe? Assassinei-a. E logo, logo depois o filhinho? Afoguei-o [...]” (GOETHE, 1983, p. 238). A moça dá a sua sentença: “Não deverei sair; não tenho mais futuro. Que adianta fugir? Isto é tão inseguro. A vida é tão incerta [...]” (GOETHE, 1983, p. 240). Fausto atordoado pelas falas de Margarida, não sabe se sua amada delira ou lhe confessa um crime cometido, na busca de se lembrar do amor por eles compartilhado. Margarida ainda em transe questiona a si mesma se ela teria o direito de sair dali. Seria aquele lugar uma prisão ou o caminho para a remissão de seus pecados? O protagonista não aceita a determinação de sua dulcineia e mais uma vez lhe roga: “Se te

suplico em vão palavras uso. Sou forçado a levar-te, então, com violência!” (GOETHE, 1983, p. 242). Margarida não ouve os pedidos de Fausto anda pela alcova, conversa sozinha em desatino de compreensão.

Mefistófeles entra na cela em que Fausto tenta convencer Margarida a fugir. O diabo avisa que a madrugada se rompe para o amanhecer. Precisam ser rápidos na escapatória da jovem. Margarida levanta os olhos para o céu e assim como Cristo na cruz entrega seu corpo e sua alma: “Oh, Justiça de Deus! A Ti ora me entrego!” (GOETHE, 1983, p. 243). Mefisto diz a Fausto: “Vem! Vem! Depressa vem, senão largo os dois”. O erudito olha para a rapariga que continua a olhar para a altura e invocar: “A Ti, pertenco, oh, Pai! Salva-me, oh, salva-me!” (GOETHE, 1983, p. 243). O firmamento se abre sob a cabeça de Margarida, Fausto e Mefistófeles, um coro de anjos surge na amplidão. O diabo menciona: “Ela foi justificada!”. Vozes vindas do céu, salva não a adolescente ingênua, pueril como era antes, mas, agora mulher de espírito redentor. Margarida toma para si toda a culpa pelas falhas do casal. Fausto não é julgado por Deus, o demônio segundo o acordo feito, tem a posse da alma do pactuante, dizendo: “Vem comigo!”

Outra obra que se tornou célebre por narrar o mito de Fausto foi *Doktor Faustus* (1947) de Thomas Mann, romance que conta a história do compositor Adrian Leverkühn, narrada por seu biógrafo Serenus Zeitblom. O enredo do drama relata o contrato feito com o demônio para obter mais 24 anos de vida e, com isso, compor a sua grande obra musical.

1.4 A história de Adrian Leverkühn por Serenus Zeitblom: o relato de um arranjo artístico

A terceira obra a ser interpretada sobre o tema norteador do pacto fáustico é *Doktor Faustus*, em português, *Doutor Fausto*, uma narrativa biográfica ficcional. Em 27 de maio de 1943, o professor e doutor em Filosofia Serenus Zeitblom decide contar a história de vida do compositor Adrian Leverkühn, seu amigo de infância, a narração inicia-se após dois anos da morte de seu colega. Segundo as descrições de Zeitblom, Leverkühn viveu no início do século XX e frequentou os círculos burgueses de uma Alemanha que se dilacerava em uma notável guerra (1914 -1918).

Zeitblom inicialmente apresenta a narrativa dizendo que sua intenção em escrever esta obra não era colocar a sua pessoa em um lugar de destaque, mas, apresentar de maneira provisória, a biografia do saudoso homem e genial músico: “[...] que o destino tão terrivelmente assolou, engrandecendo-o e derribando-o” (MANN, 1984, p. 07). O escritor avalia que no

primórdio de sua escrita não existia a menor probabilidade desta obra ser publicada: “[...] a não ser que, por algum milagre, ela consiga sair da nossa assediada fortaleza Europa e transmitir aos de fora um sopro de nossa solidão” (MANN, 1984, p. 07). Zeitblom busca em sua condição de melhor amigo e confidente, relatar como uma pessoa tão inteligente decidiu estabelecer um acordo com o diabo.

O autor admite que a escrita da biografia de Leverkuhn levou dois anos para ter início. Talvez a sua incredulidade não permitia admitir que o amigo Adrian realmente tivesse, como o próprio músico assentiu diante um público seletivo, travado um acordo com o demônio; ou talvez porque suas crenças religiosas, não consentiram que ele observasse este elo com as trevas ainda quando o colega estava vivo, e não o ajudou enquanto podia. De qualquer jeito, Zeitblom menciona que embora não atreva a negar a influência do demoníaco sobre a vida dos homens, instintivamente ele sentiu a menor inclinação de pactuar ousadamente com as forças infernais e muito menos evocar a presença do diabo perto de si. Entretanto, o narrador ou qualquer outra pessoa, leiga ou não no assunto, precisa admitir que a inquietação pode levar o ser humano a procura do oculto, ao cumprimento de um atroz contrato de compra e venda. Em suma, Zeitblom argumenta que reconhece a coragem de Adrian ao assumir e confessar o ajuste demoníaco publicamente. Assim, os leitores necessitavam conhecer quem foi Adrian Leverkuhn, mesmo que a condição de biógrafo lhe seja cara. “Para um homem como eu, é muito penoso e quase representa frivolidade assumir a posição de um artista criador em face de um assunto que lhe é visceralmente caro [...]” (MANN, 1984, p. 09).

Diante as anunciações de Zeitblom quanto a dificuldade em narrar o pacto estabelecido entre o amigo e o diabo, percebe-se que a estrutura narrativa de *Doutor Fausto* (1984), se compõem a partir de três momentos que se interligam na totalidade, ao ser analisados, ganham um significado maior quanto a compreensão do texto literário.

Dessa maneira, observamos que o texto consiste, enquanto narrativa, primeiro na descrição da vida de Adrian, sua biografia é narrada desde o seu nascimento, passando por sua infância, seu tempo de colegiado, sua descoberta e estímulos pela música, a apresentação de sua personalidade; suas singelas e mínimas demonstrações afetivas, especialmente pela jovem Marie Godeau e pelo sobrinho Nepomuk Schneidewein; seu círculo de relações; suas inspirações (*Sonetos* de Shakespeare, *Divina Comédia* de Alighieri, *Decameron* de Boccaccio, “*Gesta Romanorum*”); suas produções musicais e sua morte.

No entanto, na mesma conjuntura em que o leitor conhece a história de Adrian, ele ainda observa como esta produção biográfica se constitui, pois, Zeitblom em um diálogo com o interlocutor e como narrador testemunha, expõe seus pontos de vistas quanto a personalidade e

as ações do amigo. Em diferentes ocasiões da narrativa, Zeitblom diz ao leitor que ele não esteve presente em todos os momentos vividos pelo colega, entretanto, sua confiança e conhecimento em relação ao protagonista, faziam com que ele cresse naquilo que Adrian lhe confidenciou, mesmo que por correspondências: “[...] quem viveu e reviveu uma história, assim como fiz nesse caso, converte-se em testemunha ocular e auricular até mesmo das suas fases mais ocultas, graças à terrível intimidade que tem com ela” (MANN, 1984, p. 585).

Prova disso é o momento do pacto na narrativa. O acordo com o diabo só é relatado após o leitor saber com riquezas de fatos e detalhes sobre a vida de Adrian. Claro, pela perspectiva de Zeitblom, que como dito antes, guarda pelo amigo, enorme admiração e afeto. O relato do contrato com o diabo, como anteriormente enfatizado, é enunciado no começo da obra, mas, as alegações do cumprimento do trato, só ocorrem a partir da página 298 do livro (versão de 1984).

Sendo as descrições do ajuste, feitas em um documento, uma espécie de diário, segundo Zeitblom escrito por Adrian Leverkuhn sem a especificação de uma data. “[...] Interrompe-se minha narrativa, e neste capítulo XXV o leitor ouvirá diretamente a voz de Leverkuhn” (MANN, 1984, p. 298). No entanto, o narrador interroga: “Um diálogo? Foi realmente um diálogo?” (MANN, 1984, p. 298).

Este questionamento é feito porque o narrador quer acreditar que o pacto com o diabo não tenha acontecido, podendo tudo ser imaginação, delírios de Adrian, que, no fundo, de seu âmago, tenha considerado verdadeiramente o que via e ouvia, ou até mesmo quando assentava o contrato no papel, com prazo de vinte e quatro anos. Mesmo todos os seus argumentos cínicos, seus escárnios tenham brotado do próprio coração do músico e não de influências demoníacas. Zeitblom ressalva que não sabe dizer a época exata do documento que descrevia o pacto, tudo indicava que este não foi escrito nem após, nem durante a estadia na “cidadezinha serrana”, possivelmente teria ocorrido na hospedagem do colega na casa dos Manardi. O narrador segue a exegese do acordo de forma cautelosa, com a mão trêmula dá uma encadeação ao relato com longínquas explosões de sentimentos.

A aparição do diabo, num primeiro momento, se manifesta para Adrian pelo frio. “Ele esteve aqui comigo, nesta sala; tive com Ele uma conversa bastante demorada, e apenas me agasto posteriormente, porque não sei o que me fazia tremer o tempo todo” (MANN, 1984, p. 300). Adrian não sabia dizer se sua tremedeira era devido ao frio do ambiente ou a vinda do demônio. “Era o frio ou era Ele? Seria uma ilusão minha, provocava Ele em mim o devaneio do frio, para que eu tiritasse assim me certificasse da sua presença real, da vinda dEle em pessoa?” (MANN, 1984, p. 300). Enquanto Adrian observava as manifestações do tinoso, ele

faz anotações nesta folha de papel que Zeitblom lê e transcreve; o jovem músico relata tudo o que vê.

O anjo das trevas pensa que o artista escreve suas composições. Calado o protagonista permanece, depois fica deitado no escuro o dia inteiro devido à cefaleia. Ao anoitecer, ele percebe uma melhora, pode até reter a sopa que lhe trouxe a mãe Manardi. Também tomou uma taça de vinho tinto e tragou um cigarro. Ficou sozinho na sala, sentou-se perto das janelas, diante de si, havia toda a extensão do recinto. À luz de uma lâmpada, lia o ensaio de Kierkegaard sobre o *Don Giovanni* de Mozart. Novamente sente-se ferido por um lance álgido. O frio não vinha de trás, do lugar onde se localizava as janelas, atacava lhe pela frente. Adrian retirou os olhos do livro, examinou a sala, viu o vulto de uma pessoa se instalar no canapé de crina animal, julgou que fosse Schildknapp. Teria este voltado do clube frequentado pelos homens mais instintos da sociedade? Adrian levanta-se e senta-se num canto do sofá, aquele que está situado ao centro do cômodo. A criatura permanece no canapé, sentado de pernas cruzadas. “Mas não é Schildknapp. Todavia, outro vulto, mais baixinho, nem de longe tão bem-apeado, e que parece nem sequer um autêntico cavalheiro” (MANN, 1984, p. 301).

Adrian diante daquela companhia, a única coisa que conseguiu arrancar da própria garganta foi *Chi è costà?* Uma voz morosa aparentemente escolada, de simpática ressonância nasal lhe disse: “— Fala alemão, tranquilamente! Podes soltar a língua em boas palavras tudescas, sem patranhas nem parlapatices” (MANN, 1984, p. 301). O rapaz pergunta irritado ao visitante quem o tuteia, a figura misteriosa diz que a relação existente entre eles, permite que ele o use o termo “tu”. Remete o diálogo o retorno de outra questão: “Então? Não queres buscar algum agasalho?” (MANN, 1984, p. 302). Adrian não responde tal interrogativa, como também continua sentado na poltrona.

A aparência do diabo em Mann não se manifesta com características folclóricas, entretanto, sua fisionomia se apresenta caricata, uma mistura de provinciano alemão com um artista em decadência:

[...] É um homem de corpo um pouco macilento, nitidamente menos esguio que Sch., mas também mais baixo do que eu — uma boina de esporte puxada por cima de uma orelha, e ao outro lado aparecia a cabeleira ruiva acima da têmpera; pálpebras igualmente arruivadas, a cingirem os olhos vermelhentos; lívido o rosto, com ponta do nariz um pouco enviesada. Sobre uma camisa de malha de listas horizontais, trajava uma jaqueta xadrez, de mangas demasiado curtas, das quais saíam as mãos de dedos comuns. A calça indecentemente apertada, e amarelos, puídos sapatos, que já não valia a pena engraxar. Um strizzi! Um rufião! E aquela voz, com a dição de um ator. (MANN, 1984, p. 302).

Adrian quis saber o motivo do intruso ter se instalado, sem convite, em sua sala. O forasteiro remendou suas palavras: “Antes de mais nada [...]” e complementou argumentando que sua visita não se julgaria como inesperada ou inoportuna como as recepções promovidas pelo instrumentalista nas “rodinhas musicais”, sua presença se dá para tratar de negócios. Com a intenção de avisar que a conversa será longa, o visitante, novamente pergunta a Adrian se ele não vai buscar roupas quentes. O jovem se conservou sentado por alguns segundos. O frio no recinto parecia ficar cada vez mais intenso.

O rapaz desfez a sua vaidade, encaminhou-se até o seu quarto, retirou do guarda-roupa um sobretudo de inverno, aquele que usou sempre nos dias de internada em Roma, acompanhou o traje um chapéu e um cobertor de viagem. Fausto pensava que tudo aquilo, possivelmente, era um dos sintomas de uma doença, e em sua perturbação, transferia externamente o calafrio que mesmo um agasalho, quase nada impedia que seu corpo tremesse de frio. O forasteiro ouvia o monólogo de Adrian, calmamente, soltando um convincente riso de ator e confabulou: “— Que besteira! Quantas besteiras inteligentes não estás soltando! [...] Por favor, não metas tolice em tua cabeça! Mostra-te um pouco orgulhoso e deixa de rejeitar logo o testemunho de seus cinco sentidos” (MANN, 1984, p. 303).

O compositor disse que não acreditava haver naquela sala junto à sua pessoa um acompanhante, tudo tratava apenas de uma obra de sua imaginação, tudo aquilo que via e ouvia, a existência daquela criatura provinha tão dentro de si, imitavam as falas do professor Kumpf sobre as inspirações demoníacas. O visitante deu novamente uma risada bem expressiva, sacudia a cabeça como que desaprovasse a infantilidade de um discurso: “[...] Ao invés de deduzires disso que não estou presente em carne e osso, deverias pelo contrário tirar a conclusão que não apenas estou aqui em pessoa, mas também sou aquele por quem me tomas o tempo todo” (MANN, p. 304). Só então, Adrian manifesta interesse por aquela pessoa misteriosa. “E por quem vos tomaria eu?” (MANN, 1984, p. 304). A visita começa a sua apresentação:

ELE (num tom de suave censura): — Mas tu não ignoras quem sou, ora essa! [...] Se eu existo, e acho que a esta altura vais admitir isso, só posso ser um único. Quando me perguntas quem sou, talvez queiras saber como me chamo. Mas certamente gravaste na memória todos os curiosos apelidos que aprendeste na Escola Superior por ocasião dos teus primeiros estudos, antes de ters largado diante da porta ou embaixo do banco a Sagrada Escritura. Tu tens todos na ponta da língua e podes escolher qualquer um. Quase que não tenho outro nome a não ser esses engraçados apodos, com os quais, por assim dizer, me acariciam o queixo com dois dedos. Isso tem sua origem na minha popularidade genuinamente germânica [...] Pois então, se me queres chamar pelo nome, embora normalmente evites pronunciar os nomes das pessoas, já que por indiferença, os desconheces, escolhe qualquer uma, a teu bel-prazer,

entre aquelas gentilezas campônias! [...] Cumpro minhas promessas tintim por tintim; justamente isso é o meu princípio comercial, pouco mais ou menos à maneira dos judeus, que são os negociantes de maior confiança, e em todos os casos de burla, bem, é notório que o burlado sempre era eu, por ter acreditado em lealdade e honestidade [...] (MANN, 1984, p. 305).

Tais argumentações não convenceram Adrian sobre a presença física do diabo. Aborrecido, o forasteiro exclama: “Sempre essa mania de duvidar, sempre e mesmíssima falta de confiança em si próprio!” (MANN, 1984, p. 305). O adventício agora não mais exhibe a calma de quando se apresentou na sala: “[...] Tenho aqui belos e urgentes negócios por um distinto e bem-criado ser humano [...]” (MANN, 1984, p. 306). Nessa ocasião, Adrian sentiu invadi-lo um asco inefável que o fez estremecer violentamente. Contudo, ainda não era possível estabelecer notoriamente os motivos deste arrepio. Assim, indagou se o ádvena não poderia desligar aquela correnteza glacial. Ele lastimou não poder prestar-lhe tal obséquio. Uma preleção a respeito do Inferno se inicia. “— Estais vos referindo à espelunca do Inferno?” Pergunta Adrian involuntariamente. O diabo rindo-se, como se o coçassem: — Essa é boa! Gosto dessa denominação rude, brejeira, tudesca! Contudo, há ainda muitas outras também bonitas, eruditas tanto como patéticas [...] (MANN, 1984, p. 306). Sem querer se aprofundar no assunto sobre o lugar em que habita, o inferno.

O visitador ressalta que este tema como outros, poderão ser tratados em outra oportunidade, pois, as conversas com o músico se estenderiam por muito e muito anos: “O tempo é a melhor coisa que costumamos oferecer, e nosso presente essencial é a ampulheta [...] Somente quase pelo fim, tem-se a impressão de que ele está se acelerando e tudo decorreu muito depressa [...] a ampulheta já foi posta em movimento, a areia começou a escoar” (MANN, 1984, p. 307).

Adrian pressupõe que o alheio parece ter preferências pelas imagens de Durer devido às menções a respeito do termo “saudade do sol” e a alusão à ampulheta da *Melancolia*. “Ora, segundo vossa afirmação, conversei com o Kaspar, o *Kesperlin preto*. Pois, é, Kaspar e Samiel⁵ são uma e a mesma pessoa” (MANN, 1984, p. 307). O visitante continua a remeter as falas de Adrian como bobagens. O músico insiste em falar sobre Samiel. Afirmando que o correto é Sammael, então ele questiona o significado deste nome. O desconhecido a seu critério traduz do alemão a palavra como “Anjo do Veneno”. Adrian assume um tom irônico ao dizer:

EU (entre os dentes, que recusam conservar-se cerrados) — Pois sim! Claro! Já se vê pela vossa aparência! Exatamente como um anjo! Conheceis o vosso

⁵ Samiel, o Diabo; e Kaspar, o vilão personagens da ópera *O franco-atirador*, de Weber.

aspeto? “Ordinário” não basta para qualificá-lo! É o da mais desbargada escória, um torpe libertino, um reles rufião! Eis o disfarce que achastes adequado para visitar-me, e não viestes como um anjo! ELE (olhando-se de cima para baixo, os braços abertos): — Mas como? Mas como? Que aparência tenho então? Não, realmente, ainda bem que me perguntaste se conheço meu aspeto. Pois, de fato, não o conheço. Ou pelo menos não o conhecia, antes que me fizeste percebê-lo. Podes estar seguro que não presto mínima atenção ao meu exterior. Abandono-o, por assim dizer, a si mesmo. Que aparência tenho é puro acaso, ou melhor, as circunstâncias determinam-na, criam-na, sem que eu me preocupe com ela. A adaptação, o mimetismo, tu estás a par desses fenômenos — são mascaradas, mistificações da Mãe Natureza, que sempre se expressa com uma pontinha de ironia [...] (MANN, 1984, p. 308).

A figura do tentador se equivale à imagem idealizada ou ansiada por aquele para qual se manifesta. O sujeito misterioso diz que estas informações são necessárias, mas, não tal importante quanto a sua visita ao jovem. “Vimos que seu caso merecia todo o nosso interesse, que havia nele, possibilidades extremamente favoráveis. Bastaria que colocássemos embaixo dele um pouco do nosso fogo, que houvesse um levíssimo atiçamento, uma pequena provocação e a menor borracheira para transformá-lo em algo brilhante” (MANN, 1984, p. 309). O protagonista manda que o forasteiro cala-se mais de uma vez. No entanto, a criatura é persistente, sua visita ao músico tinha um propósito, ele se submeteria ao discurso cadimo, importunador, concludente. “Pois, a ampulheta já foi acionada, e a areia vermelha começou a descer pela abertura fininha, fininha [...] Não concedemos tempo, muitíssimo tempo, tempo em abundância, tanto tempo que nem precisa pensar no fim. Estamos longe dele” (MANN, 1984, p. 309).

Adrian diz que agora quem fala baboseiras é a criatura que está a sua frente. Ele sentado na poltrona permanece, olha para a ampla sala com um semblante distanciado do elóquio persuasivo do visitante. Este que continua sua enunciação, propondo o período do acordo proposto. “Vendemos tempo — digamos, vinte e quatro anos [...] É adequada essa quantidade de anos? Com ela a gente pode viver á farta, que nem os velhos imperadores [...] através de numerosas obras diabólicas: com ela um sujeito pode esquecer cada vez mais qualquer lerdice e crescer [...]” (MANN, 1984, p. 310). Adrian muda sua expressão dispersa e parece pensar na proposta do diabo. “Então quereis vender-me tempo?” (MANN, 1984, p. 311). O ser das trevas profere um discurso ainda mais objetivo:

“Tempo? Unicamente algum tempo? Não, meu caro, não é só com esse artigo que o Diabo faz negócios [...] proporcionamos enlevos e iluminações, experiências de desembaraço e desenfreamento, de liberdade, facilidade, sensações de poder e triunfo, que fazem nosso homem perder a fé nos seus

próprios sentidos e ainda lhe proporciona admiração colossal por suas próprias realizações [...]” (MANN, 1984, p. 311).

A enunciação diabólica contínua, Lúcifer, menciona que seu auxílio proporciona a admiração pelos seus próprios desempenhos, como também induz o acordado a renunciar suas estimas sob um atroamento narcisista, até mesmo a conjuração do delicioso horror a si. Dores que são acolhidas com prazer pelo orgulho da troca que possibilita o gozo, infelicidades que se comparam aos sofrimentos de algumas personagens dos contos de fadas.

Como “A Pequena Sereia” que deseja por uma alma eterna e pelo amor do príncipe, vai ter com a Bruxa do Mar, que lhe oferece uma poção mágica em troca de sua voz. A feiticeira avisa a moça, dado que ela se torne humana, nunca mais voltará ao oceano e que ao beber o elixir, a jovem sentirá como se tivesse mil espadas a transpassar lhe o corpo, entretanto, após a atenuação da dor, a donzela teria um par de pernas capazes de dançar como nenhum outro humano, podendo ir até ao encontro de seu amado para lhe confidenciar seu afeto. “Conheces a *Pequena Sereia*, de Andersen, não é? Ela poderia ser uma boa amante para ti. É só pedir, já a coloco em tua cama” (MANN, 1984, p. 312). Adrian insiste em que o forasteiro cale-se. O diabo afirma que não se calará. “Não vim, porém, ter contigo num país estrangeiro, pagão, de modo a calar-me, e sim para exigir, numa conversa a sós, uma ratificação expressa e um pacto firmado quanto à prestação de serviços e ao pagamento” (MANN, 1984, p. 312). Adrian decide ouvir a criatura demoníaca.

O diabo reconhece muito bem os anseios do músico. Por mais que Adrian agora finja desinteresse, ele se atenta as palavras do diabo que também percebe o ímpeto do jovem: “[...] Sei que não sou um visitante importuno” (MANN, 1984, p. 315). O diabo ainda insinua: “Certas pessoas têm mais talento do que outras para a realização de proezas de bruxaria, e sabemos muito bem escolhê-las [...]” (MANN, 1984, p. 316). O moço ofendesse por tais levantamentos: “Caluniador, não tenho nenhum comércio contigo. Não te convidei” (MANN, 1984, p. 316). Na ocasião, o diabo afirma que a doença de Adrian, assim como o sumiço dos médicos em que procurou, não foi obra do destino, mas, ações malignas. A enfermidade marcava o início da ampulheta, a areia lá em cima, era o interior do rapaz que após quatro anos, começou grão em grão a cair em uma proporção estreita, delimitada, pequena:

“Era preciso que se abandonasse a si mesmo o retrocesso da penetração generalizada, para que os progressos lá nas regiões superiores se realizassem devagarzinho, como convém, e te garantissem anos, decênios, de belo tempo nigromântico, numa ampulheta toda cheia de endiabrado tempo genial” (MANN, 1984, p. 316).

Mesmo com estes fundamentos, Adrian ainda nega a conformação do diabo, continuava a pensar que tudo era consequência de um estado febril. “Revelas assim que eu te vejo e ouço, na minha exaltação, embora apenas sejas uma alucinação diante dos meus olhos!” (MANN, 1984, p. 317). O demo acentuou sua vivência entre os humanos. “Eu não sou nenhum produto do foco em tua *pia mater*, lá em cima, porém, o ponto te *capacita* — compreendes? [...] Será que, por isso, a minha existência depende de tua incipiente ebriedade? Pertença eu então somente à tua consciência subjetiva?” (MANN, 1984, p. 317). O protagonista mais uma vez ordena que o diabo cale a boca, proibindo-o de mencionar fatos de seu pai. O diabo diz que continuará a mencionar Jonathan Leverkühn, aquele homem que desenvolveu curiosidades sobre os elementares. “Sabes que herdou as dores de cabeça do pai, bem como, o talento para a necromancia. — Vossa baixeza apenas me faz rir” (MANN, 1984, p. 318) — menciona Adrian ao diabo.

O estudante de música, refere-se ao diabo como aquele que sucinta uma farsa cínica, aquele que aproveita das fraquezas humanas para seduzir, cativar, iludir, depois joga o homem inescrupulosamente na fogueira do inferno. Para o príncipe das trevas, aquelas asserções tratam-se de preceitos anacrônicos, há anos ele se depara com as concepções sobre sua figura, as inúmeras histórias que enfatizam sua ligação com a obscuridade, de como a sua ingratidão, sua inveja e arrogância o fizeram ser expulso do reino dos céus, de como ele se tornou o adversário do seu Criador, de como construiu um exército de outros demônios, conhecido como a legião, para defrontar Deus, atraindo os homens aos deleites proporcionados pelos pecados capitais. No entanto, o diabo diz que sua missão na terra, simplesmente é libertar os homens de todos os nós que os prendem a uma vida cristã e mesquinha:

EU: — Mentiroso sarcástico que és! [...] Sei que o ouro produzido por meio do fogo e não pelo sol não é genuíno [...] ELE: — Quem disse isso? Terá o sol um fogo melhor do que a cozinha? ... ora, ora! Não me faças ouvir tolices dessa espécie! Acreditas. Mesmo nelas e num *ingenium* que nada tenha que ver com o Inferno? *Non datur!* O artista é irmão do criminoso e do demente. Pensas, por acaso, que já haja realizado alguma obra interessante, sem que seu autor tivesse aprendido a entender a existência de celerados e loucos? Que significa “mórbido” e “sadio”? a vida nunca logrou dispensar o mórbido. E “genuíno” ou “falso”? Somos então trapaceiros? Tiramos as coisas boas do nariz do Nada? Onde nada existe, o próprio Diabo não terá campo [...] Nós não criamos novidades, que isso cabe a outra gente. Limitamo-nos a desatar e libertar. Mandamos às favas a lerdice, a timidez, os castos escrupulos e as dúvidas. Estimulamos, e mediante a excitação produzida por um pouquinho de hiperemia, já suprimimos a fadiga, a pequena e a grande, a particular e a inerente à época. É isso mesmo: tu não pensas no decurso do tempo, não vês as coisas do ponto de vista histórico, quando te queixas de que este ou aquele tenha recebido tudo *inteiramente*, as alegrias e as dores, as infinitas, sem que para ele a ampulheta ao fim a conta [...] E nós oferecemos coisa melhor,

unicamente nós oferecemos o autêntico e o verdadeiro [...] Parece-me [...] que para certas pessoas, o Diabo é um fomentador de críticas negativas. Que achas disso, meu caro? É mais uma vez pura calúnia! Puta merda! Se existe neste mundo alguma coisa que ele odeia [...] é a crítica negativa. O que ele deseja é justamente a triunfante superação dela, através da ostentosa irreflexão! (MANN, 1984, p. 319- 320).

Desse modo, o diabo pondera que mesmo Adrian ordenando ou o insultando, ele não se calará: “Eu não admitirei que tua ignominiosa malevolência me tape a boca, e sei muito bem que apenas dissimula tua emoção e me escutas com o mesmo prazer com que a mocinha ouve os sussurros do galã na igreja [...]” (MANN, 1984, p. 321). O diabo acredita que em breve o musicista aceitará a sua existência, bem como o acordo proposto. Como induzimento, o diabo pondera que toda ideia sofre transformações, como, por exemplo, as composições de Beethoven. Estas podem ser comprovadas nos cadernos deste músico: “Lá, nenhuma concepção temática permanece intacta, tal como Deus a forneceu” (MANN, 1984, p. 321).

O diabo ainda enfatiza que toda a ideia é alterada e acrescenta-se na margem *Meilleur*. Nesse “melhor” não há nada de expressões entusiástica, pois, falta a confiança na inspiração divina e pouca reverência. “Uma inspiração na qual não há nem escolha, nem correção, nem remendos em se acolhe tudo como um benfazejo ditado: um alento que faz com que o passo estaque e tropece [...]” (MANN, 1984, p. 321). Segundo o demônio, o entusiasmo só pode vir do Diabo que com sublimes tremores faz percorrer da cabeça aos pés o ente agraciado, que lhe arrancam dos olhos uma torrente de lágrimas de felicidade e reproduz um demasiado trabalho ao intelecto.

Enquanto o diabo proferia estas últimas frases, sua aparência física se transformava. Seu aspecto tornara-se diferente, quem estava sentado diante aos olhos de Adrian, antes parecia ser um rufião ou um marginal, agora o homem à sua frente aparentava ser de um intelectual que escreve para os jornais comuns, artigos sobre Arte e Música, um teórico e crítico que faz tentativas, no campo da composição musical, na medida das suas capacidades. O senhor usava colarinho branco, gravata, no nariz adunco, um par de óculos com aros de chifre, por detrás das lentes brilhavam olhos úmidos, sombrios, um tanto avermelhados. Tinha mãos moles, magras, cujos gestos acompanhavam as palavras com refinado desajeitamento, às vezes, acariciava delicadamente a vasta cabeleira nas têmporas e na nuca. Entretanto, na voz dele permanecia a mesma identidade do forasteiro, aquele rufião. “Ria-me, sem querer [...] confesso que, desde a metamorfose acontecia com ele, sentia-me mais à vontade em sua companhia. Também ele sorriu [...]” (MANN, 1984, p. 323).

O diabo continua seu discurso teórico sobre a Música, de acordo com suas concepções, qualquer compositor que se preze, traz consigo um cânone do que é proibido, que cumpre impor-se a si mesmo, este que chega gradualmente a abranger os recursos da tonalidade e, com isso, toda a melodia tradicional. Neste percurso, a Arte transforma-se em crítica. “Conversação muito honrosa, inegavelmente, e que requer muita rebeldia em plena subordinação, muita independência, muita coragem. O perigo da ausência da criatividade?” (MANN, 1984, p. 324). O demônio dá uma pausa em sua fala, olha através dos óculos o jovem que lhe diz: “Quereis que eu admire vosso sarcasmo? [...] quereis demonstrar-me que, para meus desígnios e minha obra, ninguém me poderá ser útil, a não ser o Diabo, e que somente a ele deve recorrer” (MANN, 1984, p. 324-325).

Contudo, o rapaz questiona a respeito da possibilidade de uma concordância natural que permite ao homem uma criação livre e despreocupada. O diabo ri, menciona que tais argumentações podem assumir uma probabilidade teórica. No entanto, se respaldam em um raciocínio acertado, de importância secundária:

Obra, tempo e aparência são uma e a mesma coisa. Reunidos, estão entregues à crítica. Esta já não suporta a aparência e o jogo, a ficção, a autocracia da forma, que censura as paixões e o sofrimento humano [...]. A impotência e a miséria cresceram a tal ponto que não é mais permitido realizar com elas jogos imaginários” (MANN, 1984, p. 325).

O discurso analítico do diabo prossegue, neste instante, suas hipóteses abordam acerca da aparência dos sentimentos sob a forma da composição artística, uma exterioridade que segundo ele, tornou-se autossuficiente, no qual, a própria Música tornara-se insustentável. Sendo ela uma matéria altamente teológica, da mesma forma que o pecado, outrossim, o diabo. “O amor do cristão a ela é uma paixão genuína, porque une o conhecimento e a corrupção [...]” (MANN, 1984, p. 327). O forasteiro segue dizendo que Deus e o diabo sempre percorreram não somente uma linha destoante de acepções, outrossim, um caminho existencialista síncrono, assim, como a morte e a vida, a saúde e a doença, o amor e o ódio, tornando notória a ideia de que um para viver depende da existência do outro. O homem viverá conflitos diários em que a contrariedade se mostrará aparente, levando-o a utilizar do livre-arbítrio, adotando como método de precedência o raciocínio ou a comoção para decidir entre as alianças reais.

Adrian em um momento da conversação, postula que sua existência está comprometida devido às enfermidades que lhe acompanham, já há algum tempo. Quando a cefaleia o acomete, sua produção fica à mercê do recobro da doença. Enquanto isso, ele convive em uma escuridão, não apenas de um ambiente que alivia a sua hemicrania, mas, uma obscuridade em seu ritmo

produtivo. Como poderia um artista criar composições recorrentes e significativas, se ele tem como companheira de vivência uma patologia que a medicina, até o momento, foi incapaz de curar? Do que lhe serviria mais vinte e quatro anos de vida, se ele ao menos não consegue controlar uma afecção contínua, advinda provavelmente de uma descendência? O diabo, rebate as alegações do rapaz e mais uma vez, corrobora que Adrian precisa se unir as forças diabólicas para sobreviver a este mundo, a doença já está instaurada, o acordo entre ambos, ainda pode lhe render uma vida com saúde, metaforicamente uma existência profícua, pois, o padecimento se tornara um dos alentos para as suas composições, é pela dor que o artista expressa o que há de mais belo em seu âmago:

ELE: [...] 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, agrada mais à vida do que a saúde que se arrasta a pé. Nunca ouvi besteira maior do que a que afirma que do mórbido só pode provir o mórbido. A vida não está cheia de escrúpulos, e não se interessa nem um pouquinho pela moral. Apossa-se do audaz produto da doença, devora-o, digere-o, e, no momento em que o assimilar, ele virará saúde. (MANN, 1984, p. 328).

O diabo insiste na elucidação que pelo fim dos anos que ele conceder a ampulheta ao instrumentalista, a sensação de poder e magnificência de Adrian, cada vez mais ultrapassará as dores da Pequena Sereia e finalmente se incrementará, chegando à impressão de triunfante bem-estar, de jubilosa euforia e de uma vida divina. “[...] Tu serás um líder, imprimirás o ritmo à marcha que conduz ao futuro; teu nome será adorado pela rapaziada, que, graças à tua loucura, já não precisará enlouquecer” (MANN, 1984, p. 329). Adrian será conhecido veemente por suas composições, a convenção demoníaca, permitirá que o mundo veja o talento de um músico ainda anônimo, uma alucinação que aos olhos da juventude será nutrida em saúde, uma hipócrita sensação de bem-estar encoberta de um corpo e de uma mente, sadios, ladeada de avidez e ousadia: “[...] e no íntimo deles tu serás sadio. Compreendes?” (MANN, 1984, p. 329).

No decorrer da confabulação, outra vez, o visitante sofre uma metamorfose, o intelectual musicólogo, assentava-se, agora escarranchado no braço curvo da poltrona, com as pontas dos dedos entrelaçados no colo e os dois polegares apontados rigidamente na direção de Adrian. No queixo, carregava uma barbicha bipartida, enquanto ele falava, se mostravam os pequenos dentes afiados, eriçava-se o bigodinho de pontas retorcidas. Leverkuhn apesar do frio álgido do recinto, mais uma vez, ria da mudança da aparência do forasteiro. Tentando disfarçar a causa cômica evocadora da metamorfose do vulto o jovem interrogou:

— Seu muito humilde criado! — disse eu: — é assim que logo vos reconheço, e acho gentil de vossa parte que me ministreis nesta sala uma aula particular [...] Tratastes longamente do tempo concedido pela ampulheta, o tempo que vendeis, e também das dores que se deve pagar como arras, para obter-se a vida sublime, mas não vos referistes ao fim, àquilo que vem depois, à liquidação definitiva da dívida. É isso que desperta minha curiosidade [...] Será que terei de fechar o negócio, sem conhecer o preço, tintim por tintim? Informai-me! (MANN, 1984, p. 330).

O diabo ao ouvir tal perquisição, dá uma risada acentuada. Informa ao músico que terá muito tempo de vida pela frente, e que há propriedades mais excitativas para pensar que o cômputo de um débito que ainda não foram expostos todas as cláusulas do acordo tentado. O demônio salienta que não se pode pensar e preocupar-se com o fim, sem dar um passo decisivo para o prelúdio, e não se receia pelo desenlace sem vivenciar com regozijo o intermédio dos acontecimentos. Porque toda história bem afeiçoada, precisa ter começo, meio e fim. “[...] Não quero, todavia, negar-me a informação que me pedes, e não preciso embelezar nada [...] não lhes cabe pretender designar o que é totalmente impossível definir e qualificar através de palavras [...]” (MANN, 1984, p. 331). A volúpia secreta, a segurança do Inferno, consiste justamente no fato de ele ser indefinível e conservar-se impenetrável às tentativas da língua. O diabo apresenta a quitação dos défcies pelo pactuante, por conseguinte, o remate do acordo através de um crivo representativo da configuração do inferno, eminente aos pareceres religiosos, em que reitera ser o averno um ambiente de comiserações que devem ser aturadas com alcinha.

Deste modo, o inferno é um lugar em que os pecados demandam práticas constantes, território este que sentimentos como a culpa, a alegria, o perdão, o altruísmo são menosprezados, existindo somente a brutalidade, a frieza, a cólera do ser. Mesmo aquele homem que aprendeu a amar será obrigado a viver o enraivecimento, o marasmo, os desenganos, como se todas as sensações benevolentes fossem comutadas pelas impiedosas. Além disso, segundo os assertos do demo, no inferno, a perspectiva de redenção não se faz presente, Cristo não se apresentará como Salvador aos contritos. Pois, nas trevas a contrição é vedada, sendo o diabo a única autoridade local. A salvação é um dos princípios de uma teologia ultrapassada.

Adrian expõe que as alegações do diabo quanto ao Inferno, aos sofrimentos vividos neste lugar, a ausência de redenção por Cristo, não lhe horrorizam ou lhe fazem desistir de um acordo com as forças diabólicas. Pelo contrário, tudo realmente lhe agradam, essencialmente, o diálogo sincero que o visitante lhe apresenta, às vezes, com rodeios teóricos e cativantes sobre

a Música, ora quão grandemente metafórico, mas ainda autêntico. Entretanto, o jovem avisa que o demo não pode se sentir demasiadamente seguro com relação a sua pessoa, nem ele mesmo confia em sua personalidade um tanto ambígua e inquietante: “[...] Confiais em que meu orgulho me impedirá de recorrer à *contrita* indispensável à salvação [...]” (MANN, 1984, p. 334).

Através de uma explanação paradoxal, o músico cita a existência de uma contrição ativa, aquele pesar que acompanhou Caim quando se sentiu convicto de que seu pecado era demasiado grande para que jamais pudesse ser perdoado. Contudo, apesar de o pecador ter a inabalável opinião de ter agido excessivamente mal, de modo que nem sequer a infinita Bondade seria suficiente para remitir seu martírio:

[...] Deveis admitir que o ‘errante’ mediano, vulgar é apenas modicamente interessante do ponto de vista da misericórdia divina [...] Uma pecaminosidade tão desgraçada que deixa o homem perder quaisquer esperanças na graça é o genuíno caminho teológico para o levar à salvação. (MANN, 1984, p. 334).

O diabo ri das palavras sobre a contrição presunçosa articulada por Adrian. Sem admitir veracidade nelas, chama o instrumentalista de “Sabichão” e complementa: “E onde encontrará gente como tu a ingenuidade [...]. Não percebes verdadeiramente que a especulação consciente com a atração que a culpa imensa exerce sobre a Bondade impossibilita a esta totalmente todo o ato de misericórdia” (MANN, 1984, p. 335). Segundo o espírito de negação se Deus utilizasse da consternação para com todos os pecadores, o Inferno seria um recinto frívolo, e não é isto que ele, “senhor das trevas” vem presenciando ao longo de séculos. Aliás, conforme suas observações, no Inferno também não é, qualquer pecaminoso que pode entrar. O julgamento final, no primórdio, admitia qualquer indecoroso no tártaro. Com o passar dos anos, a humanidade se tornou cada vez mais atroz, insensata, profana, principalmente, com o surgimento do antropocentrismo ideológico. Assim, se todos fossem apontados como errantes por suas práticas “anticristãs”, ocorreria a superlotação no reino da obscuridade. A legião ultimamente só vem aceitando hereges como Adrian, aqueles que traz consigo o dom da necromancia e um alto nível intelectual, capaz de ponderar sobre a relação entre Deus, o diabo e os homens.

Enquanto o forasteiro proferia as palavras, transformava-se mais uma vez, à maneira de nuvens, aparentemente sem sequer dar-se conta da metamorfose: já não estava sentado no braço do canapé, diante de Adrian, no centro da sala; retornara ao canto, sob a forma do rufião, voltara a ser o lívido alcoviteiro, com a boina esporte e os olhos vermelhados. Continuou sua preleção:

— Certamente vais aprovar que cheguemos ao fim e a uma decisão [...] Mas tu és, sem dúvida, um caso atraente, como admito sem reboço. Desde de cedo, pusemos os olhos em ti, na tua ágil e arrogante cabeça [...] Por isso arranjamos de propósito que te atirasse aos nossos braços, quer dizer, aos de minha pequena, a Esmeralda, e lá apanhasse a coisa, a iluminação, o *aphrodisiacum* do cérebro, teu corpo, tua alma, teu intelecto desesperadamente desejavam conseguir. Em suma, entre nós dois não há necessidade de nenhuma encruzilhada nos bosques do Spessart nem tampouco de pentagramas. Temos um pacto e concluímos um negócio. Sigilaste-os com teu sangue; comprometeste-te conosco; foi-te administrado o nosso batismo. Recebeste de nós tempo, tempo apropriado para um gênio [...] plenos vinte e quatro anos [...]. Passados eles [...] hemos de levarte. Em compensação, vamos servir-te e obedecer-te em tudo nesse ínterim, e o Inferno te beneficiará, contanto que abjures de tudo quanto vive, de todas as hostes celestes e de todos os seres humanos. (MANN, 1984, p. 335-336).

Adrian menciona que todas as disposições do acordo já são sabidas por ele, pois, desde a menção do ajuste o diabo já as deixou claras. Entretanto, o demo comunica que ainda falta anunciar uma única cláusula, ou melhor, a última ordem dada ao pactuante que é: “Não te será permitido amar” (MANN, 1984, p. 336). O erudito, rindo involuntariamente, diz: — “Não amar? Oh! pobre Diabo! [...] Como é possível que tenciones embasar negócios e promessas num conceito tão maleável e capcioso como é [...] o amor? Será que o Diabo deseja proibir a volúpia?” (MANN, 1984, p. 336). Para o músico não caberia ao demo, impedir sentimentos como o amor, a paixão, a euforia, mesmo estes estando relacionados as sensações lascivas, não poderiam ser controladas nem por um ser dito como superior aos homens. O que poderia ocorrer era uma certa influência, um aclarar do destino em situações, acontecimentos. Todavia, embargos afetivos? Isso seria inverossímil, mesmo ao diabo: “[...] A aliança que nos liga [...] tem ela mesmo nexos com o amor [...] Pretendes que eu consinta e me encaminhe ao bosque, à encruzilhada das quatro veredas, em prol de minha obra. Contudo, assevera-se que a própria obra anda ligada ao amor” (MANN, 1984, p. 337).

O demônio avança em sua exegese, sem dar atenção aos conceitos de Adrian, enfatiza: “[...] O amor te fica proibido, porque esquenta. Tua vida deve ser frígida, portanto, não tens o direito de amar pessoa alguma [...]” (MANN, 1984, p. 337). A natureza, das coisas requer o esfriamento total da sua existência e de tua relação para com os homens, ou melhor, já inere à tua índole. “Absolutamente não te impomos qualquer coisa inédita [...]” (MANN, 1984, p. 337). O amor a um pactário é coibido, porque como já afirmamos antes, concordante aos princípios cristãos, Deus, que é rico em misericórdia, manifestou seu grande afeto, ao salvar todos os humanos, mesmo estes estando mortos em transgressões. Ao enviar o seu Filho Unigênito para salvar todos os pecadores. Ele mostrou o quanto é generoso, paciente e leal para com a sua

criação. Um amor eterno que muitas vezes não é coadunado ou reconhecido por todas as suas criaturas. Contudo, Ele enquanto Pai/Criador sempre amará seus Filhos/criaturas, confirmação presente no ensinamento: “Amarás ao Senhor teu Deus de todo o teu coração, e de toda a tua lama, e de todas as tuas forças, e de todo o teu entendimento, e ao teu próximo como a ti mesmo” (Lucas 10:27). Isto, pois, Deus é amor, e todo aquele que permanece no zelo e crê em Deus, não perecerá, mas sim terá a vida eterna.

Adrian não se fez de desentendido, por seu intelecto, compreendia as palavras e os termos contratuais do diabo. Ele entendia perfeitamente os motivos da censura do amor em sua existência. Contudo, só compreendeu por inteiro esta proibição quando conheceu Marie Godeau, aquela moça que tinha os olhos lindos e negros como azeviche, com amoras silvestres maduras, mas, cuja mirada saía franca e clara. “Marie era desenhista. Projetava para pequenos palcos de ópera e opereta parisienses [...] a fama de seu talento, seu espírito inventivo, sua perícia em matéria de costumes históricos e seus gostos refinados cresceram ininterruptamente” (MANN, 1984, p. 565). Adrian ao apreciar as qualidades da jovem, por pouco tempo, tencionou unir-se a ela por casamento. Sua fisionomia ao contemplar as falas da cenógrafa esboçava um olhar calmo que se perdia no vazio de seus pensamentos, Godeua foi a única pessoa que Leverkuhn gravou na memória o nome e o prenome. Entretanto, como em um remate do destino, ou melhor, pela influência do diabo, esse amor foi censurado. Sendo interrompido por uma traição.

Em continuidade ao discurso persuasivo quanto ao pacto, o demo insistiu em saber, em uma determinada parte do diálogo, a resposta do jovem quanto ao trato: “[...] Topas a minha proposta?” (MANN, 1984, p. 338). Para maior eloquência, o demo, defendeu que através da efetivação do ajuste, o músico, gozaria toda uma eternidade de vida humana, cheia de produções e glórias. Entretanto, decorrido o prazo de vinte e quatro ano, o desenlace, isto é, o liquidar da dívida seria cobrado pelas trevas:

[..] Quando a ampulheta estiver vazia, terei plenos poderes para tratar à minha maneira e a meu bel-prazer a distinta e bem-feita criatura que és, dominando-a, conduzindo-a, governando-a integralmente, com tudo que ela possui, corpo, alma, carne, sangue e bens materiais, por toda a eternidade. (MANN, 1984, p. 338).

Os relatos da conversação a respeito do pacto com o diabo se encerram com a referência de Adrian ao corroborar que todo o fato narrado no documento manuscrito, era apenas o efeito de uma hipertermia delirante. “Imaginem que eu estava sentado junto à lâmpada, no meu traje de verão, com o livro do Cristão sobre os joelhos! Certamente, na minha raiva, enxotei da sala

aquela patife e levei meus agasalhos de volta ao quarto vizinho, antes do regresso do companheiro [...]” (MANN, 1984, p. 338).

A confirmação do pacto com o diabo na obra se manifesta através de uma confissão plenária do músico. Adrian em 1930, convidou, por diferentes meios, à sua morada em Pfeiffering um grupo de indivíduos, dentre eles estavam colegas e distintos, inclusive alguns sujeitos com o qual tivera pouco ou nenhum contato, cerca de 30 pessoas, que foram convidadas por cartões, ou pelo amigo do anfitrião, Serenus Zeitblom. Outros convidados foram solicitados a transmitirem a convocação a outros companheiros particulares. Houve também quem se convidasse a si mesmo, por curiosidade. Leverkuhn comunicara no convite que desejava reunir um auditório benévolo, para dar lhes uma ideia da sua nova, recém-concluída obra sinfônica e coral, tocando ao piano certas passagens características. Por isso, interessavam-se algumas pessoas que ele não tencionara convidar, como, por exemplo, a heroína Tanja Orlando, o tenor Kjoejelund, o editor Radbruch.

Chegada a data do evento, compareceram ao encontro, um número maior de pessoas do que aquele previsto pelo anfitrião. Dentre as pessoas estavam o ricoço Bullinger, o pintor Leo Zink, o macilento piadista Nottebohm com sua esposa, os professores Vogler e Holzschuher, o poeta Daniel Zur Höbe, Ferdinand Edschmidt, regente titular da Orquestra Zapfenstösser, a baronesa Gleichen, entre outras autoridades na área da Música. Adrian caminhava entre os convidados, notava-se imediatamente que muitos nem percebiam que o dirigente do aparato se encontrava no recinto, porque nem todos o conheciam, falavam entre eles a respeito da chegada do convidador na cerimônia estando ao lado dele. Leverkuhn usava os meus trajes formais que vestia sempre em dias de apresentação. Ele estava sentado no centro da sala, com as costas voltadas à janela, diante da pesada mesa oval.

Diversos convidados perguntavam a Zeitblom quem era aquele cavalheiro anônimo sentado no ponto central do salão, observando tudo com olhar penetrado. O amigo respondia pasmadamente com um: “Ah, sim!” e em seguida se apressava em levar o (a) curioso (a) pessoa para cumprimentar o organizador da solenidade. Provavelmente, a barbicha adotada pelo músico justificava em parte a confusão, e era isso o que Zeitblom e alguns convidados encabulados diziam. Na estante do piano de meia cauda, já aberto, encontrava-se perto da parede, *Lamentação do Dr. Fausto*, a partitura que seria apresentada pela primeira vez a uma plateia, motivo da realização daquela cerimônia.

Adrian mais confiante e menos introvertido, palestrou com um ou outro convidado a respeito de Música. Zeitblom, não perdia o amigo de vista, assim, percebeu quando Leverkuhn lhe deu o sinal, pelo movimentar da cabeça e dos sobrolhos, que as pessoas reunidas deviam

ser incitadas a ocuparem os assentos reservados no improvisado auditório. Serenus imediatamente saiu pelo salão solicitando aos convidados que se acomodassem nas cadeiras. Depois com um animado bater de mãos, o colega anunciou a plateia: “O Dr. Leverkühn desejava dar início à sua conferência” (MANN, 1984, p. 666). O público obedeceu com bastante presteza, rapidamente estabeleceram calma e ordem. Alguns senhores até se recostavam nas paredes. Adrian ainda não correspondia a expectativa de todos, conservava-se sentado, de mãos postas, a cabeça inclinada para o lado, os olhos fixos à sua frente, ligeiramente para o alto, e no silêncio que então reinava, começo debilmente a dirigir a palavra aos presentes, falava com monotonia, às vezes, hesitante. Ao princípio parecia que ele desejava fazer um discurso de boas-vindas.

Com o decorrer da fala via-o nervoso, cravava as unhas nas palmas das mãos, em alguns instantes, notava um desacerto no seu linguajar, e o constante emprego de um alemão arcaico. Ele também encontrou os erros no seu falar, e tentava corrigi-los, mas, sua voz ficou cada vez mais baixa, murmurava, de modo que a maioria dos espectadores não entendia suas palavras ou as consideravam um floreio jovial. O anfitrião primeiro agradeceu o fervor e a amizade de todos os convidados e mencionou que o comparecimento de todos se dava igualmente pela cordialidade e delicadeza do seu *famulus*⁶ e amigo particular, Zeitblom. Este que nesta altura era olhado por alguns dos circunstantes com um sorriso aprovador. Serenus comovido, mostrou-se incapaz de corresponder aquele apreço vindo do companheiro de infância. O músico continuou seu enunciado, manifestando seu intento ao articular aquela solenidade:

[...] tenho o sincero desejo de fazer uma confissão plenária, de homem a homem, em presença de vós, que sois bons e inofensivos, embora não desprovidos de pecados, porém apenas pecaminosos de modo habitual e suportável, pelo que vos menosprezo cordialmente e todavia vos invejo com fervor, nesta hora em que tenho a ampulheta diante dos olhos e careço estar preparado para que, no momento no qual os derradeiros grãos descerem pelo gargalo, venha buscar-me Aquele a quem me vendi a caro preço, assinando o pacto com meu próprio sangue, comprometendo-me a pertencer a Ele eternamente com o corpo e com a alma e a entregar-me a Suas mãos e Seu poder, logo que nada mais passar pelo orifício e o tempo, que é Sua mercadoria, estiver esgotado. (MANN, 1984, p. 669).

Nessa hora, houve algumas risadas veladas, como também reprovações através de estalos de línguas e balançar de cabeças. Aqueles que riram fizeram por desentendimento da seriedade do assunto. Mesmo os desaprovadores da atitude de pactuar com o diabo, não saíram

⁶ A palavra, em alemão, significa — “atendente de um feiticeiro ou estudioso”.

do recinto. Assim, como os outros espectadores permaneceram durante toda a exposição de Adrian em um silêncio tenso. Poucos escutavam tudo tranquilamente, a maioria não pronunciava nada, talvez, estivessem perplexos pela declaração, em sua face conseguia observar sobranceiras alçadas e rostos nos quais se podia ler: “Que significa tudo isso; aonde vamos parar?” (MANN, 1984, p. 672). Leverkuhn não esboçava um único sorriso ou piscadela de olho, a ocasião era de austeridade sóbria, decorada, de confissão absoluta. Ele precisava manter uma postura de respeitabilidade para que seus congêneres o escutassem. Um homem no auge da desolação havia convocado uma plateia, um ato que proviera de uma confiança tola, pois, as pessoas não estão preparadas para ouvirem uma espécie de depoimento, Adrian compreendia isso, assim expressou a efetivação do acordo demoníaco por uma ficção poética:

— Não penseis, meus caros manos e manas, que, para a promessa e a estipulação das condições do pacto, eu tenha necessitado de uma encruzilhada na floresta, de pentagramas mágicos e grosseiras conjurações [...]. Foi tão-somente uma mariposa, uma *butterfly* multicolor, *Hetaera Esmeralda*, que me enfeitiçou com seu contato, a bruxa branca como leite, e eu a seguir adentro da sombra crepuscular das folhagens que sua diáfana nudez adora. Ali apanhei-a, a ela que, ao adejar, parece uma pétala levada pelo vento; apanhei-a e acarinhei-a, a despeito de sua adversão, e assim aconteceu. (MANN, 1984, p. 670).

O pactuante assumiu que muito antes de acariciar a peçonhenta mariposa, sua alma, cheia de arrogância e cobiça, o encaminharam a Satanás, e desde a sua juventude, é o destino dele ir em busca dEle, visto que deveras sabeis que o homem foi criado e predeterminado para a beatitude, ou para a perdição, e ele Adrian Leverkuhn havia nascido para o Inferno. “Eis por que dei açúcar à minha ambição, estudando *theologiam* em Halle, na Escola Superior” (MANN, 1984, p. 672). Seus estudos não foram por amor a Deus, mas, pelo demo. Clandestinamente sua disposição pelas Ciências Divinas já era um pretexto para o pacto. “Era só dar um pequeno passo a partir da Faculdade de Deus até Leipzig e a Música, para que apenas me preocupasse com *figuris, characteribus, formis coniurationum* e que mais denominações possam ter a magia e a evocação de maus espíritos” (MANN, 1984, p. 672).

Adrian também evidencia que seu coração, desesperado, o fez perder tudo: “É bem verdade que eu tinha uma cabeça boa, bastante ágil, e dons que misericordiosamente me haviam sido conferidos de cima. Poderia tê-los utilizado com honestidade e modéstia [...]” (MANN, 1984, p. 672). Ele não travou uma aliança com o diabo por ingenuidade ou falta de esclarecimentos, sim, pela sua ambição em realizar uma obra de destaque. “[...] Esta é a época em que já não é possível realizar uma obra de modo piedoso, correto, com recursos decentes”

(MANN, 1984, p. 672). Tudo se deve, segundo o músico, a estagnação da Arte, as composições originais e significativas, que caíram em um lapso temporal, um período em que nem Deus pode clarear as mentes de suas criaturas artísticas com saídas estáveis.

Já o diabo, o fomentador de sentimentos abruptos poderia ajudar na superação de tal impasse, entretanto, quem convidar o demo à sua casa comprometerá a sua alma e tomará para si uma carga de culpabilidade intensa, de modo que acabará condenado a viver o resto de sua existência em um abismo. Adrian ao mencionar: “Sede sóbrios e velai!”, afirma que nem todos conseguem cuidar sabiamente de tudo quanto for necessário na terra para realizarem suas aspirações, e contribuir para que entre a humanidade nasça uma ordem suscetível de propiciar à bela obra, novamente em solo que pelo presente se encontra infértil. Assim, artistas, como ele, sacrificam suas almas e terminam em uma escuridão eterna. Leverkuhn explicita a realização do pacto com o demônio:

— Foi assim, meus benevolentes e queridos manos e manas, que me comortei. Fiz com que *nigromantia*, *carmina*, *incantio*, *veneficium*, ou que mais nomes e palavras sirvam para designar tais práticas, fossem meu único desejo e propósito. Depois, tive até um colóquio com Aquele, o Grão-tinioso, o Cão-miúdo, na sala italiana; conversei longamente com Ele, que teve de me contar muita coisa sobre a qualidade, o fundamento e a substância do Inferno. Também me vendeu tempo, vinte e quatro intermináveis anos. Por todo esse prazo, punha-se a meu serviço e amasiava-se comigo, prometia-me grandes façanhas e fogo sob a panela, de modo que eu ficasse apto para realizar minha obra, se bem que esta se tivesse tornado por demais difícil, e sem embargo do fato de que minha cabeça fosse excessivamente sagaz e irônica para isso. Haveria apenas um senão: desde o incio desse lapso de tempo, eu sofreria dores cortntes quais facas, assim como a Pequena Sereia as suportava em suas pernas [...] (MANN, 1984, p. 673).

Após estas palavras, houve certa agitação no salão onde Adrian se fazia palestrante, músico e louco. Muito dos convidados se retiravam da mesa, sem olhar para a direita ou para a esquerda, nas pontas dos pés, por entre as cadeiras, saíam pela porta afora. Não decorriam nem dois minutos, podiam-se ouvir que lá do pátio eram ligados ruidosamente os motores dos carros, o estampido anunciava o abandono da reunião, perplexos com as confissões plenárias do pactuário. Leverkuhn continuava seu discurso metafórico e audacioso, aqueles que permaneciam no recinto, ouviam tudo silenciosamente:

— Assim, o Maligno cumpriu lealmente Sua promessa durante vinte e quatro anos, e tudo está pronto, nos seus mínimos detalhes. Concluí a obra em meio ao homicídio e à luxúria, e pode ser que, graças a Misericórdia, ainda chegue a tornar-se bom o que foi criado em maldade. Eu não o posso prever. Talvez reconheça Deus que procurei coisas difíceis e me esforcei duramente. Talvez, talvez Ele tome em consideração e me credite o fato de eu ter-me plicado

tanto, para rematar tudo com tenaz empenho — não sei dizer e não me atrevo a nutrir esperanças. Meu pecado é demasiado grave para que possa ser perdoado, e eu o levei ao extremo, porque minha cabeça especulava com a ideia de que a contrita descrença na possibilidade de Graças e indulgência fosse, quiça, o maior atrativo para a Bondade eterna. E todavia percebo agora que tal cálculo insolente impossibilita inteiramente qualquer perdão [...] (MANN, 1984, p. 676-677).

Adrian compreendia que suas especulações o condenaram, a ampulheta que marcava o fim do ajuste ecoou, o pagamento da dívida estava iminente para acontecer. Sua confissão não só assinalava um ato intrépido e insano, de certa forma também um acúmen à humanidade. De fato, como alertou anos atrás o diabo, o músico ficaria conhecido pelos jovens, principalmente, por sua insanidade, todos conheceriam não somente um talentoso artista, como também um louco solitário, pactuante das forças demoníacas. Esta era a intenção do artista, que ao se despedir do público, postou que todos se recordassem complacentemente dele, e levarem as suas saudações fraternais aos outros que ele tenha, por ventura, esquecido de convidar. “De resto, não façais mau juízo de mim” (MANN, 1984, p. 677).

Dito e confessado tudo, Leverkuhn se despediu das visitas, tocando um pouco da obra que apanhou dos encantadores instrumentos diabólicos. Depois se levantou, pálido como a morte. Encaminhou-se para outro piano, de cor marrom, com a mão direita, alisava as folhas da partitura, as lágrimas corriam pela sua face e pelas teclas do instrumento.

As teclas do piano, embebidas de pranto martelaram produzindo um acorde fortemente desarmônico. Adrian abriu a boca como que para cantar, porém, de seus lábios brotavam apenas um som de lamento. Curvado por cima do piano, estendeu os braços, como se quisesse abarcá-lo, subitamente, pareceu ser empurrado, caiu violentamente do pequeno banco em que estava impelido, estatelando-se abruptamente no chão. A Sra. Schweigestill tentou socorrê-lo, ordenou que todos saíssem da sala, dizendo que as pessoas da cidade não tinham nenhuma acuidade e aquele fato necessitava de compreensão e Graça eterna!

Ao analisarmos as obras estudadas — *A Trágica História do Doutor Fausto* (2006) de Marlowe, *Fausto* (1983) de Goethe e *Doutor Fausto* (1984) de Mann — podemos citar aspectos correspondentes nestas produções literárias. Elementos análogos que estão relacionados diretamente com a representação do pacto fáustico através de unidades ritualistas.

Como já dito, o acordo fáustico se efetiva com a presença do diabo, em cada um dos textos literários apresentados, o demo se manifesta de um modo peculiar. Em Marlowe, sua forma física se mostra inicialmente grotesca, chegando ao ponto de Fausto ordenar que o demônio se transforme em um velho frade franciscano. Em Goethe, o diabo surge como um

belo cão negro que acompanha Fausto das calçadas das ruas até sua residência e logo se transforma em um elegante fidalgo. Na obra de Mann, o diabo também vive metamorfoses que condizem com as teorias abordadas quanto aos conceitos de Arte, Música, inspirações humanas, assim, seu aspecto corresponde ora a de um artista em decadência, ora a de um intelectual musicólogo. Feições que aglutinam as tradições culturais folclóricas, as concepções e alvedrios daqueles em que o diabo pactuará.

A relação mantida entre o demo e os “Faustos” se divergem conforme as personalidades dos protagonistas. Em *A Trágica História do Doutor Fausto* (2006), o diabo se mostra autoritário, assumindo expressivo controle sob o erudito, principalmente, quando o pactário demonstra arrependimento quanto ao acordo, entretanto, ele é compelido pelo discurso imperativo de Mefistófeles e a anuência do contrato estabelecido com as forças demoníacas. Quanto a *Fausto* (1983), o diabo mantém um trato amigável com o pactuante, um relacionamento que agrega serventia, camaradagem e mercancia. Neste caso, Fausto troca conhecimentos com o diabo, compartilham opiniões, agem em consonância de ideias. Em *Doutor Fausto* (1984) devido à soberba do músico, o demônio é tratado com indiferença, sendo muitas vezes, ridicularizado pela sua exposição que tenta a todo custo provar a Fausto quanto a sua preponderância sobre a humanidade e os proveitos dos acordos com estas criaturas.

Nas duas primeiras obras mencionadas, o diabo participa da história com notoriedade, convivem diariamente com os pactários, atuam consideravelmente em seus feitos, dialogam sobre assuntos cotidianos, sendo também protagonistas nestas narrativas. Isto não decorre no relato biográfico de Leverkuhn, o príncipe das trevas só é descrito em pormenor, na conversação feita com Adrian com o intuito de estabelecer o ajuste. A atuação do demônio diante estas considerações, pode ser ponderada a partir da estrutura narrativa de tais obras.

A Trágica História do Doutor Fausto (2006) e *Fausto* (1983) constituem-se como textos teatrais, sendo a história retratada por um coro e, principalmente, pelos personagens através de discursos diretos (diálogos) que promovem a interação com o leitor e presencia os fatos simultaneamente a sua duração. Já *Doutor Fausto* (1984), um romance biográfico sobre a vida do músico e pactuário Adrian Leverkuhn, escrito por Serenus Zeitblom, temos a perspectiva de uma terceira pessoa, um narrador que se intitula como observador: “[...] quem viveu e reviveu uma história, assim como fiz nesse caso, converte-se em testemunha ocular e auricular até mesmo das suas fases mais ocultas [...]” (MANN, 1984, p. 585). Entretanto, é importante novamente ressaltar que este narrador é amigo do protagonista e suas exposições ocorrem a partir de um olhar de admiração e feições genuínas pelo colega de infância, bem como por concepções ligadas as doutrinas do catolicismo.

Em seu discurso introdutório: “antes de iniciar o relato da vida do finado Adrian Leverkuhn, a primeira e certamente muito provisória biografia do saudoso homem e genial músico, que o destino tão terrivelmente assolou, engrandecendo-o e derribando-o” (MANN, 1984, p. 07). Este fragmento como outros presentes no texto, pressupõe que Leverkuhn acede ao pacto com o diabo por fatalidades decursivas em sua trajetória de vida, e não simplesmente por bel-prazer ou movido pela ambição, já elucidada pelo próprio narrador, ao descrever a personalidade do colega em que ele chama de “gênio”.

Estas colocações se evidenciam quanto a consciência dos pactários, tanto em Goethe quanto em Mann, eles não se arrependem pela efetivação do contrato com o diabo. Claro que os três protagonistas fáusticos são grandes intelectuais, estudiosos que se dedicaram a pesquisas quanto as áreas de Medicina, Direito, Filosofia e Teologia, devido a esta gama de informações se sentem desiludidos por compreenderem que a ciência não pode proporcionar a cura de todas as enfermidades humana e a religião não impede que o homem transgrida as leis de Deus e alcance a vida eterna.

O ato de não se arrepender dos “Faustos” nas produções literárias de Goethe e Mann represente o entendimento do homem com relação aos princípios religiosos (pecado, remissão, livre-arbítrio, etc.), bem como uma visão antropocêntrica do mundo, interpretações em consonância as datas das escritas destas obras, estas transcorreram em épocas e contextos diferentes (séculos XVI, XIX e XX), marcando uma ascensão dialética da percepção do indivíduo sobre o lugar em que vive.

Todavia, por mais que a consciência do homem apresente certa progressão nos aspectos religiosos no que diz respeito ao aceite das consequências do pacto com o diabo, o contato com a necromancia nas três obras literárias mencionadas, ainda se respalda em concepções cristãs tradicionalistas, no qual, expõe esta prática como um exercício profano, e não como advém sua origem, uma suposta arte de se comunicar com o mundo espiritual para obter informações do futuro por meio da invocação dos mortos.

Tanto em *A Trágica História do Doutor Fausto* (2006), como em *Fausto* (1983) e *Doutor Fausto* (1984) a necromancia é vista pela sociedade como um ato pagão, e aqueles que a utilizam, fazem os rituais de forma secreta para não serem julgados como hereges. Exemplo significativo para elucidar tal afirmativa, é a personagem de Mann, Jonathan Leverkuhn, pai de Adrian. Este homem de família convencional alemã, dedicava-se aos estudos de ciências naturais e de biologia, bem como os familiares suspeitavam que suas pesquisas tinham uma propensão para a magia. Entretanto, a época e os dogmas religiosos nutriam contra a incipiente paixão dos indivíduos explorarem os segredos da Natureza, das forças ocultas. Pois, o clero

considerava as análises sobre a Criação Divina, Natureza e a Vida como território, moralmente indecoroso para com a soberania de Deus.

A sociedade clássica via estas arguições como bruxarias, impedindo que os devotos se preocupassem com estas informações e as praticassem abertamente. Assim, Jonathan desnudava a Natureza por experimentos feitos em um laboratório clandestino. A religiosidade se mantinha na sala dos donos da granja de Buchel, onde se encontrava a Bíblia da família, encadernada em pele de porco prensada e provida de fivelas de couro para cerrá-la e afiançar a obediência cristã dos Leverkuhn, Jonathan, em algumas ocasiões, era visto lendo pensativo, o volumoso livro. Para os Leverkuhn, Jonathan era apenas um especulador da Natureza.

Outro elemento ligado aos dogmas religiosos, expostos nas obras que expõem o pacto diabólico é a relação antagônica entre o bem e o mal. Em *A Trágica História do Doutor Fausto* (2006), como em *Fausto* (1983) e *Doutor Fausto* (1984) esta representação se faz pela presença dos Anjos Bom e Mal. No texto de Marlowe o Anjo Bom aparece como um sábio conselheiro, aquele que sobreavisa Fausto quanto aos seus atos impudicos à ordem divina. Assim, o querubim aconselha ao protagonista pedir perdão e rogar a Deus, enquanto há tempo, pela remissão de seus pecados antes que sua alma seja levada por Mefistófeles ao inferno. Já o Anjo Mal se contrapõe aos avisos do Anjo Bom, argumentando que o pactário está muito próximo de alcançar o poder e a sabedoria, intentos almejados por ele ao longo de toda uma existência dedicada aos estudos, análises e privações.

Com respeito a obra de Goethe, o Anjo Mal não se identifica fisicamente, ele se manifesta, em especial, na personagem Margarida. A moça se defronta com esta figura maléfica, no momento em que está velando o irmão Valentim, morto pelo seu amante e pelo comparsa, Mefisto. O Anjo Mal se anuncia através de uma voz que sussurra aos ouvidos da moça, sua desonra e transgressões provenientes da relação amorosa com Fausto, bem como este espírito afirma que nenhuma santidade estenderá a mão, isentando a garota de seus pecados. [...] “Olha! Os santos desviam de ti o seu olhar, não se enternecem, os justos estremecerem para a mão te ofertar” (GOETHE, 1983, p. 200).

As concepções quanto ao bem e o mal em *Doutor Fausto* (1984), são denotadas simbolicamente por duas personagens em particular. O mal corresponde a meretriz chamada por Adrian de Esmeralda, aquela que com um carinho na face, seduziu o jovem músico, o levou ao regozijo, e com o auxílio do diabo a bela se tornou inesquecível nas memórias do rapaz (rememorável, pois, ele contraiu da rapariga a sífilis, uma infecção bacteriana, geralmente transmitida pelo contato sexual e começa por uma ferida indolor). O artista se lembrava da rapariga todas às vezes em que a enfermidade o isolava no quarto de abade, e ele permanecia

numa escuridão recôndita, em que conseqüentemente ocasionara a insânia. Esmeralda consagrou-se como o mal paramentado em formosura e gozo.

O próprio diabo confidenciara a Adrian, o papel decisivo da cortesã para a iniciação do pacto: “Arranjamos de propósito que te atirasse aos nossos braços, quer dizer, aos de minha pequena, a Esmeralda, e lá apanhasse a coisa, a iluminação, o *aphodisiacum* do cérebro, que teu corpo, tua alma, teu intelecto desesperadamente desejava conseguir” (MANN, 1984, p. 336). A efetivação do acordo entre o demo e o músico não demandou uma encruzilhada nos bosques do Spessart nem de pentagramas, o ajuste começou com os afagos de uma mão feminina. “[...] Foi tão-somente uma mariposa, uma *butterfly* multicolor, *Hetaera Esmeralda*, que me enfeitiçou com seu contato, a bruxa branca com leite, e eu segui adentro da sombra crepuscular das folhagens que sua diáfana nudez adora” (MANN, 1984, p. 670).

Já o bem se configura na obra de Mann pela personagem do pequeno Nepomuk Schneidewein. “[...] Era harmoniosa unidade de seu ser; era a convicção de que nela se manifestava a aparição da criança na terra; era a sensação de que alguém acabava de descer ao nosso convívio [...] de avistarmos um doce mensageiro [...] tingidos por nosso espírito cristão” (MANN, 1984, p. 628). Uma angelical criança, que infelizmente, seus dias foram ceifados por uma doença da qual há muito não ocorrera nenhum caso na região de Pfeiffering, podendo ser uma predisposição, segundo o Dr. Kurbis, para rubéola ou coqueluche. Entretanto, descobriu-se que o inocente “Eco” sofria de meningite cerebrospinal, uma inflamação das membranas envolventes do cérebro. A enfermidade provocara vômitos agudos, convulsões e uma fenda no crânio. Nepomuk Schneidewein, o pequenino “Eco”, o derradeiro amor de Adrian, faleceu doze horas após a chegada dos pais Nachedey e Ursula Schneidewein a granja Buchel, estes que levaram o corpo do pequerrucho consigo para à sua terra em um modesto caixão.

O menino “Eco”, chamado carinhosamente pela família Leverkühn, trouxe a granja Buchel os mais sublimes sentimentos de alegria e contemplação. “Else e Clementine Schweigestill contaram-me que Nepomuk era a criança mais boazinha, mais dócil, mas bem-humorada do mundo [...]” (MANN, 1984, p. 630). Até mesmo Adrian, na presença do sobrinho não apresentava tanta frieza de espírito. “[...] Nunca o vi acariciar o garoto nem de leve. Quando muito, passava-lhe a mão pelo cabelo. Todavia, é verdade que ele gostava de caminhar de mãos dadas com Eco pelos campos” (MANN, 1984, p. 629). Sem contar, que o erudito, mesmo após um dia atarefado, ou de longa permanência no quarto escuro devido à enxaqueca, gostava de entrar secretamente, depois de horas em que não vira o garoto, quase que desapercibido, no dormitório de Nepomuk. Em muitas noites, assistiu às orações que o pimpolho proferia, deitado de costas, pondo as “mãozinhas” sobre o peito, na presença de uma ou de ambas as mulheres

que dele cuidavam. “Eram curiosas as bênçãos que ele recitava com grande expressividade, fixando no teto o azul celestial de seus olhos. O menino conhecia bom número delas, de modo que dificilmente repetiria a mesma oração, duas noites seguidas” (MANN, 1984, p. 634).

Os conceitos de bem e mal são também propagados em *Doutor Fausto* (1984) pelas personagens de Ehrenfried Kumpf e principalmente por Eberhard Schleppfuss. Kumpf professor de Teologia e orador mais “buloçoso” de toda a universidade que agrupava em torno de si o maior número de estudantes de todos os cursos. Ele era o tipo que os estudantes qualificavam como “personalidade vigorosa”, aquele que apresentava sua matéria à base de um manual impresso de sua própria autoria. Kumpf era admirado graças à sua espontaneidade, rudeza, sua sadia vivacidade e pelo seu linguajar pitorescamente antiquado.

Do ponto de vista teológico, Kumpf era um representante do conservantismo, mediado com indícios crítico-liberais, ele sempre dizia que o modo de pensar dos homens estava carcomido e necessitava de justificação. O docente antidogmático e antimetafísico dizia que a dúvida religiosa quanto à confiabilidade do pensamento humano, não apenas impedia a aceitação de uma fé sólida na Revelação, como também estabelecia entre Deus e o diabo, relações bastante estreitas, embora, obviamente nada amistosas. Os estudantes não podiam saber até que ponto Kumpf acreditava na existência real do diabo, se referia a ele como Belzebu e ao inferno como sua “espelunca”.

No entanto, no fundo, via o demônio como o Pai da Mentira, o Espírito Maligno, considerava que o demo exercia sua atividade pela razão. Nunca pronunciava o nome Diabo, chamava-o de Diacho, Decho, Dianho, cão-tinhoso, Pedro-botelho, Mestre Capiroto. Ninguém entre os acadêmicos, teve coragem de saber o motivo de Kumpf não se referir ao diabo como Decho, no fim, os apelidos se tornaram engraçados, principalmente ao serem pronunciados no alemão arcaico pelo docente.

Eberhard Schleppfuss era tão bom professor quanto Kumpf, ele ministrava o curso de “Psicologia da Religião”, estudo facultativo de duas horas semanais, cujos ouvintes não precisavam prestar exames, e somente uns dez ou doze estudantes de mentalidade revolucionária participavam das aulas. Zeitblom admirava que as palestras tivessem um número reduzido de acadêmicos, pois, as “atuações” de Schleppfuss eram atrativas o suficiente para despertar curiosidades mais amplas. “Apenas se evidenciava nessa ocasião que até as coisas picantes deixam de ser populares, quando andam de mãos dadas com o intelecto” (MANN, 1984, p. 133).

Para Serenus a Teologia de Schleppfuss se converteu em demonologia, dado que, sua concepção demoníaca do mundo e de Deus estava esclarecida por luzes filosóficas, e dessa

maneira, tornava-se acessível e até apetitosa para o moderno espírito científico. O docente falava sem apontamentos, com grande clareza, sem esforços e intervalos. Não lecionava do alto da cátedra e sim ao lado dela. Enquanto Kumpf descrevia o diabo com uma simples tradição folclórica, Schleppfuss conferia à figura do demônio como o destruidor, a personificação da traição do Criador. Acolhia ele, dialeticamente, na esfera divina o escândalo do pecado e o inferno no empíreo, elevando a perversidade à categoria de necessária e nativo paralelismo da santidade, no que lhe concerne, seria uma contínua tentação satânica, convite quase irresistível à desobediência dos princípios cristãos.

Schleppfuss utilizava como exemplo para esta convicção pessoal os fundamentos da vida psíquica de época clássica em que a religião dominava a existência, a Idade Média cristã e, sobretudo, os séculos de seu declínio. Daqueles tempos da consonância entre o juiz eclesiástico e o infrator, entre o inquisidor e a bruxa, quanto a infidelidade para com Deus, condicionado ao pacto com o diabo e pela abominável comunhão com os demônios; em que o pecado se interligava a elocuições de frases infames que os apóstatas pregavam à Santíssima Virgem, e nos comentários que o demo os induzia a proferir secretamente durante o sacrifício da missa. Segundo Schleppfuss, era tudo aquilo era o próprio mal, aquela necessária consequência e inevitável apêndice da santa existência de Deus. “Assim como o vício não consiste em si próprio, senão tirava seu prazer da poluição da virtude, sem a qual não teria raízes” (MANN, 1984, p. 134). Isto, é, a compulsão constava do gozo da liberdade, da possibilidade de pecar, comoção inerente ao próprio ato da criação.

Por este viés, Schleppfuss, expressava certa imperfeição lógica da onipotência e da bondade absoluta do Altíssimo, pois, Ele não brindou a sua criação de transgredir suas leis. Para Schleppfuss, o dilema lógico de Deus consistia no fato de Ele ter sido incapaz de conferir ao homem aos anjos, simultaneamente a autonomia da escolha, a saber o livre-arbítrio e o dom de não poder cometer pecados. Nas palavras do docente: “A piedade e a virtude consistem, pois, na aptidão para fazer o bom uso da liberdade que Deus tivera de conceder à criatura como tal — significa: *não usá-la nunca*” (MANN, 1984, p. 134).

Contudo, o não uso da liberdade representava, para Schleppfuss, a debilitação existencial e a diminuição da intensidade da existência da criatura “extra divino”. Ele completava seu discurso afirmando: “A liberdade é uma coisa muito importante, é condição necessária da criação; foi ela a quem impediu a Deus de resguardar-nos da apostasia. A liberdade é liberdade de pecar, e a piedade consiste em não fazer uso dela por amor a Deus, que teve de outorgá-la” (MANN, 1984, p. 136).

Schleppfuss defendia que há uma ligação dialética do mal com o santo e o bem. O mal, conforme as suas percepções, contribuía à perfeição do Universo. Por esse motivo, Deus o admite, já que Ele mesmo é perfeito, portanto, deve requerer a plenitude. Sendo assim, a função do mal consiste em salientar, nitidamente o bem, o qual, seria muito mais aprazível e louvável, quando o comparássemos com o mal. Não passaria, no entanto, de aberração asseverar que Deus admitia o mal em prol do bem, pois, nada poderia ser considerado bom que não correspondesse a ideia do “bem”, ao invés de se tornar-se bom por acaso. “Onde não houvesse comparação, dizia ele, não haveria gabarito, não podendo então distinguir o pesado do leve nem o grande do pequeno” (MANN, 1984, p. 138).

Segundo o ditado de Schleppfuss: “O bem brota do mal”. Sendo que para a maior glória de Deus, essa capacidade exigia ser posta em prática e não podia manifestar-se, sem que Deus abandonasse a criatura ao pecado. Nesse caso, o Universo permaneceria desprovido daquele bem que o Criador sabia tirar do mal, do sofrimento e do pecado e, sem ele, os anjos teriam menos motivos para cantar-Lhe louvores. Para enfatizar suas teorias, Schleppfuss no decorrer de suas aulas, narrava histórias sobre a relação mantida entre homens e o diabo através de pactos. Os alunos anotavam tudo isso em seus cadernos de capa de oleado para poderem levar para suas casas estas questões espirituosas e questionáveis. Leverkuhn era um dos estudantes que acompanha atentamente as explicações do professor Schleppfuss.

Outro elemento pertinente a ser observado nas composições das obras, é a caracterização dos setes pecados capitais. Em *A Trágica História do Doutor Fausto* (2006), estes pecados são expostos por Lúcifer a Fausto como uma forma do pactuante esquecer Deus e pensar somente no diabo. Pois, em uma segunda oportunidade, o protagonista refleti sobre as contingências de arrepender-se da adesão com as forças demoníacas. Lúcifer assevera que ele e outros demônios vieram do Inferno exclusivamente para trazer-lhe um divertimento. Sentado, Fausto acompanha a entrada dos sete pecados mortais que se apresentam na seguinte ordem — Soberba, Avareza, Ira, Inveja, Gula, Preguiça e Luxúria.

Em *Fausto* (2003), os pecados capitais se manifestam pelas atitudes do protagonista, estes ficam ainda mais evidentes desde o momento em que ele se torna pactário. Suas ações estão submersas aos desejos insaciáveis pelo conhecimento e poder, o apego excessivo pelos bens materiais e pelo dinheiro, bem como pelos prazeres carnis, levando-o a corrupção de costumes e a extrema lascívia, a presença de Mefisto aflorara em Fausto, os sentimentos de ódio, rancor e raiva, fazendo-o assassino de Valentim, irmão de Margarida, como também o desdobramento de outras sensações, dentre elas destacam-se a soberba, o orgulho demasiado, a arrogância e a vaidade.

Em *Doutor Fausto* (1984), os sete pecados capitais são realçados através de algumas das personagens que compõem a obra, em especial, o protagonista, que se mostra soberbo. A avareza alimentada pela Sra. Rode ao deslumbrar-se com os feitos de uma época já vivenciada e que resta apenas as mobílias antigas e requintadas de uma casa em ruínas. A ira do colega Rudi ao defender sob uma visão cética radical o aniquilamento de valores e convicções julgadas inúteis a existência humana, bem como a inveja deste rapaz, que o fez trair o amigo Adrian ao confidenciar seu amor por Marie Godeau. A luxúria mantida entre Inês Rode e Rudolf através de uma relação extraconjugal, no qual, culminou na trágica morte do rapaz e na loucura da amante.

Como já referido, as obras literárias em estudo, abordam elementos estruturantes quanto ao pacto fáustico. Dentre eles, cabe salientar, o impulso, no qual, instigou a efetivação do ajuste dos personagens fáusticos com o diabo. Em cada uma das obras, os protagonistas apresentam um desígnio por detrás do acordo satânico. Entretanto, todos os intentos estão relacionados à sabedoria absoluta, poder e glória.

Em *A Trágica História do Doutor Fausto* (2006), a personagem principal, deseja ter contato com a necromancia, ciência ainda pouco conhecida pela humanidade, pois, seus procedimentos envolvem uma suposta previsão do futuro através da comunicação com os mortos, prática muito difundida na Antiguidade e condenada pelo Clero como um exercício herético. Conforme as perspectivas de Fausto, ao dominar a necromancia, ele teria propriedade e influência sobre todas as áreas de conhecimentos, reinos e habitantes da Terra, tornando-se o indivíduo mais preponderante de todo o mundo:

FAUSTO
 Espíritos trarão quanto eu deseje?
 Darão resposta a todas as minhas dúvidas?
 Farão quanto eu mais louco empreender?
 Direi que à Índia voem pelo outro,
 Que revolvam por perlas o oceano,
 E rebusquem no Novo Mundo os cantos
 Por doces frutos, raras especiaria.
 Hão de me ler filosofia estranha,
 Contar segredos de estrangeiros reis,
 Toda a Alemanha hão de murar de bronze,
 Farão que o Renocerque Wertenberg,
 Hão de as escolas recheiar de sedas,
 Com que se hão de vestir os estudantes:
 Fundos terei pra recrutar soldados
 E da pátria expulsar de Parma o príncipe;
 De todas as províncias ser rei único:
 Mais estranhos engenhos para a guerra,
 Que a ígnea barca à ponte de Antuépia,

Meus espíritos dóceis criarão.
(MARLOWE, 2006, p. 41-42).

Fausto se alia a magia porque, como já expomos, ele entende que tanto a religião quanto a ciência são ineficazes na cura das enfermidades do corpo e da alma dos homens. Mefistófeles sabe desta incredulidade com seu discurso emblemático e concludente, atraindo Fausto a consumação do pacto. Entretanto, nem mesmo o ocultismo perfaz as necessidades do erudito. Suas reflexões, em duas partes da narrativa, o levam a considerar o perdão divino, porque ele compreende que o conhecimento almejado seria impossível a uma criatura humana. O demônio não lhe traria a contemplação desejada, ele continuaria a sofrer por uma busca inconcebível, o final da sua existência terrena estava engendrada, dentro de vinte e quatro anos da assinatura do contrato com seu sangue, sua alma seria levada pelo diabo ao inferno, onde a angústia o consumiria eternamente.

Em *Fausto* (2003), os ensejos sobre o pacto fáustico antecedem as reflexões do protagonista quanto as limitações dos conhecimentos — científico, humanista e religioso, como também as suas tentativas de usar a magia para alcançar a sapiência infundável. Fausto frente ao fracasso de suas descobertas, opta pelo suicídio, mas muda de ideia ao ouvir as celebrações de Páscoa ocorridas em frente à sua casa. O diabo se apresenta ao letrado como um belo cão negro, ao se transformar em um fidalgo explica as cláusulas principais que regem o acordo proposto, o doutor aceita prontamente o trato, o pactário deseja a partir do contrato possuir todas as ciências do mundo, pois, as instruções que tem não lhe satisfazem:

FAUSTO

Entendamo-nos bem. Não ponho eu mira
na posse do que o mundo alcunha gozos.
O que preciso e quero, é atordoar-me.
Quero a embriaguez de incomportáveis dores,
a volúpia do ódio, o arroubamento
das sumas aflições. Estou curado
das sedes do saber; de ora em diante
às dores todas escancaro est'alma.
As sensações da espécie humana em peso,
Quero-as eu dentro em mim; seus bens, seus males
mais atrozes, mais íntimos, se entranhem
aqui onde à vontade a mente minha
os abrace, os tacteie; assim me torno
eu próprio a humanidade; e se ela ao cabo
perdida for, me perderei com ela.
(GOETHE, 2003, p. 85).

O diabo cumpre a sua parte no acordo, traz a juventude ao pactuante, e lança a inocente Gretchen aos seus afagos. Mais tarde, a moça é presa e condenada pela morte do filho, fruto de seu caso com Fausto, na prisão ela confessa ao amante que também era responsável pela morte de sua mãe. Fausto após perder a amada, não quer mais viver uma vida de inveterado libertino. Pelas ações do demo, Fausto com o passar dos dias, se recupera de seus traumas afetivos. Ele faz de Mefisto um mecanismo para o desejo criador. Suas aventuras o levam ao foro e a luta para resolver problemas econômicos, sem êxito. Uma das consequências de suas aventuras amorosas, é Eurofion, seu filho com Helena, nome que traz como significado “um perigo à frente”. Fausto vive na companhia de Mefistófeles, seu servo, que lhe concede a realização dos seus desejos carnis até o tempo determinado no trato demoníaco.

Em *Doutor Fausto* (1984), o objetivo do acordo com o diabo, também se baseia na procura pelo conhecimento absoluto. Adrian Leverkühn, tinha o intuito de compor uma obra que concentrasse num só enfoque todos os elementos de uma síntese artística, e mantivesse diante dos olhos da humanidade o espelho da Revelação, para que os homens avistassem nele o que já se avizinhava.

Leverkühn pelo trato conseguiu criar duas obras significativas: *Apocalipsis*, produção inspirada na *Divina Comédia* (1472) e *Lamentação de Dr. Fausto*, composição musical que se referiu a outros textos literários que mencionam o pacto fáustico, como a escrita por Goethe. Enquanto a primeira o fez ser conhecido nos palcos da Alemanha, a segunda o conduziu a devaneios e a loucura, manifestada e subjugada por uma plateia que conheceu por uma exibição, os fundamentos de um pacto fáustico.

A busca incessante pelo conhecimento pelos protagonistas demonstram o quanto o ser humano é fragmentado e contraditório. Por mais que os desejos dos pactuantes fossem, parcial ou completamente realizados pelo diabo, sempre estes ambicionavam mais e mais proezas, um processo que culminava na eclosão de expressivas lacunas, por conseguinte, em crises existencialistas. No remate do contrato demoníaco, os pactários constatavam que a efetuação de suas ânsias pelo demo não lhes trouxeram júbilos duradouros, somente avolumou suas inquietações e martírios. Não mais lhes competiam o arrependimento e a absolvição divina, pois, o pacto com o diabo não admite irreversibilidade de causa. Assim como qualquer outra transação comercial, o trato satânico passa por um processo de negociação entre as partes envolvidas. O interessante é que nesta categoria de ajuste, tanto o diabo quanto o homem assume, consoante ao ponto de observação do leitor, as funções de vendedor e/ou comprador.

Na posição de vendedor, o diabo assume o cargo daquele que vende seus serviços demoníacos aos “Faustos”, estabelecendo o preço (a venda da alma), as condições de

pagamento (ao pactuante era proibido amar e arrepender-se do contrato) e a forma de quitação da dívida (o prazo de 24 anos). Nesta mesma função, os protagonistas determinam o produto a ser vendido (sua alma) e as condições de pagamento (a execução pelo diabo de suas vontades, em particular, suas ambições concupiscentes). Na disposição de compradores, o diabo é aquele que merca a alma do pactário e também tenta censurar algumas afeições do concordante — o amor verdadeiro e a contrição. O pactuário, é aquele que vislumbra propósitos complexos e adquire a serventia de Mefisto, acreditando no cometimento destes.

Neste mercadejo, até certo momento da narrativa, ambas as partes obtêm vantagens. Os pactuantes, a maior parte do prazo determinado pelo demo, alcançam seus anseios. A relação com as forças malignas, proporciona aos “Faustos” a visita por diversos países e reinos, à vista disso, conhecem autoridades locais, culturas, sabores, aromas e vivências distintas. Aos seus pedidos, eles podem ter em suas camas as amantes mais belas e impetuosas ou as damas mais fiéis e castas, como, por exemplo, Helena, Cleópatra, Sabá ou Penélope. Podendo este envolvimento configurar-se apenas em uma aventura amorosa e libertina. O pacto se torna um fardo quando os protagonistas fáusticos, mediante a impossibilidade de controlar tudo ao seu redor, tomam consciência de seus atos, ora se apaixonam sinceramente por alguém ou percebem que viveram durante anos a ilusão de uma quimera.

Outro dado conveniente observado em *A Trágica História do Doutor Fausto* (2006), *Fausto* (1983) e *Doutor Fausto* (1984) é a representatividade do ancião. Sabemos que em sociedades antigas, o idoso era visto com notoriedade de privilégio sobrenatural, concedendo-lhe uma vida duradoura e como resultado, este ocupava uma posição de conselheiro, onde a longevidade se associava a sabedoria e existência. Na obra de Marlowe, o ancião se mostra como a voz da consciência, que aconselha pela sapiência, Fausto arrepender-se do pacto com o diabo e clamar pela misericórdia divina, pois, este sabia como seriam os dias do pactuante no inferno.

No poema trágico de Goethe (*Fausto*, parte II), o ancião é metaforicamente apresentado pelo olhar provector do protagonista, que velho deixara de lado, o romantismo dos tempos da mocidade, e pela viagem a Itália, o encontro com a filosofia de Kant (1724-1804) e a amizade com Schiller levaram-no a considerar a antiguidade clássica, grega e romana como uma fonte de recuperação e rejuvenescimento.

Em *Doutor Fausto* (1984), a figura do ancião é constituída pelo prisma do narrador, que também contempla uma visão conservadora de uma Alemanha antiga pós-medieval que transita pela propagação de ideias renascentistas italianas e pela Reforma Protestante defendida por Lutero. Seu discurso ainda se concatena a sua condição de testemunha ou como Zeitblom

afirma: “as reflexões de um ancião que observou longamente a vida [...]” (MANN, 1984, p. 449). Um narrador de sessenta anos que assume como missão de um artista criador em face de um assunto que lhe é visceralmente caro: o pacto com o diabo.

Outra ponderação oportuna quanto ao pacto fáustico nas obras interpretadas, é a recorrência do prazo de vinte quatro anos, período estipulado pelo diabo quanto a vigência do acordo. Tentando buscar certa logicidade para compreender a simbologia do número 24 quanto ao pacto fáustico, citaremos duas referências ao texto bíblico: o primeiro refere-se a organização celestial pertencente ao Altíssimo, descrita em Apocalipse como uma corte celeste, profetizada por uma visão inicial do futuro do mundo e da igreja: “Ao redor havia vinte e quatro tronos, e neles, sentados, vinte e quatro anciãos vestidos de vestes brancas e com coroas de ouro na cabeça” (Apocalipse 4:9). Os anciãos representam uma espécie de senado celeste que se inclinavam se profundamente diante de Deus e depunham suas coroas diante do trono e diziam: “Tu és digno Senhor, nosso Deus, de receber a honra, a glória e a majestade, porque criaste todas as coisas, e por tua vontade é que existem e foram criadas” (Apocalipse 4:11).

O segundo texto bíblico, tange a história de Balaão, uma das personagens do Livro dos Números, no qual, tinha a função de profeta e ao qual Balaque, rei dos moabitas, instruiu que amaldiçoasse o povo de Israel. Entretanto, Deus por uma revelação divina, pediu que o profeta não blasfemasse, e sim bendisse-se aquele povo devido a sua grandeza. Balaque ficou irritado e decidiu seduzir o profeta com ofertas financeiras. O rei solicitou a presença do profeta em sua residência para tratar de serviços sacerdotais. No meio do caminho, pela boca de sua asna, Deus anuncia os propósitos de Balaque ao “adivinhador”.

Balaão não chegou a amaldiçoar o povo de Israel, mas ensinou aos inimigos desta nação como obterem vitórias sobre eles a partir da perda da proteção do Altíssimo. Sua morte se deu pelo exército de Israel com os reis midianitas. Balaão é novamente citado em Apocalipse ao atribuir lhe a promiscuidade dos ídolos ao povo de Israel: “Entretanto, algumas coisas tenho contra ti; porque tens aí os que seguem a doutrina de Balaão, o qual ensinava Balaque a lançar tropeços diante dos filhos de Israel, introduzindo-os a comerem das coisas sacrificadas a ídolos e a se prostituírem” (Apocalipse 2:14).

Assim, entendemos que o número 24 apresenta duas simbologias distintas: a primeira representa a corte celestial que traz os dons da sabedoria, da ascendência, do arbítrio, tendo o mérito da valorização e do respeito de outrem. Já o segundo significado, caracteriza a maldição daqueles que transgrediram as ordens divinas, sendo castigados eternamente.

Segundo Vejmelka (2009, p. 218) as vicissitudes experimentadas pelo homem ocidental descreve a acentuada crise ideológica e as variedades de estados de espírito humano

seiscentista, dividido entre a fé e a razão, entre as capacidades em expansão e os valores medievais defendidos pelo clero. Esses conflitos e alteridades entre ideais antropocêntricos e teocêntricos podem explicar o surgimento do estilo barroco, que traduz a tentativa angustiante de aliar forças antagônicas: bem e mal; Deus e Diabo; prudência e pecado; alegria e tristeza; espírito e matéria. O homem do final do século XVI e início do XVII, busca atingir uma síntese de valores, proporcionando um cenário de tensão permanente, que se difunde para a maneira de pensar, para as concepções políticas, para a estrutura social e para as expressões artísticas.

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

Portanto, ao analisar as obras que tem como tema central o pacto fáustico, compreendemos que elas apresentam semelhanças, principalmente quanto aos perfis dos pactários. Nelas encontramos personagens solidários, confusos, desiludidos; indivíduos que expõem suas angústias e suas imensuráveis carências e imperfeições, o que reflete total descontentamento e ao julgamento da irrelevância e da transitoriedade de suas vidas. As reflexões sobre suas existências os fazem compreender o quanto o ser humano é circunscrito. Assim, concluem que para alcançarem algumas das suas vontades, necessitam recorrer ao auxílio de deidades, sejam elas pertencentes ao bem ou ao mal.

A partir deste contexto, levanta-se à figuração do diabo em narrativas literárias. Aquele personagem bastante citada nos textos bíblicos, propagado, principalmente, pelo Cristianismo como o traidor e adversário de Deus. Aquele que com suas artimanhas, seduz a humanidade, prometendo-lhes fidelidade, servidão e a realização de seus desejos materiais. Os protagonistas fáusticos se tornam nesta batalha entre o bem e o mal, alvos fáceis para o domínio das forças diabólicas. Os “Faustos” são atraídos pelo diabo através de seus entraves e também pelas suas ambições. O pacto é visto pelas personagens fáusticas como o meio de vencer suas crises existenciais, além de se constituir como um instrumento facilitador de ruptura dos obstáculos e dissabores de uma subsistência, que é considerada por eles, como uma vida incoerente.

Se para a Igreja a consubstanciação do pacto com o diabo simboliza a aliança com o mal, para as personagens fáusticas, o acordo diabólico significa, mesmo de maneira ilusória, o domínio da consciência, o poder sobre a humanidade, o conhecimento absoluto, a vida eterna, o empoderamento como uma divindade. Os “Faustos” não se prendem aos conceitos de que o diabo represente o maléfico, o flagelo, o pecado. O que estes sujeitos veem com a união demoníaca, é a possibilidade de um ser “superior” ajudá-los a conquistar tudo o que ambicionam.

Após efetuado o pacto, essas personagens sofrem uma significativa metamorfose, suas falhas ficam menos evidentes, eles se transformam em indivíduos valentes, obstinados, pois, acreditam que seus corpos estão “fechados” a qualquer eventualidade. Segundo Vejmelka (2009, p. 226), essa conduta reflete o lado enigmático do homem, que se exhibe como interesseiro, egocêntrico, insensível, vaidoso, prepotente, atributos que os levam a agir com total indiferença e ignorância. O pactuante passa a ser o centro do universo, Deus de tudo e todos, anseia conquistar seus objetivos de qualquer maneira.

Em síntese, e como já dito, o tratado entre homens e o diabo baseia-se nos pressupostos da irreversibilidade de causa, isto é, uma vez empreendido, o pacto não pode ser extinto. Pois, esse trato constitui-se como comercialização; uma transação que envolve mercadoria, condições de pagamento, comprador e vendedor. O diabo oferece seus serviços e suas premissas, uma delas é a vedação do amor; o homem aceita os termos estabelecidos no acordo; o pactuante detém as prestâncias do demônio que se torna seu companheiro e servo; após vinte e quatro anos ocorre a quitação da dívida: a alma do contratador é entregue as forças demoníacas, é levada ao inferno.

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

Segundo Judith Martins-Costa (1992, p. 19) a ideia de contrato segundo o sentido moderno surge da concepção da autonomia da vontade, isto é, este ajuste provém da aspiração dos pactuantes. Dessa maneira, percebemos que a noção tradicional de contrato, aquela centrada na tutela da vontade individual baseia-se nos pressupostos da confiabilidade e se realmente

essas aspirações se materializam no conceito, no instrumento de uma relação que, pelo menos há mais de dois mil anos, vem acompanhando a humanidade, com conotações que sofrem permanentemente modificações.

As afirmativas empreendidas até o momento, corroboram com a apreciação do nosso objeto de pesquisa, esse percurso analítico sobre o pacto diabólico investigado pela literatura ocidental leva-nos a maior compreensão das formas do tratado com o demônio em *Grande Sertão: Veredas* (1956) de Guimarães Rosa, visto que, este autor ao abordar o ajuste estabelecido entre homem e o diabo não privilegia apenas uma estrutura erudita, como ocorre nas obras de Goethe, Marlowe e de Thomas Mann, pelo contrário, Rosa como pesquisador da cultura popular brasileira consegue dar uma nova visão a este trato, destacando a presença de elementos como: ventania, encruzilhada, redemoinho, etc. Não que as análises realizadas interpretem o acordo demoníaco a partir desta obra, mas sim como este arranjo se dá no romance pela narrativa do protagonista-pactário, Riobaldo.

Dessa forma, na próxima seção discutiremos a respeito do contrato efetuado entre Riobaldo e o demo. Analisaremos os processos que constituem este contrato, atentando as vertentes que são similares e dessemelhantes as outras obras literárias que aludiram ao pacto demoníaco em suas narrativas.

SEÇÃO 02

O CONTRATO COM O DIABO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Guimarães Rosa, assim como Marlowe, Goethe e Mann, abordou o pacto com o diabo como um dos assuntos centrais do seu único romance. O diabo em *Grande Sertão: Veredas* (2006) como em *A Trágica História do Doutor Fausto* (2006), *Fausto* (1983), *Doutor Fausto* (1984) se apresenta como personagem notável, exercendo o papel de duplo protagonismo. Um demônio, no qual, expõe a ideia de que a totalidade do ser humano é uma utopia, pois, a condição humana é definitivamente imprevisível, fragmentada, inconsistente. Assim, o homem necessita de forças exímias para transpor suas inexatidões e auferir seus deleites. O diabo, nessa conjuntura, aparece como um caminho para a sob elevação e contentamento do sujeito.

A materialização do diabo em *A Trágica História do Doutor Fausto* (2006), *Fausto* (1983), *Doutor Fausto* (1984) e *Grande Sertão: Veredas* (2006), é retratada por distintas imagens e significações, a metáfora da criatura demoníaca, se emparelha ao contexto social e cultural em que as obras estão inseridas, bem como as intenções dos autores das narrativas. A personificação do demônio pode remeter-se as reflexões sobre o bem e o mal a partir de ideologias cristãs, ou por legados culturais.

De modo geral, os elementos constitutivos do pacto com o diabo faz com que os enredos das obras que aludem a este tema, anunciem conformidades de aspectos. De forma que, o acordo com o diabo possa ser comparado a um “comércio”, uma transação que envolve trocas de “favores”, ou melhor, a compra e venda de mercadorias. Em suma, neste mercadejo, apontamos como vendedor, o diabo e como comprador, o homem — o futuro pactário; a mercadoria comercializada — a alma, podendo ser esta do pactuante ou de outrem; o produto negociado — as prontidões demoníacas, como também as realizações dos desejos materiais ao contratante; a garantia — a servidão ou a “camaradagem” do demo; o tempo de vigência do trato, normalmente, é de vinte e quatro anos, período, entretanto, não determinado no ajuste do protagonista de *Grande Sertão: Veredas* (2006). A cláusula mais importante do acordo, é imposta ao pactuário pelo diabo — a proibição de amar.

Outro fator em comum quanto ao pacto diabólico, é o incitamento para a efetuação do trato, a motivação mais recorrente e expressa pelos pactuantes é a busca pelo poder, procedente do conhecimento absoluto ao ser humano. Não é o caso de Riobaldo, o jagunço desejava com o ajuste, ter o “corpo fechado”, assim como o adversário, Hermógenes; por conseguinte, punir os traidores pela morte do líder Joca Ramiro.

A evocação do diabo ocorre de maneira singular em cada uma das obras citadas. Em *A História Trágica do Doutor Fausto* (2006), Fausto encaminha-se até um bosque durante uma noite fria e invoca Mefistófeles, o assistente do diabo: “Agora que da terra sombra triste; anseia ver de Orion, a tez brumosa, E do antártico mundo sobe o céu, co’o negro bafo embaciando o empíreo [...]” (MARLOWE, 2006, p. 51). Em *Fausto* (2003), ao segurar um livro de Astronomia, o protagonista almeja entender mais sobre o universo. Ele acende uma vela, depois pronuncia em tom baixo a fórmula da conjuração do Espírito; uma chama vermelha e titilada, assevera a presença da divindade recorrida: “Revela-te! Revela-te! Ah! Meu coração aflito! Por novas emoções [...]” (GOETHE, 1983, p. 33).

Em *Doutor Fausto* (1984), Adrian Leverkuhn não recorre diretamente ao demo, é a criatura diabólica quem visita o erudito em sua hospedagem. Segundo as afirmações do diabo — o acordo entre eles, não necessitava de nenhuma encruzilhada nos bosques do Spessart, tampouco pentagramas; as ambições e os dons para a necromancia despertara nos espíritos malignos um olhar apreciativo para com o músico há muitos anos, momento este em que a ampulheta é lançada. Por isso, o diabo visitou Leverkuhn na casa dos Monardi, numa noite marcada pela solidão, altanaria, inquietude, características triviais do jovem Adrian.

Em *Grande Sertão: Veredas* (2006) a evocação do diabo acontece nas Veredas-Mortas, numa encruzilhada, Riobaldo roga pelo demo, que não se exhibe fisicamente, sua presença se dá pela ventania, pelo redemoinho, pelas transmutações do jagunço. Metamorfose também percebida nos Faustos de Marlowe, de Goethe, e em Leverkuhn; os protagonistas após o trato com o demônio se transformam em indivíduos autoconfiantes, temerários, desvelados, estoicos pela concretização de seus intentos, obstinados em desafiar e vivenciarem as travessias de um sertão-mundo.

O contrito não se evidencia nas narrativas sobre o pacto demoníaco. Fausto de Marlowe, em dois momentos da história, pensa acerca da remição, no entanto, Lúcifer vem pessoalmente do inferno para entreter o pactuante com a exposição dos sete pecados capitais. O Fausto goetheano ao descobrir o amor, condena não apenas a sua alma, como também a da inocente Margarida. A jovem é incriminada pela morte do filho; no cárcere, ela ainda confessa ser responsável pela morte da mãe. Mefisto imputa a moça pelas suas transgressões, sentenciando a entrega de sua alma ao inferno, no entanto, Margarida é absolvida pelo ditame celestial. Adrian Leverkuhn não pede perdão a Deus, permanece em estado de perturbação, inválido em uma existência ascética, enferma e solitária, confessa a uma plateia, em meio à loucura, sua união com o diabo. Riobaldo não se arrepende, porque nem ao menos admite o acordo com o diabo.

Estes apontamentos e outros, nos levaram a compreender as equivalências e assimetrias entre *Grande Sertão: Veredas* (2006) sobre outras obras que se destacaram por versar em sua tecedura o pacto com o diabo, dentre elas as mencionadas anteriormente. Um fato relevante para um pesquisador, é a sua percepção quanto a maturidade de conceitos que ele atinge no decorrer das análises sobre seu objeto de pesquisa. O estudo de *Grande Sertão: Veredas* (2006), nos fez preencher na tese de Doutorado, algumas lacunas ponderadas na dissertação de Mestrado, uma delas é o uso do termo “pacto fáustico”, este que se referia ao acordo travado entre Riobaldo e o demo, contudo, entendemos que “fáustico” não condiz com a realidade narrativa de Riobaldo, assim, o tratado não é “fáustico”, e sim um “combinado diabólico”, um ajuste com o diabo.

Nossas pesquisas e interpretações levaram-nos a compreender que as unidades constituintes do tratado demoníaco em *Grande Sertão: Veredas* (2006), vinculam-se aos elementos da tradição popular, em especial do nordeste brasileiro, e não como apresentam as obras citadas em momentos anteriores, que abordam o pacto diabólico com um caráter tradicional. Através de uma convergência entre a lenda célebre alemã de *Faustus* e a erudição. Assim o propósito deste capítulo é demonstrar os recursos discordantes e próximos quanto a configuração do pacto como o diabo em *Grande Sertão: Veredas* (2006), tomando como ponto de partida, outros textos literários já descritos, como também as concepções baseadas em contos orais que destacam o protagonista “Fausto” como aquele que fez um contrato com o demônio.

Cabe ressaltar que outras produções literárias retrataram o pacto com o diabo de modo peculiar em suas composições, dentre elas, destacamos: *Macário* (1852) de Álvares de Azevedo, *Os Irmãos Karamázov* (1880) de Dostoiévski, *A Igreja do Diabo* (1884) de Machado de Assis, *O Retrato de Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde, *Primeiro Fausto* (1952) de Fernando Pessoa. Guimarães Rosa também abordou metaforicamente o diabo em suas coletâneas, como em *Sagarana* (2001) nos contos “São Marcos” e “Corpo Fechado”.

Em “São Marcos”, o acordo diabólico se apresenta pela perspectiva do narrador que descreve as crenças populares de Calango-Frio, um arraial localizado no interior de Minas Gerais, a espacialidade do relato se concentra em uma região rural, de mata nativa, espaço rico em biodiversidade, toadas e sensações. José, o narrador e protagonista conta sobre as feitiçarias de Nhá Tolentina, do velho e preto João Mangolô, do garoto Deolindinho. “[...] Uma barbaridade! Até os meninos faziam feitiço, no Calango-Frio” (ROSA, 2001, p. 263).

Neste conto o mito e a fantasia aparecem sob formas de superstições e preceitos, comportamentos que demonstram controvérsias, pois, em simultâneo, em que os moradores do povoado acreditavam em aparições e nas mandingas feitas por curandeiros e predições dos

“videntes”, eles também preservavam certa devoção aos princípios religiosos e temiam ser atordoados pelo diabo. Neste contexto, dá-se a simbologia da “reza brava de São Marcos”. Para aqueles que queriam pactuar com o demo, essa jaculatória se mostrava como uma evocação ao Dito-Cujo. “[...] Para fazer bom efeito, tem que ser rezada à meia-noite, com um prato-fundo cheio de cachaça e uma faca nova em folha, que a gente espeta em tábua de mesa...” (ROSA, 2001, p. 268). A prece de outro modo, podia desamarrar os indivíduos dos “malfeitos” dos “macumbeiros” da região. Como acontece com José que ao caminhar pela floresta se vê cego repentinamente: “[...] Estaria eu... Cego?!... Assim de súbito, sem dor, sem causa, sem prévios sinais?” (ROSA, 2001, p. 284). Desesperado o protagonista recorda do ritual: “*Dá desordem... Dá desordem...* E, pronto, sem pensar, entrei a bramir a reza-brava de São Marcos. Minha voz mudou de som, lembro-me, ao proferir as palavras, as blasfêmias, que eu sabia de cor [...]” (ROSA, 2001, p. 290). A oração a São Marcos o leva até a casa do João Mangolô, que após alguns “sopapos” e o pedido para que José não o matasse, mostra um boneco com um pano amarrado nas vistas. “Não quis matar, não quis ofender [...] p’ra Sinhó passar uns tempos sem poder enxergar [...] p’ra não precisar de ver negro feio...” (ROSA, 2001, p. 291). A briga entre o velho mandingueiro e José cessou com a bandeira branca: uma nota de dez mil-réis, dada ao protagonista. “— Olha, Mangolô: você viu que não arranja nada contra mim, porque eu tenho anjo bom, santo bom e reza brava... Em todo o caso, mais serve não temos briga... guarda a pelega. Pronto!” (ROSA, 2001, p. 291).

Em “Corpo Fechado” o ritual do pacto demoníaco é narrado por Manuel Fulô que em uma conversa relata ao “doutor” a respeito das peripécias dos valentões de Laginha – José boi, Desidério, Dejô, Milegido e Targino. Assim como em *Grande Sertão: Veredas*, a narrativa não começa pelo princípio da história, mas pelo fim, o narrador, um médico, através de um diálogo com o protagonista vai descobrindo as aventuras dos homens valentes do lugar, cargo agora ocupado por Manuel Fulô, um “cabra” manso e decorativo que lembra e fala sobre a “manutenção da tradição para a glória do arraial” (ROSA, 2001, p. 297). Essa tradição é a saga dos valentões das gerais que traziam ordem ao vilarejo pelo temor e violência. Sendo um deles, como já mencionamos, Targino que desafia Manuel: “— Escuta, Mané Fulô: a coisa é que eu gostei da das Dor, e venho visitar sua noiva, amanhã... Já mandei recado, avisando a ela... É um dia só, depois vocês podem se casar... Se você ficar quieto, não te faço nada... Se não... [...]” (ROSA, 2001, p. 317).

O médico percebendo a aflição de Fulô, leva o amigo para sua casa, dizendo que enquanto o caboclo dormiria, ele encontraria uma solução para o problema do sertanejo. “— Não faz nada não seu doutor... Ele é o demônio... Não respeita nada e não tem medo de

ninguém...” (ROSA, 2001, p. 318). Mesmo com a súplica de Manuel Fulô, o doutor afirmou que eles naquela circunstância precisam ser “heróis” e defender a das Dor. Afinal Fulô amava a noiva assim como sua mulinha formosa Beija-Fulô. O médico procurou ajuda do Coronel Melguério e do reverendo, entretanto, nenhuma das autoridades locais tinha coragem de deter Targino. Naquele dia, Manuel Fulô não tivera coragem de pôr o pé fora da porta da residência de seu hospedeiro, uma grande parte da família Veiga se encontrava lá: “— Nós viemos aconselhar o Mané, p’ra ele não fazer nenhuma doidera.... [...] A moça gosta dele.... A gente esquece o que se deu, e eles se casam [...] É que nem a gente se casar com mulher viúva...” (ROSA, 2001, p. 321).

O diabo se manifesta no conto com a figura de Antônio curandeiro-feiticeiro que entrou repentinamente na casa do doutor exigindo uma conversa em particular com Manuel. Depois de alguns minutos trancafiados no quarto-da-sala, Antonico das Pedras, surgiu com ar sarcástico e sacerdotal, solicitando agulha, linha, um prato, cachaça e uma lata com brasas. Manuel Fulô também reapareceu dizendo ao povo Véiga: “— Podem entregar a minha Beija-Fulô p’ra o seu Toniquinho das Águas, que ela agora é dele” (ROSA, 2001, p. 322). Os dois tornaram a se fechar no quarto. Lá na rua Targino surgia, passaria em frente à casa onde estava Manuel Fulô, a Veigaria, o doutor e o curandeiro em poucos instantes.

Manuel Fulô saiu do quarto-da-sala inesperadamente, transformado, ereto, apático. As pessoas que estavam na sala abriram caminho para ele passar. Antonico das Pedras afirmou: “— Fechei o corpo dele. Não careçam de ter medo, que para arma de fogo eu garanto! ...” (ROSA, 2001, p. 323). Na rua há dez metros do inimigo, Fulô parou e rompeu numa voz veemente, gritando insultos contra a mãe de Targino. O oponente puxou o revólver. Os rivais trocaram desaforos. Manuel tirou da cintura uma “faquinha”, quase um canivete. Targino parara, desconhecia o contendor, hesitou. Ele ficou fincado no lugar como uma estátua. Fulô pulou em cima dele e o esfaqueou na altura do peito, com requinte e exatidão. Targino girou na perna esquerda, capotou pelo chão e morreu. Manuel gritou: “— Conheceu, diabo, o que é raça de Peixoto?!” (ROSA, 2001, p. 324). A festa de comemoração pela vitória no duelo durou um mês inteiro, Manuel Fulô até adiou o casamento, porque o padre não queria matrimoniar gente bêbada. O médio foi padrinho.

O significado de corpo fechado como referimos ao longo do texto assume a mesma representação no último conto aludido, referindo-se aos rituais religiosos e curandeiros, frequentemente associada a cultos de origem africana, como o “vudu” e a “macumba”. Essa cerimônia tem por objetivo conceder imunidade a danos físicos externos a matéria. Este rito se relaciona ao pacto com o diabo, sendo um dos resultados deste ajuste, enfatizado por Riobaldo

em sua narrativa com a concepção que para ele poder guerrear e vencer o inimigo Hermógenes, também precisaria ter o corpo fechado, ou seja, ser um pactário.

2.1 As interfaces de um tratado narradas por um pactário

A primeira vertente destoante de *Grande Sertão: Veredas* (2006) quanto as outras obras que enfatizam o pacto com o diabo é a narrativa pertencer à perspectiva de uma primeira pessoa. Nas outras produções literárias, vemos o acordo entre homens e o diabo ser contados pela interpretação de alguém que não participou diretamente dos fatos, este narrador descreve os acontecimentos segundo os relatos de outrem como faz Zeitblom ao ler a carta deixada pelo amigo antes da morte e finalização do pacto demoníaco. Em *Grande Sertão: Veredas* (2006) quem narra os acontecimentos, é o pactário Riobaldo. “[...] Mas os caminhos é que estão se jazendo em tudo no chão, sempre uns contra os outros; retorce que os falsíssimos do demo se reproduzem. O senhor vá me ouvindo, vá mais me entendendo” (ROSA, 2006, p. 371). Esta circunstância também implica na finalização do pacto demoníaco, assunto que discutiremos adiante.

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

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

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

Grande parte do livro se estrutura em duas linhas paralelas: a objetiva, de combates e andanças – criadoras da personalidade do jagunço que termina chefe de bando – e a subjetiva, marchas e contramarchas de um espírito estranhamente místico, oscilando entre Deus e o Diabo. (PROENÇA, 1976, p. 160).

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

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

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

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

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

Assim ocorre com as recordações de Riobaldo, elas em um primeiro momento apresentam-se em desordem, depois envolta as ambiguidades de afetos, circunstâncias e desejos ganham representatividade. Quando lemos pela primeira vez *Grande Sertão: Veredas* (2006) em sua totalidade, a interpretação da narrativa, possivelmente será ilógica. Porque a compreensão do romance demanda atenção; um conhecimento básico da linguagem coloquial, de expressões regionais e variações linguísticas; estudos sobre o uso de neologismos e arcaísmos; análises filosóficas, metafísicas, religiosas; bem como muita perspicácia e dedicação na leitura e na percepção de “nuances” do texto.

Como sabemos, a compreensão de *Grande Sertão: Veredas* é bastante complexa, porém, no fim da leitura, a narrativa de Riobaldo, se torna singular devido a sua pertinência não apenas literária, mas, possibilita ao leitor um amadurecimento intelectual, cultural e social. A obra aborda diversos assuntos convenientes as discussões atuais e maiores reflexões quanto ao lugar de pertencimento, as ideologias, os pontos de vistas, dos indivíduos, entre outras percepções.

Ao organizarmos a narração de Riobaldo por uma ordem cronológica, percebemos que a história descrita é marcada por três momentos decisivos para que a travessia do ex jagunço possa ser compreendida. Os fatos têm como ponto de partida o encontro de Riobaldo com Diadorim, ainda quando eram crianças, às margens do Rio São Francisco. Este primeiro ápice se estende até a derrota de Zé Bebelo, o líder dos jagunços perde não somente o rumo da condução do bando, como também o da luta contra Ricardão e Hermógenes. Nesta parte inicial, ainda conhecemos a trajetória de Riobaldo, como sua vida mudou após a morte da mãe Bigrí; como ele conheceu o padrinho Selorico Mendes; seus estudos com Mestre Lucas; como se tornou professor de Zé Bebelo; a sua entrada e participação no grupo de jagunços; as descrições

sobre a prisão e o julgamento de Bebelo; a traição de Hermógenes e Ricardão, a deslealdade para com Joca Ramiro.

O segundo momento crucial, compreende o início da perseguição incontente aos traidores Hermógenes e Ricardão. Após o assassinato de Joca Ramiro, as chefias entrecorrem, no entanto, nenhum dos líderes, consegue cumprir os propósitos do grupo de jagunços, nem mesmo Zé Bebelo. Uma das justificativas para o malogro dos adversários dos “judas”, era que Hermógenes mantinha uma aliança com o diabo, proveniente de um pacto. Segundo os boatos, essa associação permitia ao insidioso ser alertado pelo demo, bem como seu corpo estaria fechado a possíveis acometimentos (ferimentos de punhal, armas de fogos), tudo isso, dificultava o ataque dos rivais.

Por este ângulo, Rosa, numa sutileza admirável, versa sobre o pacto a partir de uma mudança quase imperceptível, a substituição de uma letra num verbo nos coloca diante do sentido profundo do acordo com o diabo. “Viver é muito perigoso [...] Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o consertar consertado” (ROSA, 2006, p. 16).

Os verbos “iniciar” e “começar”, como “ter princípio”, significam coisas absolutamente diferentes, embora soem parecidos. No contexto da obra, já se identifica a distinção enérgica do agir desses chefes. A diferença está não só no significado dos verbos, mas também no sentido de outras duas palavras: “consertar” e “consertado”. O verbo consertar, trata-se daquilo que necessita de um reparo, que ainda está para recuperar. Enquanto o adjetivo “consertado” determina uma qualidade de algo que já foi restaurado, passou por uma alteração. Quanto a opção pelo acordo com o demo, para “consertar”, o pactuante precisa abdicar do querer e ser abraçado por forças desconhecidas e intensas. Nesta sutil aceitação, e conseqüentemente, numa mudança comportamental está o sentido do acordo com o diabo, obter domínio de um grupo. Todos os chefes que precedem Riobaldo são governados pelo poder do querer do homem e tem como única tarefa vencer: Hermógenes, porém, não conseguem. Isso acontece com Zé Bebelo que era guiado pela razão. Ele raciocina, no entanto, não pensa. Assim, Bebelo nunca consegue travar uma luta com os “judas”.

O terceiro momento fundamental para compreensão da travessia de Riobaldo, é quando ocorre o pacto com o diabo. Este ajuste se inicia na última parte da obra. Do ponto de vista narrativo, o que acontece após o pacto, fica à mercê da vontade humana e se dá, necessariamente, por “tateações”, numa busca emaranhada e complexa, porque são ações norteadas pelo poder da razão. Posteriormente a efetivação do pacto, Riobaldo é conduzido em

sua travessia por forças demoníacas. Ele sabe que um poder maior o guia. Por isso, nunca esquematiza as viagens. Elas vão desenrolando-se num acontecer determinado.

Esta estrutura textual que reorganiza os fatos relatados por Riobaldo, é mencionada por Rosenfield (2006), ao propor a divisão da obra em três grupos, todavia, a narrativa em ordem cronológica, propriamente dita, ocorre somente na segunda parte deste agrupamento, pois, o início da história de Riobaldo nos traz eventos de diferentes épocas de sua vida, ora junto ao bando de Joca Ramiro, ora com Medeiro Vaz, ora com Zé Bebelo. É na primeira seção que surgem os “causos” que Riobaldo usa para ilustrar sua “tese” de que a maldade humana é parte integrante de todos. Desfilam então os contos, o do Aleixo, o de Pedro Pindó, o de Jazevedão, o do jagunço Joe Cazuzo, entre eles, o tema da “mandioca-brava” e da “mandioca-boia” e o “causo” da Maria Mutema. Em todas as histórias, bem como na ausência de sequência cronológica, o objetivo é ilustrar ao “senhor visitante” que a maldade só precisa de uma oportunidade para se mostrar e viver nos “crespos do homem”. Esta é a estratégia de Riobaldo para narrar a sua história e o pacto demoníaco.

Mikhail Bakhtin (1895-1975) demonstrou em seus estudos um novo olhar sobre linguagem e comunicação, para ele, a palavra é um elo entre mim e o outro, sendo o diálogo inerente ao ser humano, e sua existência depende de outras vozes para poder se constituir como um sujeito social (filho, estudante, pai, profissional, etc.), visto que, um monólogo não representa a alteridade do ser. Estes apontamentos se mostram relevantes na configuração do gênero romance, pois, a escrita quanto à oralidade, expressam uma dialogicidade, ou seja, todos ao se comunicarem anunciam pontos de vistas e tendem a persuadir seus interlocutores sobre tais opiniões, assim, nenhum discurso é neutro, mas dialógico. Esta dialogicidade no romance pode ser mostrar interna ou externa e sua função é re(visitar) uma reflexão por parte de quem fala no texto, podendo ser um narrador na perspectiva de uma primeira ou terceira pessoa, e levando o leitor também a uma ponderação acerca do que foi “escrito” ou “dito”.

Dessa maneira, Bakhtin (2010), avalia que a dialogicidade interna pode reproduzir e desenvolver a autoconsciência. Esse diálogo interno se expressa através de um monólogo, podendo atribuir o acesso da auto-observação do indivíduo, uma vez, que ele permite um distanciamento psicológico entre o eu e os eventos mentais provenientes de experiências de vida. Entretanto, engana-se quem considera que o diálogo não se apresenta também em um monólogo. Porque não há como um eu falar de si sem a presença da voz de outrem, portanto, o diálogo é indispensável para o desenvolvimento da comunicação e o discurso interior igualmente pode atuar como suporte na narrativa de um eu em que busca se definir através da

visão do outrem. Não que essas lembranças dirão quem realmente é a pessoa que fala no romance, porém, lhe trará uma orientação para articular sobre si.

Destarte ressaltamos que se há um eu em minha fala, há também um “tu”, e esse vínculo pode favorecer um enunciado mais reflexivo, crítico e particularizado. A linguagem só existirá se o locutor se apresentar como eu e esse mesmo eu se encaminhar a um “tu”. No monólogo, o que procede da enunciação é o caráter polifônico, no qual, pode ser considerado como uma meio de alcançarmos mais autoconhecimento, e esse conhecimento de si próprio necessita do outro para se concretizar. Esse outro pode ser uma voz em nós mesmos, enfim é um diálogo interiorizado entre um eu locutor e um eu ouvinte.

Em *Grande Sertão: Veredas* (2006), o monólogo manifesta-se como uma junção de vozes que se posicionam umas em frente a outras. Sendo a subjetividade, a própria consciência do eu que se constitui no diálogo, caracterizando-se por um encadeamento do signo linguístico, do enunciado. Se o “eu” existe é a partir do reconhecimento do outro. De tal forma, mencionamos que em um monólogo, há um eu e um “tu” que se opõem, no entanto, um eu e “tu” que procuram reconhecerem-se a partir de um diálogo interno. O eu se institui em uma relação dialógica, porque se coloca como um sujeito social, estando ele inserido em grupo, em uma cultura, uma nação, assumindo um papel relevante em sua subjetividade.

Mediante a estas considerações, como também a partir das teorias de Bakhtin (2010) elucidaremos como acontece o discurso dialógico no monólogo promovido por Riobaldo, pois, é pelo espelho da narrativa que o protagonista alinha seus aforismos e sentimentos. Vai construindo-se enquanto sujeito social pelas funções desempenhadas ao longo da vida, bem como, a partir das relações mantidas com outras personagens (Joca Ramiro, Zé Bebelo, Diadorim, Hermógenes). É pela oralidade que Riobaldo compõe sua personalidade, e tenta responder às indagações — Quem fui? Quem tentei ser? Quem sou realmente? Fui pactário? Amei Diadorim?

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

Assim, a matéria se configuraria como o conjunto de imagens que cercam os indivíduos e a memória uma espécie de regente de todo o processo. Desse permanecem ativos o passado

e o presente, circunscrevendo os limites da interpretação subjetiva. Dessa categoria de imagem a que Bergson (1999, p. 90) chamou de “imagens-lembrança”, em que se identificam apenas a parte inteligível da relação como objetos, onde, ao invés de experimentar as alegorias, as pessoas as acomodam, tentando recuperar sua claridade e, principalmente, sua utilidade em suas vidas. Das “imagens-lembrança” pode-se reter o movimento sígnico, enquanto essa oscilação indica provas de referencialidades de situações passadas. “A compreensão dos sujeitos, nesse sentido, absorve essas amostras tornando possível armazenar o passado como memória”. (Bergson, 1999, p. 92). Essa atitude da memória obtém-se a partir das experiências e dos hábitos, que conformam perspectivas comunicacionais, estéticas, éticas e políticas a um só tempo.

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

O reconhecimento do passado nas imagens-lembrança e a projeção do presente em imagens-ação fazem do corpo humano uma máquina capaz de ora lembrar e identificar fatos, ora produzir nossa vida sobre as concepções edificadas. Por esse processo comunicativo Riobaldo tenta compreender pela memória, o passado e conseqüentemente o presente vivido. Por esta coexistência entre passado e presente, o protagonista busca dar espaço à inteligência da matéria e possibilitar um caminho possível aos atos sensíveis, atribuindo significados aos acontecimentos pelas lembranças, pela oralidade. Neste decurso o conhecimento da realidade vivida expressa a forma individual de se posicionar em um tempo e um espaço vivido.

Dessa maneira, Riobaldo busca no passado a inteligibilidade das coisas e no presente reflete como deveria agir, cabendo-lhe apenas relatar e tentar “consertar” alguns alinhavos da sua trajetória. Pela oralidade e lembranças o protagonista vai construindo todo o enredo, suas recordações trazem novamente à tona suas emoções, opiniões e dilemas: a morte repentina de sua mãe; seus amores (Rosa’uarda, Nhorinhá, Otacília); o sentimento mantido por Diadorim; sua revolta ao descobrir que seu padrinho, Selorico Mendes era seu pai biológico; a compaixão, ao ver seu antigo amigo Zé Bebelo ser julgado pelo bando de jagunços, liderados por Joca Ramiro; a má impressão que teve de Hermógenes desde a primeira vez que o conheceu; a sua angústia em querer negar a existência do diabo, e não ter feito, de fato, um pacto demoníaco, e,

por fim, a sua ênfase na misericórdia divina, em que afirma que “Deus é paciência; o contrário é o diabo” (ROSA, 2006, p. 56).

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

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

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

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

Vou reduzir o contar [...] Vida, e guerrear, é o que é: esses tontos movimentos. Mas para mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima – o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe. Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal contar é o que não sei, e que pode ser o senhor saiba. (ROSA, 2006, p. 227).

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

Pelo “esquecimento”, o narrador de *Grande Sertão: Veredas* (2006) institui uma narrativa ideológica, uma forma de camuflar a verdadeira memória. Isso ocorre em razão de “não querer responsabilizar-se” por seus atos. “[...] Eu quero enfiar a ideia, achar o rumorzinho forte das coisas, caminho do que houve. Às vezes não é fácil” (ROSA, 2006, p. 176). Assim, o “esquecimento” assume o sentido de “amnésia”, termo este que no latim apresenta o significado de “perdão” (*amnestia*), portanto, a etimologia desta palavra nos remete, no contexto da narração de Riobaldo, aos verbos esquecer e redimir. Esse “desmemoriamto” se materializa como a recusa de informar como tudo realmente aconteceu. Pois, é mais fácil descrever os eventos por uma visão incompreensível, aleatória do que analisá-los, refletir e inteirar-se da memória genuína, das lembranças que querem ser omissas, porque elas traduzem as incumbências das ações realizadas — de um acordo que resultou na morte de outrem, e na tentativa de perdoar-se por isso.

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

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

O narrador procura chamar a atenção para a ruptura temporal que vai ocorrer na narrativa, no mesmo momento em que alude a liberdade cronológica e psicológica que se encontra raiz de um relato fundado na memória: “Agora não é que tudo está me subindo mais forte na lembrança?” (ROSA, 2006, p. 24). Na verdade, nas numerosas digressões que ponteiavam

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

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

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

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

O contexto em que Riobaldo narra as suas memórias lembranças, constitui outro paradigma histórico, literário e narrativo, pois, em outros casos, o líder de assassinos (bandidos, jagunços) não sobrevive para propagar pessoalmente as suas aventuras, geralmente, estes morrem em campo de batalha. Como, por exemplo, em *Cabeleira* (1876) de Franklin Távora, o protagonista, José Gomes, apelidado de Cabeleira, associa-se ao pai Joaquim Gomes e Teodósio para aterrorizar as pequenas vilas pobres e desamparadas, matando inocentes

friamente. No final do romance, após encontrar a sua amada Luisinha morta, ele é preso por soldados do governo e condenado a forca. Antes de morrer, José Gomes, vulgo “Cabeleira” arrepende-se do que fez e pede perdão a sua bondosa mãe que falece ao ver o filho ser enforcado em praça pública.

Nesta ocasião o narrador se faz pela convivência com líderes e jagunços destemidos, criando a biografia de um herói. Entretanto, em *Grande Sertão: Veredas* ocorre o inusitado, Riobaldo narra as suas aventuras como jagunço e como se tornou responsável pela liderança do bando, sincronicamente, também conta ao interlocutor a história de Diadorim que se entrelaça ao pacto demoníaco. Riobaldo ao mencionar sobre si se faz necessário falar sobre seu companheiro, resgatando a concepção de par.⁷ Como se Diadorim fosse o outro de si mesmo, isto é, como se o companheiro de bando fosse a sua outra face. Ao mesmo tempo, o protagonista cita Deus e o diabo em uma concepção não religiosa, mas de duplicidade de sentidos, de opostos que em sua dualidade define a existência um do outro, assim como ele e Diadorim.

Ao retornamos as interpretações em *Grande Sertão: Veredas* (2006) analisamos que em meio ao desalinho de emoções, Riobaldo indicia ter feito um pacto com o diabo para obter vantagens, em seu caso, queria ter o corpo fechado⁸ para matar Hermógenes, o inimigo de seu amor “proibido”, Diadorim, como também a capacidade para liderar o bando de jagunços do qual fazia parte. Ele consegue realizar os seus planos, no entanto, como consequência do pacto, o protagonista padece com a morte de sua amada.

Também percebemos a partir das observações feitas por Riobaldo, as diferenças culturais entre o narrador e o interlocutor: um deles é um sertanejo rústico, o outro um erudito. A instrução do visitante não inibe a vontade de Riobaldo contar seus feitos como jagunço.

⁷ Muitas obras literárias ressaltaram como personagens principais, algumas duplas, estas que despertaram o interesse dos leitores devido à representativa fórmula de sucessos em narrativas, esses pares não são exatamente constituídos por casais, mas, primeiro por companheiros, confidentes, amigos fiéis e inseparáveis, dentre eles destacam-se: Hamlet e Horácio, Dom Quixote e Sancho Pança, Rei Arthur e Lancelot, Robinson Crusoe e Sexta-feira, entre outros. Esse relacionamento bem-sucedido também pode ser observado entre Riobaldo e Diadorim. Compreende-se através dos relatos do ex-jagunço, que desde o momento em que eles se encontraram na beira do Rio São Francisco, o protagonista percebeu que o menino de olhos verdes lhe trazia uma paz e, conjuntamente, força, como também foi pelo companheiro que Riobaldo decidiu entrar para o bando de jagunços, ser pactário e tornar-se líder. Essa concepção de par, também reproduz a ideia de completude, esta que se dá pela confluência de metades opostas que se atraíam e repelem como um amor cuja efetivação deveria ser menos o resultado de uma escolha da vontade do que de uma condenação: a atração pelo contrário.

⁸ Esse termo é atribuído, inicialmente, ao malês, eles usavam colares denominados como “patuás terapêuticos” contra doenças do corpo e da alma. Com o passar dos anos e com a apropriação de elementos ameríndios e tradições de culturas tribais africanas e muçulmanas da Costa da Guiné e da Angola, estes objetos resultaram em rituais cujo objetivo era afastar as energias e os espíritos malignos das pessoas. Dessa maneira, surgem às cerimônias, chamadas pelo Candomblé como rito de fechamento do corpo.

Porque ele fala de um grande sertão que poucas pessoas conheceram e quase nada compreendem sobre aquele território: “[...] Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas — e só essas poucas veredas, veredazinhas” (ROSA, 2006, p. 148). Riobaldo não é um “doutor” como o seu ouvinte, mas tem vasta percepção sobre aquele ambiente desafiador. Naquele sertão, ele diante ao visitante se torna também um “literato”, pois, daquele lugar, ele entende muito bem.

Embora a voz do destinatário não se configure na narrativa, sabemos pelos comentários do protagonista que o ouvinte chegou de longe, da cidade, de jipe. Veio conhecê-lo e estimulá-lo a falar sobre as suas experiências. Usa óculos, tem o título de doutor e toma notas numa caderneta, incessantemente. No fragmento abaixo, o narrador em comparação ao “doutor” faz uma breve descrição de si:

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

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

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

Essa passagem é significativa por duas razões — a primeira é de justificar a escolha, como interlocutor, de um “estranho”, “alguém que ouve e logo se vai embora”, pois, funciona como simples refletor do interminável diálogo de Riobaldo consigo próprio, e, com o oportuno leitor. A segunda é que nela, Riobaldo alude ao motivo central do seu relato, de natureza

catártica: tentar “arredar mais de si” todo o “ruim” que habita o seu interior, ou seja, tudo aquilo cuja presença constante em sua memória o persegue e o inquieta. Dentre essas lembranças inquietantes, ocupa o lugar de destaque o malfadado pacto que teria (ou não) feito com o diabo.

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

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

Essa travessia também se apresenta em sua metodologia de narrar, Riobaldo não inicia o relato pelo fim da história, seria desprezioso ele dizer que sofreu com a morte da mãe, que descobriu que seu padrinho era seu pai biológico, que se tornou jagunço por Diadorim, por quem nutria um amor confidente e reprimido, devido ao fato dele não admitir amar outro homem. Entretanto, Riobaldo arrepende-se mais tarde não pelo pacto feito com o diabo, mas por não declarar o amor mantido pelo colega a uma sociedade convencional. As reconsiderações acometem Riobaldo quando ele descobre que o companheiro jagunço era uma dama de nome Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins.

O pesar apodera-se do protagonista através da compreensão que a morte de Diadorim foi o remate do acordo que ele estabeleceu com o demo. Atualmente Riobaldo traz consigo a dor de não ter assumido o amor por Diadorim e a culpa de ser o responsável pela morte de quem sempre amou. Desse modo, ele necessita falar sobre tudo isto para ascender-se espiritualmente e perdoar-se. “[...] por todo o mal, que se faz, um dia se repaga...” (ROSA, 2006, p. 22).

Todavia, Riobaldo em meio a suas travessias, não vai apenas em busca do tempo passado, ele acentua em sua narração as suas descobertas como se as recuperasse em sua memória: os amores de sua adolescência; o encontro com a jagunçaria, oscilando entre a surpresa e o medo, diante de um mundo desconhecido; os sentimentos mantidos por Reinaldo, que lhe confidenciou, em um momento em que eles estavam sozinhos, que seu verdadeiro nome era Diadorim, e assim, poderia chamá-lo em particular. Todo esse percurso leva a abrangermos que o narrador quer que o interlocutor tenha as mesmas conclusões que ele mediante aos episódios vividos, principalmente, quanto se refere a Diadorim, pois, em seu inconsciente, a ternura sustentada por ele, não corresponde apenas de amigos, mas sim o amor de consortes, um afeto confidenciado por não aderir aos “padrões sociais”. É este sentimento que o fez pensar na possibilidade de ser um pactário e provar o quanto amava Diadorim ao representar o “herói” daquela odisseia sertaneja.

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

Riobaldo a partir de sua narração busca assimilar as travessias da vida, as verdades implícitas, estas que ganharam maior sentido a partir de seus relatos analíticos. Assim, o protagonista apontará as “veredas” como a dimensão do saber, enquanto o sertão é o símbolo do inconsciente, assim ele declara ao ouvinte: “[...] Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas [...]” (ROSA, 2006, p. 09). O sertão para Riobaldo é o símbolo daquilo que desconhece de seu mundo interior, as repercussões mais imediatas deste mistério são transcritas por ele: “Sertão: é dentro da gente”. Ele ainda salienta que: “O senhor tolere, isto é o sertão” (ROSA, 2006, p. 07). Pois, este lugar é residido por habitantes invisíveis: Deus e o diabo em que corresponderiam às realidades interiores da alma do homem, como também é neste ambiente que os fatos merecem ser analisados, porém, alguns não podem ser compreendidos prontamente devido a sua

complexidade, como, por exemplo, o pacto com o diabo, no qual, poderia representar as águas turvas da personalidade humana, o lado caótico do ser. O protagonista tenta entender os obstáculos presentes em sua vida a partir de alocações:

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

Riobaldo em sua narrativa aborda um dos temas centrais do romance através da reprodução constante da frase: “O diabo na rua, no meio do redemoinho”. A faceta do diabo, tão presente na cultura popular, se evidencia através dos vários nomes — Rincha-Mãe, Sangue d’ouro, Muitos-Beijos, Capiroto, o Coxo, o Rasga-em-Baixo, Faca-Fria, o Fancho-Bode, um Treciziano, o Azinhave. No entanto, não é o diabo grotesco que se afigura na narrativa de Riobaldo. Ele não se apresenta, apesar das diversas denominações, com chifres, calda ou exala o cheiro de enxofre. Pelo contrário, o demo é atormentador, refinado no seu jogo de claro-escuro. O diabo que se apresenta no sertão, diferente de Deus todo paciente, é agitador de espírito, aquele em que traz balbúrdia nas interpretações entre bem e o mal à frente das revelações da vida; o demo fascina, seduz, convida os homens a se aliarem as trevas:

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

Riobaldo relata que desde menino já ouvia falar sobre o “Dito-cujo”, a história do diabo fazia parte das crendices e superstições do povo que habitavam as margens do Rio São Francisco. Tudo aquilo que não poderia ser explicado pelos dogmas religiosos ou apresentava

discrepâncias naturais, era atribuído ao “sujo”. Exemplo, foi o caso do bezerro branco, “erroso”, com olhos estranhos, uma mistura de cara de gente e cão, com “beiços” que pareciam de pessoa rindo. Como determinaram ser o demo e não um bezerro como deveria ser, sacrificaram a criatura com a arma emprestada por Riobaldo. Até mesmo era proibido falar o nome do demônio para não o invocar. Riobaldo diz sobre o que as pessoas achavam do “Cramunhão”:

Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalcam no nome dele — dizem só: o Que Diga. Vote! Não [...] quem muito se evita, se convive. [...] Doidera. A fantasiação. E, o respeito de dar a ele assim esses nomes de rebuço, é que é mesmo um querer invocar que ele forme forma, com as presenças! (ROSA, 2006, p. 08-09).

Segundo as crenças populares, o demônio desperta o lado escuro dos homens. “[...] Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens” (ROSA, 2006, p. 10). Assim, todas às vezes, em que as pessoas eram questionadas sobre o tal “sujeito escuro”, desconversavam, se faziam de desentendidas, pois, acreditavam que a simples menção aos nomes atribuídos a este ser possibilitava a sua presença, então, evitavam qualquer convivência com ele para não serem influenciados negativamente. “[...] o diabo dentro delas dorme: são o demo. Se sabe? E o demo — que é só assim o significado dum azougue maligno — tem ordem de seguir o caminho dele, tem licença para campear?!” (ROSA, 2006, p. 11).

Riobaldo, durante suas andanças como jagunço, ainda fica sabendo por boatos que Hermógenes tinha o corpo fechado⁹ devido ao pacto que fez com o demo, assim, nada poderia feri-lo. Este crédito também era cultivado pelos habitantes do sertão, algumas pessoas diziam haver pactários, aqueles que se aliavam ao demônio para alcançarem determinados objetivos, e Hermógenes era um deles. Por isso, era considerado cruel, destemido, quase invencível, porque o diabo estava com ele, protegendo-o:

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

Riobaldo foi o primeiro a crer que seu inimigo era um pactário. Só um pactuante poderia derrotar igualmente o outro, só um diabo aguentaria lutar de igual para igual com outro

⁹ Corpo fechado para a Umbanda se caracteriza como um ritual para imunizar-se contra acidentes, perigos, moléstias ou sortilégios. O mesmo que sarar. O povo quer ter o corpo fechado para não entrar nenhum mal: faca, veneno de cobra, feitiço, encosto, mau-olhado, arma de fogo.

demônio. Em seus relatos, o protagonista diz sentir ódio por Hermógenes, porém, não sabia definir as razões para esta ira. Para Riobaldo, aquele homem era um ser desprezível. As suas impressões se confirmaram ainda mais quando o bando descobre que Hermógenes e Ricardão foram os responsáveis pela morte acovardada do líder Joca Ramiro:

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

Riobaldo mesmo sem apreender realmente a odiosidade amanhada por Hermógenes, decide cumprir a vingança contra os “judas”: matar o chefe do bando inimigo. Todavia, o protagonista também sabia que isso só seria possível, se também tivesse o corpo fechado. Dessa maneira, na busca por alcançar esse desígnio, decide pactuar com o diabo:

Afora eu. Achado eu estava. A resolução final, que tomei em consciência. O aquilo. Ah, que — agora eu ia! Um tinha de estar por mim: o Pai do Mal, o Tendeiro, o Manfarro. Quem que não existe, o Solto-eu, o Ele [...]. Agora, por que? Tem alguma ocasião diversa das outras? Declaro ao senhor: hora chegada. Eu ia. Porque eu estava sabendo — se não é que fosse naquela noite, nunca mais eu ia receber coragem de decisão. Senti esse intimado. E tanto mesmo nas ideias pequenas que já me aborrecendo, e por causa de tantos fatos que estavam para suceder, dia contra dia. (ROSA, 2006, p. 418).

O narrador afirma que durante dias, pensou, matutou sobre o pacto. Até porque, não havia exata confirmação de que Hermógenes era mesmo um pactário, tudo isso, poderia ser apenas lenda, obra da imaginação do povo: “Às parlendas, bobeia. O medo, que todos acabam tendo do Hermógenes, era que gerava essas estórias, o quanto famanava” (ROSA, 2006, p. 409). No entanto, quando via Diadorim triste pelos cantos, dizendo que seu coração queria a vingança e pedindo que cumprisse sua promessa: “— Riobaldo, você pensa bem: você jurou vinga, você é leal. E eu nunca imaginei um desenlace assim, de nossa amizade [...]” (ROSA, 2006, p.375). Então, suas reflexões se voltavam para si, de um modo dominante, desordenado, ele desejava sair daquele mundo de jagunços com o amigo: “— Vamos embora daqui juntos, Diadorim? Vamos para longe, para o porto do de-Janeiro, para o sertão do baixio, para o Currealim, São-Gregório, ou para aquele lugar nos gerais, chamado Os-Porcós, onde seu tio morava [...]” (ROSA, 2006, p. 182-183).

Diadorim não almejava partir, não era a hora certa para isto, os “judas” ainda estavam vivos: “A tristeza, por Diadorim: que a aversão dele, no fatal, por uma desforra, parecia até ódio de gente velha — sem a pele do olho. Diadorim carecia do sangue do Hermógenes e do Ricardão, por via” (ROSA, 2006, p. 354). Riobaldo se atormentava queria deixar a jagunçada, mas também necessita ficar perto de Diadorim, porque ele era como um anjo protetor, aquele que lhe amparava e lhe dava coragem, como quando se encontraram as margens do Rio São Francisco ainda quando eram meninos:

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

Riobaldo percebendo que Diadorim só seria feliz e sereno após a vingança contra os traidores, pensa novamente na realização do pacto demoníaco. “E, no singular de meu coração, dou dito: o que eu gostava tanto de Diadorim, tinha um escrúpulo — queria que ele permanecesse longe de toda confusão e perigos” (ROSA, 2006, p. 418). Riobaldo também sabia que o amigo só iria com ele para outro lugar, para recomeçarem uma nova vida, quando Hermógenes e Ricardão estivessem mortos. [...] “eu caminhei para as Veredas-Mortas. Lugar meu tinha de ser a concruz dos caminhos” (ROSA, 2006, p. 419). Ele decide cumprir o ritual de pactuar com o diabo. O protagonista recolhe informações entre as conversas com o povo para se preparar para tal trato:

Em tal já sabia do modo completo, o que eu tinha de proceder, sistema que tinha aprendido, as astúcias muito sérias. Como é? Aos poucos, pouquinhos, perguntando em conversa a uns, escutando de outros, me lembrando de histórias antigo contadas. A maneira de que quase sem saber o que eu estava fazendo e querendo. De em desde muito tempo. (ROSA, 2006, p. 354).

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

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

Neste caso, a confirmação do pacto se dá pela relação entre mundo e religião na afirmativa que um deus para existir precisa ser por nós pensado e julgado como um ser todo-poderoso. Mesmo o demônio não aparecendo fisicamente na encruzilhada, o protagonista sentiu as forças sobrenaturais agindo dentro de si, sua “fé” permitiu que o pacto se concretizasse. Como comentamos anteriormente, os indícios externos da presença do diabo em *Grande Sertão: Veredas* (2006) é o redemoinho, a ventania, o silêncio após a evocação do demo, os nomes atribuídos a ele e outros fenômenos relatados por Riobaldo, mas, que sempre ficam sujeitos ao ceticismo moderno:

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

Antes de tornar-se o Urutu Branco, Riobaldo convive à sombra de indecisões, entre elas está a sua aptidão em ser jagunço. “Eu, quem é que eu era? De que lado eu era? Zé Bebelo ou Joca Ramiro? Titão Passos... o Reinaldo... De ninguém era eu. Eu era de mim. Eu, Riobaldo” (ROSA, 2006, p. 149). Apesar do horror que a violência dos jagunços lhe despertava, Riobaldo não se deixa conduzir por esta aversão para tomar novo caminho, sair da jagunçada; uma vez pactário, não terá mais dúvidas, mas se deixará conduzir por impulsos sombrios e fatais à sua realização de ser humano, se tornara como os homens brutos e impetuosos que tanto lhe desagradava no início da vida de jagunçaria. A essa altura, admite, quem mandava nele, já eram os seus avessos — a inconsciência que dominava o protagonista nas encruzilhadas da existência, nos momentos em que precisa optar entre soluções lépidas; o demo espreita na ambiguidade ou na hesitação das emoções e sentidos, instaura o caos, requer uma ação astuta.

Em *Grande Sertão: Veredas* (2006), Guimarães Rosa apresenta o diabo ao interlocutor por diversos meios: a epígrafe do livro já trata do assunto: “o diabo na rua, no meio do redemoinho” [...]. O autor recorre a uma credence popular para esclarecer onde está o demo. Segundo a crença popular, o demônio está sempre no meio do redemoinho, nas ventanias que antecedem as grandes tempestades, em agitações ou imperfeições da natureza.

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

A distância de meia légua havia outra vereda. Essas veredas eram duas, uma perto da outra, e logo depois, alargadas, formavam um tristonho brejão [...]. Juntas formavam as Veredas-Mortas, onde se abria uma clareira: no meio do cerrado, ah, no meio do cerrado, para a gente dividir de lá ir, por uma ou por outra, se via uma encruzilhada. Agouro? eu creio no temor de certos pontos. (ROSA, 2006, p. 303-304).

O lugar onde Riobaldo evoca o demo, é chamado de Veredas-Mortas, ambiente descrito pelo narrador, como alarmante, avaro, taciturno. Região que desperta medo, desconfiança, angústia. Localidade em que as pessoas necessitam pedir proteção a Deus para afastar a maldade ignota e, até mesmo a morte proporcionada pela simbologia do entrecruzamento das estradas. A passagem da travessia da vida não é uma porta que de fora se abre e como Riobaldo diz: “— O cerrado se arreda numa clareira” (ROSA, 2006, p. 154), e no meio, no entre, com todo o seu mistério, pois, por sermos “entre-ser” julgamos e não compreendemos o que somos, procuramos, “entre-sendo”, aprofundamos no entre, no meio, sendo na “en-cruzilhada” o estar entre cruz.

Deste caminho difluem e para ele confluem, as veredas da vida e da morte. A clareira local acende à apropriação do pacto. A reflexão do narrador busca compreender o que e quem somos, o “entre-ser”, a vivência que faz a agonia do jagunço, efetiva a beleza da compreensão de que o ser não se define sozinho, por isso, repete que “viver é muito perigoso” a cada passo em que dá na direção do caminho que o conduz ao diabo. Viver se torna cada dia mais arriscado, não só pelos acidentes da vida, mas, pelos desafios encontrados no decorrer das travessias.

No fim, Riobaldo confessa ser incapaz de eleger e vivenciar densamente o entre cruzar de caminhos, por falta de uma vertente interna e de uma consciência que implica em uma distinção de valores. A providência consciente lhe permitiria não ser apenas um espectador passivo da sua existência, antes de fazer o pacto com o diabo, e posteriormente ao acordo, de não ser o algoz de si mesmo.

Assim, a encruzilhada como lugar de realização do pacto, não é um mero cruzamento transversal de dois caminhos. A encruzilhada indica as direções do dia e da noite e constituem uma “con-cruz”, no qual, acontece o em/entre, a confirmação do pacto. Ela pode ser vista como o ponto que se reúnem as dimensões horizontais e verticais; o cruzamento dos caminhos diurno e noturno, remetendo a disputa da divergência-convergente e da convergência-divergente de manifestações cosmogônicas do sagrado. Riobaldo ao se deparar com às duas veredas, precisa naquele instante, escolher um e segui-lo, este que poderá levá-lo a redenção ou a condenação eterna.

Após Riobaldo ir até às Veredas-Mortas e invocar o demônio, ele surge como uma “fênix”, uma criatura fabulosa e em espadas. O jagunço aparece marcado pelo preambular do rito de iniciação: a mudança do ser. O iniciante, pela virtude das provas a que se submete, renasce. Uma renovação sucedida de perecimento. Riobaldo após a concretização do pacto com o diabo, deixa de ser um simples jagunço para tornar-se um pactário:

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

Seu corpo se mantém “fechado” por toda a guerra contra os “judas”. A autoconfiança de Riobaldo, fazia parecer que ele comandava o mundo em cima de seu cavalo e pela mira de sua arma, seu jeito pusilânime e hesitante se transborda em coragem e certezas. Os disparos não o acovardavam, pelo contrário, sua grandeza de Urutu Branco se resplandecia pelo sertão. Os tiros, as balas golpeavam e rebatiam, cortavam capim do chão e riscavam punhados de terra, cerravam galhos de árvores no cume de sua cabeça, cargas de espingarda passavam pelo seu chapéu de couro de vaca, raspavam em seu jaleco, nenhuma perfurava seu corpo e sua força. Repetia para si todo o instante: “Urutu Branco! Urutu Branco! Urutu Branco! Tínhamos de percalçar e vencer” (ROSA, 2006, p. 555). Vencer a guerra, mostrar ser forte perante o inimigo, não morrer fisicamente? Qual era a validade de ter o corpo fechado enquanto não se luta pelo amor? Riobaldo analisa: “Tive fechado o corpo? Quero que não; não pergunto. Não morri, e matei. E vi. Sem perigo de minha pessoa” (ROSA, 2006, p. 589).

Quanto as sensações vividas por Riobaldo durante o ritual do pacto, estas relacionam-se as suas análises, porque conforme o narrador, o demônio não existe de maneira independente,

solto por si, ele está no homem e precisa dele, como recipiente para deslocar seu conteúdo. Isto é, ele necessita do homem para desenvolver as suas ações, de um invólucro para atuar. Este existir provém da aceitação humana, então, o diabo se manifesta no homem desde o momento em que ele o acolhe. É o que acontece com Riobaldo: ele aceita a existência do “Dito-cujo” ao realizar o pacto.

Candido (2000, p. 133) quanto a transformação de Riobaldo após sua ida ao cruzamento das estradas, analisa que em *Grande Sertão: Veredas* (2006), o protagonista sai das Veredas-Mortas, transformado, endurecido, arbitrário, aflorando crueldade, na tirania das funções de mando que logo assume, em contraste com a situação anterior de ser subalterno e em que em outra ocasião, as recusara. Mesmo o seu sentimento por Diadorim e as revelações na Guararavacã do Guaicuí, tudo havia permanecido nos limites da dúvida, ou pelo menos da intransigente repressão. A associação com o mal, desponta em Riobaldo certa agressividade, como se os impulsos estranhos, dados à ignorância do verdadeiro sexo do amigo, tendessem agora a manifestar-se, com a sanção do pacto.

Aliás, é Diadorim, quem nota imediatamente a mudança na personalidade do companheiro, chegando a afirmar: “Repugno que você está diferente de toda pessoa, Riobaldo [...] Você quer dançação e desordem [...]” (ROSA, 2006, p. 468). “[...] A bem é que falo, Riobaldo, não se agaste mais [...] E o que está desmudando, em você, é o cômputo da alma — não é razão de autoridade de chefias [...]” (ROSA, 2006, p. 468). A metamorfose de Riobaldo não justifica simplesmente a efetuação do pacto, pois, a afirmação do acordo ocorre quando o protagonista decidiu ir até às Veredas-Mortas pedir ajuda ao diabo, assim, a aprovação do ajuste se dá pelo fortalecimento psicológico da personagem. Diante da transmutação de comportamento sofrida por Riobaldo, Afrânio Coutinho destaca que o protagonista durante a história sofre metamorfoses:

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

Essa conversão de comportamento serve ainda mais para que o personagem reflita sobre a realização do pacto com o diabo, pois, Riobaldo tem consciência que essa transformação ocorreu após ele ir até às Veredas-Mortas e evocar o demônio. Novamente o sentimento de dolo predomina na consciência do narrador, que tenta durante toda a narrativa, entender até que

ponto o amor leva o homem a pactuar com o diabo. Contudo, as interrogações surgem, pois, uma coisa é ele ter consciência que mudou; outra, é a certeza de que o pacto foi efetuado.

Segundo Walnice Nogueira Galvão (2001, p. 259), por mais que Riobaldo, negue ao interlocutor, acreditar na existência do diabo, as circunstâncias, como, por exemplo, o assassinato de Joca Ramiro, fizeram-no repensar na possibilidade de pactuar com o demo. Riobaldo no momento da enunciação, tenta contestar a presença do diabo, assim como a efetivação do pacto. Entretanto, com os eventos sucedidos, particularmente com a morte do pai de Diadorim, ele ponderou sobre o trato com o diabo, várias vezes, até mesmo colheu informações e macetes com os populares a respeito de como seria o ritual a concretização do ajuste com o demo. Em suma, na enunciação o protagonista nega o pacto, no entanto, as ocorrências fazem-no rever sobre a realização deste acordo. Então, Riobaldo prefere noticiar que o fato de vender a alma se constitui como anedotas do povo, que o demo não existe e assim, ninguém pode comercializar algo tão íntimo:

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

De tal modo, em alguns momentos da narrativa, Riobaldo alega que a venda da alma ao diabo, como o pacto demoníaco, se trata apenas de parlendas, historietas usadas para divertir as pessoas ou assustá-las por meio dos causos narrados em uma roda de fogueira, em uma bela noite de luar, tudo apenas era o reflexo da criatividade do povo, imaginações que viraram cantigas populares tocadas por violeiros. O demônio, como já referimos antes, é lembrado no sertão por tudo aquilo que se enquadra fora da trivialidade, e Riobaldo usa exemplos, como o citado abaixo, para justificar tais anedotas:

Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser — se viu; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arribitado de beiços, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram — era o demo. (ROSA, 2006, p. 02).

Tais máculas relacionam-se ao diabo por conceitos religiosos que correlacionam a imagem do demo a uma criatura vaidosa, traiçoeira, esnobe, entre outros adjetivos usados para descrever esta figura mítica. A partir do século XIII, o diabo construído pelo Cristianismo, em especial no território europeu, começa a ser personificado por diferentes características físicas e psicológicas, assumindo, a posição relevante, como adversário de Deus. Uma das

justificativas para que a própria Igreja enfatizasse as qualidades do “príncipe das trevas”, era criar no imaginário dos indivíduos, a longevidade do medo diante a este ser dito como maligno aos olhos dos conceitos religiosos, como também uma estratégia de censurar, manipular, exigir comportamentos parametrizados aos devotos. Assim, o diabo engendrado pelas religiões ganha diferentes nomes, formas humanas, características pitorescas, que nada se assemelha à perfeição, a beleza, a caridade.

Dessa maneira, o diabo na cultura popular se apresenta com diferentes atributos físicos, dos mais simples aos mais excêntricos, tudo aquilo que fugia dos arquétipos reverentes, era associado ao tihoso: um cachorro ou boi com cabeça de serpente; um homem com cascos de bode; uma mulher sensual com rabo de gato; uma idosa grávida; uma criança com ambiguidade genital ou uma pessoa com alguma deficiência física. Nesse sentido, não apenas o maravilhoso ou extraordinário passam a evocar a marca de Lúcifer, mas qualquer ser humano pode potencialmente, manifestar algum sinal demoníaco em seu corpo que denuncie o comércio com o diabo. Dessa forma, todos podem aliar através de um pacto as forças demoníacas.

Conforme as pesquisas de Câmara Cascudo (2004) sobre as narrativas orais, o diabo aparece com o aspecto tradicional que lhe deu o catolicismo, uma aparência física assustadora, capaz de afastar todos aqueles que se aproximarem dele, portanto, os mais precavidos conseguiriam percebê-lo na multidão de modo a evita-lo. Logo, nestas narrações o demônio aparecerá com chifres, olhos de fogo e pés de pato ou de bode. Também pode surgir como um grande cachorro, um bode, um gato ou um porco-negro. Além de lhe serem atribuídos muitos apelidos como: Satanás, Belzebu, Mefistófeles, O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Coxo, o Coisa-Ruim, o Pé-Preto, o Canho, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos, Capeta, Tihoso, Capiroto, Pé-de-Bode, Sete-Peles, Cabrunco, Guaxumão, Sujeito, Capa-Verde, Chifrudo, Beijudo, Besta Fubana, Bicho-Preto, Difamado, Ranheta, Tição, Danado, Rabudo, Bute, Carochó, Mofento, Malino, Astuto, Fute, Cujo, Mocho.

A explicação de tantos nomes vêm da Idade Média, quando os cristãos, atormentados com o medo do Inimigo de Deus eram orientados pela Igreja a jamais pronunciar seu verdadeiro nome, sob a pena de estarem invocando o demônio para próximo de si.

Interpretamos que ao longo da história, o diabo ganhou notoriedade em diferentes civilizações e culturas, formou exércitos, configurou-se como a síntese do mal. O diabo surge como resposta antropológica para a constituição de sociedades. O diabo trata-se de uma figura sagrada e, como tal, é cercada de interditos e diferenciada das coisas profanas. Há, segundo Durkheim (2000, p. 452), “duas espécies de sagrado, um aparato, o outro nefasto”. O

diabo é o sagrado nefasto, potência má e impura, razão de doenças, morte, malefícios, sofrimento, atentados à ordem social hegemônica. O divino e o diabólico são os dois polos, contrários e antagônicos, em torno do qual gravita grande parte da vida religiosa.

Mudam os tempos, os nomes, a aparência física. Tudo isso salienta a figura do diabo, possibilitando transformações significativas em sua personalidade, em sua ascendência e participação na vida dos homens. A literatura acompanhou esta ascensão, a personagem demoníaca nos textos literários assume atuação relevante no que diz respeito às peripécias narrativas. Consoante ao assunto, o diabo assume a posição de prestígio, aquele que seduz pela lábia, convence o mais sábio ou matuto dos homens estabelecer acordos, negócios de ocasião, às vezes, é pego de surpresa, sendo enganado pelos sertanejos com suas credices populares. Os aspectos culturais saltam aos olhos dos leitores, o demônio ganha fisionomias caricatas. Testemunho do destaque do diabo como criatura folclórica nos textos literários, são os nomes em que John Milton agracia em suas obras. Prenomes como aqueles presentes na cultura e no imaginário popular brasileiro. Nesta roupagem carnavalesca, percebemos que por trás da diferença nominativa está também a contestação na forma como o diabo se faz presente e interage com as pessoas.

Na atualidade, diferentemente do que ocorria por volta dos séculos XVI ou XVII, o diabo é tratado com a mesma parcimônia dedicada àqueles que foram destituídos do poderio. Como qualquer outra celebridade, o diabo tem seus dias de fama, como também momentos de anonimato. Essa oscilação entre glória e esquecimento do diabo pela humanidade, ocasionou certa degradação a imagem do anjo caído. Um indicativo para esta arguição é a mudança dos termos Lúcifer, Belzebu, Satanás, Mefistófeles para bode-preto, cão-tinhoso, canhoto, até mesmo a grafia das palavras sofre modificações, de substantivos próprios alteram-se para a categoria dos simples, comuns. O diabo deixa de ser afamado pelos homens ou se iguala aos sujeitos, tornando-se um conhecido, um colega que não precisa ser tratado com saudações cerimoniosas?

Contudo, o diabo não era visto pela sociedade como parceiro. Pelo contrário, por exemplo, no auge dos séculos XV e XVI, aconteceu no território francês, o período conhecido historicamente, como de perseguição às bruxas e à feitiçaria. As perseguições aconteciam, especialmente, em zonas rurais, onde o Cristianismo não era muito forte e ainda existiam resquícios de cultos e práticas de religiosidades pagãs arcaicas; e tinham como alvos as mulheres vistas como más cristãs, comumente idosas, que guardavam praticidade em sobreviver à dura vida camponesa e exerciam as técnicas de cura e os métodos de parto. A principal acusação feita contra elas, era a de pacto com o diabo.

Estas perseguições continuaram durante os séculos XVII e XVIII, nesta época, os centros urbanizados, próximos às instituições de poder e controle da Igreja, como os mosteiros e conventos eram o centro de investigação. Se antes a caça às bruxas estava nos limites territoriais do Cristianismo, nesta etapa, o encaixe à feitiçaria se encontrava no bojo da Religião cristã. O combate contra o maligno deixa de ser majoritariamente o pacto e redireciona-se para a possessão demoníaca, novamente as mulheres são alvos de perseguição. Ao contrário das feiticeiras, vistas como pouco ou quase nada cristãs, as possesas eram preferencialmente as devotas, muitas vezes fazendo parte da própria estrutura institucional da Igreja, como as freiras ou as mães superiores.

Na Bíblia, o anjo caído é primeiramente chamado de Lúcifer que significa a estrela da manhã, nome que se associou à figura do diabo devido algumas passagens do Antigo Testamento. Dentre elas destacam-se a uma interpretação de Isaías (14:12-20) que narra uma profecia contra a “estrela da manhã”. Conforme o texto, Deus enviou uma mensagem de condenação à Babilônia que oprimiu o povo de Israel. Na primeira compreensão dessa passagem bíblica, entenderam que a queda da Babilônia se deu pela arrogância do seu rei. Entretanto, a partir de uma interpretação mais detalhada, há a observação que a “estrela da manhã” não era o rei babilônio, mas aquele sendo expulso do céu por sua prepotência e soberba, Lúcifer. A partir deste entendimento há a alusão de que o diabo por seu poder espiritual está sempre por trás de todos os reis audazes que se rebelam contra os princípios divinos.

A história de Lúcifer é narrada pela Bíblia que se inicia com sua rebelião devido à arrogância: “Subirei aos céus; erguerei o meu trono acima das estrelas de Deus; eu me assentarei no monte da assembleia, no ponto mais elevado do monte santo. Subirei mais alto que as mais altas nuvens; serei como o Altíssimo...” (Isaías 14:13-14). Após sua rebeldia, Lúcifer foi condenado por Deus e atirado à terra — Como caíste desde o céu, ó Lúcifer, filho da alva! Como foste cortado por terra, tu que debilitavas as nações!” (Isaías 14:12). Seu castigo foi sentenciado por Deus — sua alma será sepultada no inferno — “E, contudo levado serás ao inferno, ao mais profundo do abismo” (Isaías 14:15).

Enquanto a Bíblia apresenta o diabo como um “anjo caído” e expulso dos aposentos celestiais, o demônio nas narrativas populares, é o herói de mil tropelias no sertão. “Engana-se quem acredita que o diabo da cultura popular brasileira possui somente créditos de esperto e mais astuto que os homens” (CASCUDO, 2004, p. 06). Observamos que nos contos orais, o diabo além de representar o inimigo de Deus e da humanidade, também apresenta características peculiares, por vezes, ele fora transformado em garoto de recados durante o dia, trapaceado em apostas, enganador nos negócios envolvendo dinheiro, um meio de conseguir desejos pessoais.

Até mesmo se mostra como um pai de família ou um neto que recebe cuidados da avó. Diferentemente dos clássicos em que abordaram o pacto com o diabo e representaram este ser sobre-humano como alguém culto, de boa aparência e situação financeira privilegiada. Características estas que despertam a atenção dos humanos, além de criar a supremacia e seriedade deste personagem mítico perante os homens.

Na literatura de cordel temos um diabo facetado, submisso à malandragem humana, um advogado prestes a exigir a alma de um pecador que sempre é salvo por Deus, Cristo e em alguns casos Nossa Senhora que os perdoam através do arrependimento de todos os males cometidos. Como mencionamos, diante de tantas facetas e formas de representar o tihoso na literatura oral é impossível afirmar que haja um diabo brasileiro em nosso imaginário popular. Cada uma das histórias apresentadas, e outras tantas não citadas, renderiam um excelente estudo.

Assim como em *Grande Sertão: Veredas* (2006) a participação do diabo é bastante expressiva nos relatos populares. No sertão, como dizem os nordestinos brasileiros, “o diabo faz pautas” com indivíduos que o convocam para um contrato. Buscando não “constranger” o príncipe das trevas, este trato tem início com a evocação do diabo por aquele em que aceita ser pactuante, o chamamento do “Dito-cujo” é feito em uma encruzilhada deserta à meia-noite. Se preciso for, o sangue do contratante é utilizado para selar o tratado. As cláusulas do ajuste garantem, conforme os interesses das partes, uma garantia bilateral. Neste cenário, o demônio é criado à sua imagem e semelhança do povo sertanejo. Portanto, normalmente ouvimos no sertão brasileiro, relatos de um diabo que anda encourado como um vaqueiro, monta a cavalo, é especialista em velhacadas de cigano e alquilador, gosta de cachaça, come picadinho de bode com jerimum, dança nas rodas de viola, campeia o gado, faz a corte às moças, e esvaece sempre com um estouro e um fedor terrível de enxofre ou de chifre queimado. Outra característica significativa deste “ser sobrenatural” é tocar impecavelmente a viola rústica, feita com madeiras de árvores da região.

Às vezes, o diabo também se disfarça de belo rapaz se apresenta como um “cantor de desafio” a quem ninguém consegue vencer. Em outras circunstâncias, um desafortunado cantador que sonha ser reconhecido por sua cantoria, faz o pacto com o diabo, tornando-se um célebre trovador. Exemplo disso é uma lenda, bastante conhecida no interior de Minas Gerais, no qual, narra que o cantador Manuel do O. Bernardo, percebendo que não poderia vencer um desafio contra seu rival o célebre Rio-Preto, gritou no meio da sala onde se achavam rodeados de muita gente: “— Senhora dona da casa, abra a porta, acenda a luz: estamos c’o Cão em casa, rezemos o credo em cruz!” (CASCUDO, 2004, p. 06). Ao pronunciar tais palavras o cantor e

também violeiro estaria evocando o diabo, fazendo um pacto com ele, na tentativa de cantar e tocar o instrumento perfeitamente e vencer o desafio sugerido por ele ao seu inimigo, igualmente bardo.

Para Foucault (2001, p. 23) o pacto e a possessão referem-se às incriminações, no qual, afirmam que as mulheres mantinham associações ilícitas com o demônio. Pois, o pacto com o diabo e a possessão demoníaca são, antes de tudo, categorias de acusação. No pacto, o sujeito convoca o demônio e realiza uma permuta. Não é Lúcifer que procura o contratante, mas, ele quem o evoca na encruzilhada dos caminhos. A barganha envolve a troca da alma divina e imortal pela efetuação dos ensejos do pactuante, que contempla o que a vida terrena reserva para poucos: bens materiais, prazeres corpóreos e, principalmente, poder sobre a própria existência e a prestígios sobre o outrem. Nessa espécie de negócio, pressupõem-se que o pactário, escolheu livremente fazer um acordo com o diabo, optando intencionalmente pelo mal.

Dessa forma, o pacto satânico recorda um dos conteúdos teológicos mais relevantes para o Cristianismo: o livre-arbítrio. Neste trato, o contratante também assume os riscos de negociar com o infesto. Para alguns teóricos, o ajuste com o diabo, seria a possibilidade de o negociante redirecionar seu caminho da providência divina e moldá-lo conforme seus interesses. O livre-arbítrio configura um dos temas da liberdade, assunto fundamental para a doutrina cristã e sua autoridade política. Porque, sem o pressuposto do alvedrio, não há justificção para a legitimidade da pena. Afinal, se a dor e o sofrimento existem no mundo ou, teologicamente falando, se o “mal supremo” existe, como ele pode se encaixar na narrativa religiosa de um deus único e exclusivamente bondoso? Ora esse Deus não é todo-poderoso, ora Ele não é totalmente bom. Para resolver esse debate teológico e político, Santo Agostinho criou a ideia de livre-arbítrio, na qual, o mal não pertenceria à obra do Criador, mas, resultado das escolhas humanas.

Se as funcionalidades do livre-arbítrio fossem questionadas e se considerássemos que o sujeito não se mostra completamente preparado para escolher entre o bem e o mal, neste contexto, a autoridade divina também seria interrogada. Poderia Deus julgar as atitudes dos humanos como certas ou erradas e puni-los por suas transgressões, dado que ele é uma criatura imperfeita, plausível as falhas? Estas abstrações foram explanadas, filosoficamente, como o burguês liberal, no qual, defendeu que sem o pressuposto da liberdade de escolha, não há motivo para a repreensão daqueles que aceitarem agir em oposição aos dogmas religiosos. O pecado não poderia estar relacionado as concepções adversas as doutrinas da Igreja. O homem precisa

da autonomia para decidir qual é o caminho adequado a ser seguido. Com que ele deseja pactuar (Deus ou o diabo).

Outro dado histórico importante sobre as investigações sobre os pactos demoníacos e as perseguições às bruxas foi a época de sua ascensão. Conforme Foucault (2001), este acosso se elevou no Renascimento, período em que o movimento humanista dotou os sujeitos de uma capacidade de dependência infinitamente maior do que se aceitava até então. Nesse momento, a noção de pacto pressupunha não apenas uma troca, mas também, a hipótese de arrependimento, e a constante oportunidade do ser humano de ludibriar o demônio, driblando conjuntamente, as proibições de Deus e as condenações do diabo. Não é por acaso que surgiram nesse espaço, as narrativas sobre o Fausto, o erudito que pactuou com o demônio para obter conhecimento absoluto. Ainda hoje, o pacto fáustico, é um dos maiores mitos sobre a possibilidade dos homens efetuarem tratos com o diabo.

Em *Grande Sertão: Veredas* (2006), este contexto histórico se mostra muito relevante na narrativa de Riobaldo, o diabo como afirma o protagonista: “vige dentro do homem, os crespos do homem — ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos” (ROSA, 2006, p.04). Assim, a batalha que Riobaldo enfrenta não é somente com os adversários — Ricardão e Hermógenes — ele também trava um confronto dentro de si. O ódio, a violência, a guerra são a parte apontada visivelmente pelo narrador. Os verdadeiros sentidos estão camuflados pelo olhar observador, pelos anseios, pelas ponderações, pelas agitações. Riobaldo lança em sua narração o diabo como rival, sendo Hermógenes a materialização física deste ser sombrio e oculto. Todavia, seus pensamentos examinam suas ações, considerando que o diabo está solto pelo sertão e todos podem se aliar a ele. Mais uma vez, Riobaldo se enlaça num jogo perigoso de autodefesa. Seu destino estava traçado como no caso dos heróis trágicos; ou, ele queria trilhar seu próprio trilho, e para chegar ao lugar desejado? Dessa maneira, ele começa a percorrer as trilhas desconhecidas do fantástico, fazendo o pacto com o demo, ou se enlaçando no emaranhado jogo do poder com o bando, onde se torna líder, ou se curvando aos amores de tantas mulheres, ou se esquivando de seu grande amor platônico, Diadorim.

Então, o mal se apresenta no discurso de Riobaldo como algo necessário para que o bem se torne real, ou acessível. Entretanto, o mal confunde-se em sua mente com o bem porque para o protagonista o destino o fez ser pactário, e ele no final dos acontecimentos também é punido, talvez uma forma de ser absolvido dos seus erros? Restando lhe narrar tudo e pedir ajuda a Deus, porque após a morte de Reinaldo quem se torna seu adversário é o próprio diabo, aquele que cobra a dívida do pacto — a perda de Diadorim. Desse modo, tentando se encontrar e se distanciar, Riobaldo encontrou nesse labirinto que era a sua própria existência, uma maneira

diferente de amar, fora das concordatas, longe do amor padronizado pelas religiões, pela sociedade, pelos contos de fadas e, coincidentemente, tão perto dele, desfrutando de uma feição distinta.

Hermógenes se torna o motivo evidente da raiva. No entanto, a ira em Riobaldo se apodera já há muito tempo. Hermógenes passa a ser a causa para a guerra física, em simultâneo, o pretexto que o faz permanecer próximo a Diadorim, ambos desejam acabar com os traidores. Riobaldo pensa apenas em si, ao evocar o diabo na encruzilhada, esta que se torna um labirinto de provocações e desenganos. Simplesmente pensa em vingar Joca Ramiro, provar ser um homem aguerrido, fiel aos seus princípios e as pessoas a quem ama. Entretanto, ele não se atenta para o pagamento do pacto — a perda do seu bem maior — a vida de Diadorim — seu amor.

Sendo assim, as ambiguidades do sertão como espaço físico e os sertões internos se revelam nas veredas que ele trilha para chegar a certas conclusões, e uma das mais elucidativas é a de que o homem é inacabado, imperfeito e nele podem habitar juntos todos os mais contraditórios sentimentos. Riobaldo não foge da guerra dos jagunços, nem destes teme. Ele atalha o amor por Diadorim, foge de si mesmo. Suas memórias são as veredas pelas quais essa fuga é desbravada, e seu fim é a desolação, pois, da memória Diadorim não lhe sai, e dessas lembranças emana a frustração do amor não vivido. O único despojo nessa luta é o próprio Riobaldo, seu triunfo consiste em vencer seus medos, seus limites, os seus segredos mais ocultos, sendo revelados diante de seus olhos, sem nuvem de fumaça, sem neblina ou fuligem. Para que sua afirmação se torne diferente, ele precisa resistir.

Se a missão inicial de Diadorim era apenas reparar a morte do pai, Joca Ramiro, a de Riobaldo era a de se encontrar, descobrir sua verdade, estas incumbências se encontram ao sincronicamente em sua travessia. Na morte de Diadorim é que Riobaldo se demarca, e a jovem se vinga completamente, não revida só a traição do pai, mas se desforra do sertão, dos limites impostos pela sociedade.

O protagonista se submerge ao se encontrar, ele compreende que perdeu a oportunidade de amar Diadorim. O sacrifício da donzela guerreira foi ativo e crucial para que Riobaldo se achasse em sua travessia-mundo e para perceber sua verdadeira identidade, onde ele expurga de si todo sentimento de desacerto, onde sua sexualidade estava sendo colocada à prova, bem como suas convicções.

Uma meditação densa abrange Riobaldo, ele encontra no externo, no sertão, no redemoinho, na escuridão e na figura diabólica, o que se dá são questionamentos que, na verdade, eram internos, eram seus, fazendo assim, com que o sertão geográfico seja um reflexo opaco mais distinto, como seu sertão interior. Ele enfrenta a si mesmo, conversa no redemoinho

que é um diálogo com seus temores, com suas angústias, e com seus fracassos, o diabo, na verdade, é o “caluniador” ou o “acusador”? Quem delata frequentemente Riobaldo era sua própria consciência?

O líder Urutu Branco tinha por encargo proteger seu bando, já o sujeito Riobaldo procurava de todas as formas quem o protegesse dos outros e de si, por isso, o contexto do sertão é muito mais profundo, e vai além das concepções moral ou religiosamente acolhidas, pois, quando ele se depara o que supostamente tem mais alento e capacidade do que já conhece, ele busca para si, no caso específico de Riobaldo, a força, a proteção e poder no diabo, o que culmina no pacto. A partir deste ponto de vista, entendemos que o homem é antagônico em seus princípios e atitudes, juntamente, em que deseja ser, pouco tempo depois, ele observa, recua e desiste de ser como desejou antes. Não que ele perceba o mal espontaneamente, mas pelas incertezas de tentar ser pelo sacrifício, pela coragem em atravessar o sertão, em se tornar líder de sua jornada, de desafiar o demo em uma travessia que pode também levá-lo ao bem, a ascender-se como indivíduo. Nessa batalha, ele se torna um sabotador de si mesmo, um homem incrédulo, descontente, pessimista, alienado.

Para Guimarães Rosa (1986) em correspondência com seu tradutor italiano, o homem ao dizer: “eu quero”, “eu posso”, “eu devo” ao impor isso a si mesmo, domina a realidade de criação. As reflexões de Riobaldo se curvam e o traz de volta para si mesmo, um movimento circular e espiral, cujo fim é a busca incessante por si, pelo seu destino. Seu discurso de má-fé é uma espécie de autoafirmação, e não de negação da fé. Riobaldo enquanto narrador se firma nas decisões que tomara ao longo da vida para se justificar. Então, as mortes, as barbáries cometidas por ele se justificam, pois, para ele, era só isso que podia fazer. “Pois é, chefe. E eu não sou nada, não sou nada, não sou nada [...] não sou mesmo nada, nadinha de nada, de nada [...] sou coisinha nenhuma, o senhor sabe? Sou o nada coisinha mesma nenhuma de nada, o menorzinho de todos. O senhor sabe? De nada. De nada — de nada [...]” (ROSA, 2006, p. 328).

Percebemos que Riobaldo após ter consciência sobre os fatos ocorridos naquela encruzilhada, nunca admite ter responsabilidade em termos tão claros; ao negar a existência do diabo, por conseguinte, a realização do pacto, ele busca um culpado ilegítimo pela morte de Diadorim: o destino. Entretanto, a sua autoria é evidente, pois, em um dado momento da narração. Diadorim sugere a Riobaldo uma mudança no norte de sua travessia: “Menos vou, também, punindo por meu pai Joca Ramiro, que é meu dever, do que por rumo de servir a você, Riobaldo, no querer e cumprir” (ROSA, 2006, p. 28). Esta sugestão de Diadorim é relevante, porque em muitas ocasiões, Riobaldo é tentado a abandonar seu cargo de jagunço. Quando, porém, Diadorim lhe revela a sua devoção, maior que a vontade de compensar a morte do pai,

Riobaldo já está dominado pela compulsão de glória pelas armas e não dá ouvido aos conselhos do amigo-amor.

Em uma construção antagônica simbolizada pelo bem e pelo mal; Deus e diabo; dor e alegria, a narrativa de Riobaldo vai se organizando por uma ambiguidade em torno dos fatos relatados. Riobaldo por amor a Diadorim alia-se ao mal para conseguir vingar a morte de Joca Ramiro. Para o protagonista a associação com o demo não representaria uma maldição, mas, o bem pelo coletivo, no caso, a integridade para o bando que ele chefiava. “Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar se querendo o mal, por principiari [...] mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo” (ROSA, 2006, p. 17). Entretanto, o final que deveria ser feliz para o protagonista, pois, Hermógenes é assassinato, também se constitui como doloroso, já que sua amada também morre. Em tal ponto, a finalidade em ser pactário para Riobaldo se mistura: de um lado, ele quer assumir a vingança do companheiro amado; de outro, deseja a salvação do bando. Contudo, nos indagamos: qual dos resultados referentes ao pacto se sobrepõe para Riobaldo: a morte de Hermógenes ou a perda de Diadorim? Como resposta, notemos o seguinte trecho:

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

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

Urutu Branco após muito guerrear pelo sertão mineiro e baiano, caminha-se para o desfecho do confronto com os “judas”. O primeiro a ser ladeado é Ricardão. O tiroteio se energizava nas adjacências do Tamanduá-tão. Riobaldo percebeu que para lá da banda das roças novas próximo de uns morrinhos, um homem grande pulou abaixo do cavalo, também grandioso, imaginou que poderia ser Hermógenes. Assim, alcançou jeito de correr e encontrou um lugar isolado, entrou, os jagunços cercaram a choupana que servia de espécie de residência ao local, procurando aspecto de entrincheiramento. “Ia ser o terrível. Que quem era, aquele homem? — ‘Ah, o Ricardão!’ — se gritava. E eu mesmo sabia” (ROSA, 2006, p. 557). Urutu Branco, então, ordenou uma descarga de espingardas e garrucheiras. A furta de buriti estremeceu, se entortou em todos os lugares. Souberam que Hermógenes, naquela ocasião, não fazia parte daquele bando, apenas Ricardão. Riobaldo deu ordens: “— São Ricardão, o senhor saia para fora!” (ROSA, 2006, p. 557). O adversário não deu respostas, atiraram novamente em direção a choupana. De dentro da casa quase toda destruída pelos tiros, ninguém revidou, novamente Riobaldo pediu para que Ricardão saísse. Ele no apurado respondeu: “—Vou sair! — com um grito natural. Energético, para o meu povo, eu ordenei muita paz. E o todo silêncio. Espiei...” (ROSA, 2006, p. 557).

Ricardão abriu os cacos da porta. Saiu dando passos estreitos para fora do esconderijo. Alto, chapéu na cabeça, meio sorridente, não estava ferido e também não mostrava covardia, talvez estivesse pensando que a ocasião demandava julgamento, assim como em tempos passados fora com Zé Bebelo. A vontade de Riobaldo era pular nele e puxar faca matando-o como animal no abate, mas não fez por Diadorim, resolveu dar apenas um disparo. O Ricardão arriou os braços, deu o meio do corpo, em bala varada. “Como no cair, jogou uma sua perna para lá e para cá [...] Se deitou, conforme quase não estivesse sabendo que morria; mas nós estávamos vendo que ele já estava morto” (ROSA, 2006, p. 558). Deixaram o corpo de Ricardão lá, sem enterro, não pela simples condição de “judas”, mas pela falta de tempo, afinal a quantia de mortos ali espalhado pelas aquelas bandas era incontável, ficaria um dia, todo para o funeral de tantos. A vingança precisava continuar, faltava Hermógenes. “Dali, o Hermógenes não saía com vida, maneira nenhuma, testamental” (ROSA, 2006, p. 573).

No Paredão de uma rua só, os jagunços de Riobaldo e Hermógenes travaram uma luta épica. “Foi fogo posto. Arrasar que vem de para onde não se olha: feito forte sol; e vem como sol nascendo!” (ROSA, 2006, p. 580). Os jagunços de Urutu Branco formavam barricadas. Eles sabiam guerrear, sabedoria de nascença. Com espingardas, carabinas nas mãos disparavam nos quintais e avançavam. Se escondiam atrás das casas para observar o campo minado, se camuflavam sem medo e balanceio. A morte de cada um já estava em edital. O tiroteio era

absoluto. Tudo ali parecia maldição, chegava a condoer de nervoso, era a cara da morte. Sangue pisado, corpos pela viela do arraial. Os jagunços liderados por Urutu Branco tomaram posse de um sobrado alvo, no limite da mão direita da rua, com portas e janelas pintadas de azul, soberana era a residência mais alta do Paredão. “Aquele sobrado era a torre” (ROSA, 2006, p. 583). Dentro daquela esplêndida casa resguardava a mulher de Hermógenes feita de custódia, o cego Barromeu e o menino Guirigó.

Diadorim exigiu que Riobaldo fosse para o ponto mais alto do sobrado, ele deveria assumir sua posição como chefe naquela conjuntura. “— Aqui é que é meu dever, Diadorim. Por mais perigoso” (ROSA, 2006, p. 583). Ele rejeitou tomar arranjo de altitude, não queria ficar longe de Diadorim, algum pressentimento lhe dizia para não se afastar do amigo. Quando se atentou, Diadorim já não estava mais perto dele. Riobaldo ordenou que João Curiol ocupasse o seu lugar no sobrado. Rastejou, tomou saída pelos quintais dos casebres daquela singular rua. Na constância de querer ver Diadorim. Avançou atravessando os terraços e as hortas das casas, debaixo de balas das armas e pelos brados saudosistas do bando. Riobaldo foi alertado por Jiribibe, minutos antes de morrer, que aquele lugar era perigoso: “Vam’bora, chefe!” (ROSA, 2006, p. 584) — gritou e logo foi acertado na testa. Riobaldo retornou ao sobrado. Não só por segurança individual, mas por ter maior consciência sobre o confronto que se acirrava lá embaixo na rua sem igual do Paredão. Ao subir a escada ouviu o aquietar de seu coração, seria um presságio?

Na sala da frente estavam Araruta e José Gervásio armados como guardas reais, o menino Guirigó e o cego Borromeu estavam sentados em bancos, encostados um, no outro, tremiam e rezavam. A mulher de Hermógenes também seguia as orações, trancada em um quarto. Já havia mais de duas horas que a batalha começara. Passava do meio-dia. “O senhor devia de ver homens à mão-tente se matando a crer, com babas raivas!” (ROSA, 2006, p. 591). Os tiros suspenderam por um instante, Riobaldo percebeu pelo alto da torre um grito de “vuvú vavavá”, e quem saía da porta duma “casinha” para ir se juntar ao bando adversário? Hermógenes com chapéu na cabeça e ar aguerrido. Logo atrás no rumo dele vinha Diadorim.

Riobaldo quis gritar, não pode, se tonteou, sofreu com ânsia, tiraram a tua voz. “Eu me, em mim, gemi: alma que perdeu o corpo” (ROSA, 2006, p. 594). O fuzil caiu de suas mãos, não conseguiu ao menos segurar a arma com o tórax e o queixo. Diadorim vinha do cimo da rua, com punhal na mão avançou como um louco na direção de Hermógenes. Riobaldo quis rezar, porém, em seu pensamento só vinha a frase: “O diabo na rua, no meio do redemoinho” (ROSA, 2006, p. 594). Padeceu, não podia, não conseguia pronunciar nenhuma reza, sabia o quanto Hermógenes era desumano.

Riobaldo viu quando Diadorim cravou o punhal em Hermógenes, esguichando sangue por aquela ímpar rua do Paredão. Riobaldo engoliu os gemidos de ódio. De repente viu Diadorim, envolta a um chumaço de nuvens que a conduzia ao céu. Ele para extravasar a dor, mordeu a própria mão e ouvia ao longe tiros e tiros. Desmaio ao som da guerra. O pacto com o diabo convalidou-se.

Comprendemos que o verdadeiro contratempo de Riobaldo não é o fato dele duvidar, ou melhor, de não homologar o pacto com o diabo, mas, a maneira como ele tenta elucidar as suas excitações. Pois, a consagração do pacto em seu discurso, significaria que ele deixará prevalecer dentro de si à crueldade sobre o pesar, à sede de fama sobre o desejo de fugir da guerra com Diadorim. Riobaldo oscila entre dois objetivos muito adversativos. “Eu queria ser era eu mesmo. Eu queria ser mais do que eu” (ROSA, 2006, p. 261). A primeira sentença revela o propósito do homem equilibrado, a segunda expõe o esfacelamento de um recém pactário que busca uma completude inalcançável. Em síntese, a primeira citação é filosoficamente associada ao conceito de “verdadeiro si mesmo”. Este é um modelo de identidade essencial e de completude que o homem mira durante séculos. Por falar nisso, há outra afirmação semelhante, dita por Riobaldo, “eu somente queria era — ficar sendo”. Ao ser questionado por seu tradutor alemão quanto as hesitações do protagonista, Rosa explicou: “Cada um de nós ainda não é o que 'é', tem de esforçar-se por chegar a ser” (Bussolotti, 2003, p. 258). Em suma, querer ser mais que si próprio, é visivelmente uma ilusão diabólica.

Ambicionando uma plenitude camuflada pela vingança aos “judas”, Riobaldo sofre sua grande derrota, a morte de Diadorim. Destarte, refletimos: se o bem e o mal são forças inerentes à natureza humana, amiúde inconscientes, a sapiência deve prezar por uma escolha? Como saber se essa anteposição é a justa e não somente uma interpretação subjetiva ligada aos interesses individuais? Como entrever as consequências desta primazia em aspectos peculiares e coletivos?

Pelas experiências de Riobaldo, entendemos que o diálogo entre consciência e inconsciente é necessário para o enriquecimento do aprendizado; esta é a única alternativa para que, talvez, não sejamos tragados pela insensatez. “Hoje eu quero é a fé, mais a bondade. Só que não entendo quem se praz com nada ou pouco; eu, não me serve cheirar a poeira do cogulo — mais quero mexer com minhas mãos e ir ver recrescer a massa [...] outra sação, outros tempos” (ROSA, 2006, p. 544).

2.2 Diadorim: travessia que leva a uma encruzilhada

Conforme Lukács (2010), o ser social se forma a partir do processo histórico, sendo ele inseparável do ser biológico, a compreensão do indivíduo ocorre pela prática coletiva, este entendimento ultrapassa os arcaísmos teóricos a respeito do ser humano quanto ao isolamento do mundo, ou até mesmo da apreciação de si:

A constituição ontológica das categorias não é um limite, um obstáculo ao pensamento humano. O ser humano, até em seu eu (autoconhecimento) está tão rodeado de lendas, deve reduzir-se ao ser-em-si de sua própria constituição categorial e comprová-la por meio da práxis, se quiser realmente conhecer a si próprio. De fato, aquilo que ele real e propriamente é, para ele mesmo, é dado como um ser existente-em-si e não é jamais o produto das representações ou das ideias que ele possui de si mesmo. Portanto também a si mesmo ele só conhece de maneira correta na própria práxis; só por meio dela é capaz de realmente fazê-la desdobrar-se. (LUKÁCS, 2010, p. 381).

No caso de Riobaldo, a tensão narrativa que se instaura entre aquilo que ele não ambiciona, a ascensão, a posição de chefe, pactário, e aquilo que ele literalmente deseja — Diadorim. De tal maneira, esta articulação narrativa só pode ser assimilada ao longo do processo histórico, da vida prática de Riobaldo, não como uma lei imutável e determinante do seu comportamento, mas sim como o caminho causal com que ele age e faz escolhas, rumo à elevação como líder e a perda de seu amor. Segundo as justificativas do protagonista todos os acontecimentos pareciam ser arquitetados pelo destino. O encontro entre ele e Diadorim já estava marcado, primeiro as margens do Rio São Francisco. “Aquele encontro nosso se deu sem o razoável comum, sobre falseado, como do que só em jornal e livro é que se lê [...]” (ROSA, 2006, p. 86). Depois ao entrar para o bando dos jagunços de Ramiro. “Recebi um estremecer, em susto desfechado. Contudo, era um susto de coração alto, parecia a maior alegria. Soflagrante, conheci. Era o Menino! O Menino, senhor sim, aquele do porto do de-Janeiro [...]” (ROSA, 2006, p.136).

O contato com o menino no Porto do de-Janeiro não abrirá a Riobaldo apenas as portas de um mundo encantador e belo, assim como, para um mundo em que os homens precisam ser valentes, principalmente ao atravessar as margens dos rios da vida. “Carece de ter coragem [...] Carece de ter muita coragem [...]” (ROSA, 2006, p.106). O primeiro encontro entre Riobaldo e Diadorim também revelará a ambiguidade de um mundo desafiador e conflitante. A travessia do São Francisco em sua simbologia ainda representará o renascimento de Riobaldo, como em um rito de iniciação, na qual, transcende da preexistência para a existência. O protagonista durante a travessia passará por uma descoberta de mundo que, até então, se mostrava

desconhecido, aquele ainda não percebido em toda a sua dimensão e potência. Um mundo que será observado pelo olhar espantado de um garoto que descobre gradualmente o “maravilhamento” de um ambiente com diversas colorações, registradas no céu, nas flores, matas, pássaros, bem como a metáfora de um rio, que se apresenta por águas claras e mansas, transformando-se em águas turvas, violentas e enodoadas.

Nesta travessia oscilante aparece Diadorim, dúbia sempre, despertando as atenções de Riobaldo para ambiguidades circundantes, o claro e o escuro, o amor e o ódio, a honra e a vingança, o homem e a mulher, o bem e o mal, se misturam encantadoramente, surgindo o caos que possibilita uma narrativa reflexiva, que tenta obter a ordem singular das coisas, do mundo. Diadorim, o princípio da desordem na narração, se transforma no ponto lógico dos fatos. Tudo gira em torno dela, da sua relação com Riobaldo. “Diadorim tomou conta de mim” (ROSA, 2006, p. 193). “E de repente eu estava gostando dele” (ROSA, 2006, p. 238). “Diadorim, meu amor” (ROSA, 2006, p. 291). Uma afinidade que dá sequência aos episódios narrados. Uma paixão que resulta num pacto com o demônio, na vingança dos judas, no relembrar dos acontecimentos.

Um amor que só pode ser compreendido ao fim de uma longa e introspectiva narração. “O senhor por ora mal me entende, se é que no fim me entenderá. Mas a vida não é entendível” (ROSA, 2006, p. 194). A imagem de Diadorim para Riobaldo se torna como um quebra-cabeça, em que as partes ora se encaixam, ora desencaixam, um enigma que só é desvendado com o encerramento de um episódio, de um ciclo: na batalha contra Hermógenes no Paredão, momento em que a verdade se revela com certa obviedade, mas com perda e dor. Riobaldo admite que os fatos, as características pessoais e os sentimentos de Diadorim por ele, anunciavam a correspondência daquele amor, sendo vivido em segredo, publicamente refutado: “[...] porque eu tinha negado, renegado Diadorim, por isso mesmo logo depois era de Diadorim que eu mais gostava” (ROSA, 2006, p. 305). A realidade se mostra com a descoberta da verdadeira identidade de Diadorim — Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins: “[...] que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor” (ROSA, 2006, p. 597).

A veracidade das circunstâncias se revela com a impossibilidade do agir. Riobaldo é consumido pela tristeza, pela amargura, pelo pesar. “Eu não tinha competência de querer viver, tão acabadiço, até o cumprimento de respirar me sacava” (ROSA, 2006, p. 598). Com Diadorim, Riobaldo conheceu a saudade, primeiro nos combates ao ficarem distantes um do outro, depois com a agonia em perceber que durante tanto tempo, ele negou aquele amor. Para que e como

ele conseguiria viver? Por alguns instantes, Riobaldo lembrou de Otacília, do juramento em que fez a donzela, no qual, pediu para que ela o aguardasse para selarem o matrimônio.

O sentido de “saúde” na narrativa de Riobaldo se mostra pela vontade do homem velho reviver os acontecimentos memoráveis de sua história. Este sentimento se materializa no discurso de Riobaldo quando ele relembra os fatos vividos, dos sujeitos que atravessaram sua caminhada pelo sertão e contribuíram para o seu desenvolvimento pessoal, tendo eles assumido papéis de protagonismo, antagonismo ou de coadjuvantes nesta travessia.

A saúde se immortaliza na memória de Riobaldo pelos eventos, pelos olhares, pelos julgamentos, pelas decisões, pelos entusiasmos, pelos segredos encobertos dentro de si, por suas ansiedades, seus relacionamentos, seus aprendizados. Lembranças com infinitas e ambíguas percepções, mas que pela sensibilidade se definem e formam a logicidade sobre o viver neste sertão-mundo. “O senhor sabe? Já tentou sofrido o ar que é saúde? Diz que tem saúde de ideia de coração [...]” (ROSA, 2006, p. 27).

Saúde ainda que remete a ausência de alguém, a solidão de não mais poder ver os olhos verdes e expressivos de Diadorim, que com sua aparência delicada e encantadora lhe acalentava, tranquilizava seu espírito antes das batalhas e nas noites aterradoras. Esse mesmo olhar sereno também lhe causava euforia, o querer ficar sempre perto, ao seu lado, corpo a corpo, a ter coragem para enfrentar inimigos desalmados, estímulo para aliar-se ao diabo, a facear os desígnios de um percurso contingente. Uma soledade que se tornou um “vazio na alma”, um indagar-se sucessivo sobre sua trajetória, suas escolhas, suas omissões, lacunas que tentam ser preenchidas pelo narrar. “Por mim, só, de tantas minúcias, não era o capaz de me lembrar, não sou de’ a parado pouca coisa; mas a saúde me lembra” (ROSA, 2006, p. 29).

O protagonista de *Grande Sertão: Veredas* (2006) ao narrar sobre sua relação e seus sentimentos por Diadorim, persuasivamente diz que outra pessoa também se confrontaria com o mesmo engano. Reinaldo/Diadorim sempre se mostrou tão ativo, audaz, um extraordinário guerreiro e atirador. No entanto, sua figura dúbia, apresentava características femininas: curiosidade, sentimentalismo, sutilezas em alguns gestos, demonstração de cuidados como de uma mãe que zela e cuida de seu filho ou esposo. Igualmente, aquela figura que com ternura, paciência e sabedoria leva o amado ao caminho do conhecimento intelectual e sensorial de um mundo que permite o indivíduo aventurar-se na percepção de si mesmo. Em um ambiente em que ela enquanto mulher precisou se mostrar diferente de todos que a rodeavam para sobreviver, uma donzela que necessitou esconder por trás de roupas masculinas sua feminilidade, mas seus trajes foram incapazes de apagar suas afabilidades por Riobaldo.

Riobaldo com a morte de Joca Ramiro percebe através das desconfianças e sobretudo pelo ciúme, a relação paternal entre o falecido líder e Reinaldo, na ocasião o companheiro de bando confessa: “— Pois então: o meu nome, verdadeiro, é *Diadorim* [...] Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve de me chamar, digo e peço, Riobaldo [...]” (ROSA, 2006, p. 156). Diadorim representa a força, a hostilidade, o ilimitado universo do sertão. Sua presença mescla a cooptação entre amor, violência e morte. Embora ame Riobaldo, ela se entrega ao sentimento de ódio por Hermógenes o que culmina em sua morte. Diadorim é a neblina de Riobaldo, aquela que envolve, enreda, e desnorteia o viajante durante sua travessia, levando-o a outros caminhos. A composição da personagem Diadorim, conforme Galvão (1998) remonta a tradição mítica-literária da donzela guerreira:

[...] Essa personagem frequenta a literatura, as civilizações, as culturas, a história, a mitologia. *Filha de pai sem concurso de mãe*, seu destino é assexuado, não pode ter amante nem filho. [...] Sua potência vital é voltada para o pai; enquanto ela for só do pai, não poderá tomar outro homem. Mulher maior, de um lado, acima de determinação anatômica; menor, de outro, suspensa do acesso a maturidade, presa ao laço paterno, mutilada nos múltiplos papéis que a natureza e a sociedade lhe oferecem. (GALVÃO, 1998, p. 11-12).

O contexto vivido por esta donzela-guerreira não é o medieval europeu, mas o arcaico e primitivo sertão de Minas Gerais do final do século XIX e início do XX, ambiente que ainda vigora a força e a violência primordial do homem, condições estas que mantêm as características principais de Diadorim como donzela-guerreira. A jovem é “filha de pai sem concurso de mãe”, pois, não há referência durante a narrativa a respeito de sua genitora. Há apenas alusão a um tio, mencionado no primeiro encontro com o menino Riobaldo as margens do Rio São Francisco. “[...] Então ele foi me dizendo, com voz muito natural, que aquele comprador era o tio dele, e que moravam num lugar chamado Os-Porcós, meio-mundo diverso, onde não tinha nascido” (ROSA, 2006, p. 102). Claro sabemos por um discurso sigilado a Riobaldo que Joca Ramiro era seu pai. Entretanto, os sentimentos de Diadorim por Ramiro se fazem tão intensos que Riobaldo percebe que estes vão além de admiração e reconhecimento. Em um dos únicos encontros presenciados por Riobaldo, há a agudeza de emoções fortes que os unem. “Vi um sol de alegria tanta, nos olhos de Diadorim, até me apoquentou. Eu tinha ciúme?” (ROSA, 2006, p. 161). Diadorim sempre se refere ao pai com total alumbramento, o que confirma que sua potência vital é voltada aos afetos paternos: atributo marcante da donzela-guerreira.

Não obstante, esta mesma feição pelo pai, torna Diadorim um jagunço audacioso, capaz de enfrentar e vencer os adversários de maneira abrupta. O guerreiro sabia usar com maestria e destreza uma faca, símbolo de vingança e frieza dos sertanejos afoitos. Diadorim sendo a donzela-guerreira traz como condição histórica seus segredos: quando ferida em combate, esconde-se para cuidar de seus machucados. “A real que estando ofendido, por que era que não havia de vir para o meio da gente, para receber ajuda e ter melhor cura? Doente não foge para um recanto, ou mato, solitário consigo, feito bicho faz” (ROSA, 2006, p. 155). O mesmo se justapõe ao fato de banhar-se sempre de madrugada e escondido de todos para a preservação de sua identidade feminina.

A morte de Diadorim é a mais trágica síntese da tradição da donzela-guerreira. Ela morre, no mesmo momento em que mata, à faca, Hermógenes, o “judas”, o assassino de Joca Ramiro, cumprindo sua vingança e honra como guerreiro. Somente após a sua morte, como compete a uma donzela-guerreira, é revelado apenas a Riobaldo, seu amor, sua verdadeira identidade: “De *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins*” (ROSA, 2006, p. 383). Apenas após a morte de Diadorim que o leitor pode abarcar a dimensão da grandeza, da fúria e o amor dessa moça bélica. No entanto, para além desse afeto, engendra a sua fixação pelo pai e seu sentimento de vingança: o amor paternal é concebido com maior magnitude em relação ao do homem amado. O maior drama vivido por Diadorim, além do próprio destino previamente traçado, está em ter se apaixonado por aquele que era impedida de amar, a dor e o silêncio a consumia dia a dia por manter este afeto amordaçado, conservando o sofrimento de uma donzela aguerrida.

A relação entre Riobaldo e Diadorim, como já afirmamos, remete a ideia de par, extremos que se conectam pela dessemelhança e pela complementaridade entre ambos. “O Reinaldo comigo par a par, e a tristeza do medo me eivava de a ele não dar valor” (ROSA, 2006, p. 109). Como em *Dom Quixote de La Mancha* (1605), a imagem do par implica na compreensão da interdependência dos cavaleiros (Dom Quixote e Sancho Pança).

No caso de Riobaldo e Diadorim, esta relação surge ainda quando eles eram crianças, indicando a concepção do par como interdependência antagônica e atraente. Potencial antagonismo que descansa na retórica do movimento e da descoberta do “eu” a partir do “tu”, no qual, se configura na separação, o encontro entre o temor de Riobaldo e o desígnio de Diadorim. Do mesmo modo, uma combinação que resulta em duas maneiras de enxergar a realidade. De um lado, a ambição idealista de ser e ver; de outro, a percepção intensa da realidade. Segundo Vilalva (2011, p. 137) na parceria estabelecida entre Riobaldo e Diadorim diferente de Dom Quixote e Sancho Pança, há o amor, sentimento que traz complexidade para

a relação proibida entre dois jagunços. Neste relacionamento Diadorim se faz guia, aquele que conduz Riobaldo à capacidade transformadora, inquietante e de ressignificação da vida.

De tal forma, a imagem da natureza acondicionada por Diadorim em uma primeira fase se mostra como a assimilação lírica do mundo, como estado de encantamento. Em um segundo plano se articula como uma síntese de sua relação com Riobaldo. Essa conjuntura exposta por Diadorim não se amplia na relação com os outros, como também não omite do mundo jagunço a brutalidade, e os sentimentos de ódio, fúria, represália aos opositores. Essa extensão da natureza se transforma, pelos sentidos que manam em um código restrito entre os dois amigos e companheiro de bando. “Em um discurso sempre articulado, assentado em *Nós* em um entrecruzamento entre ‘eu’ e ‘ele’, ‘meu’ e ‘dele’, não há a conclamação do *eu* sem o *outro*” (VILALVA, 2011, p. 138).

O sertão-mundo e a natureza são inquietudes feitas e compreendidas a partir da visão do par. O uno desfaz sua expressividade, aniquila-se como perspectiva totalizante. Essa configuração se dá pela esfera de inserção, o eu e o outro, não se vê por uma única face semelhante, mas se reconhece pela diferença, sendo a dessemelhança um elemento integrante necessário: o outro não se mostra apenas como extensão do eu, mas um complemento de mim mesmo enquanto indivíduo. Não é possível falar de Riobaldo sem mencionar Diadorim ou vice-versa. A experiência de um está afeiçoada no outro. Contar a história de um é saber a biografia do outro. “O Reinaldo — que era Diadorim: sabendo deste o senhor sabe minha vida” [...] (ROSA, 2006, p. 279).

Portanto, Riobaldo ao narrar os fatos do passado não só enfatiza as experiências por ele vividas, mas também, revela seus segredos, seu amor e a trajetória daquela que amou desde o primeiro encontro. Assim, conhecemos Diadorim, mulher mesmo vestida de homem, traz em seu jeito afetuoso, a sensualidade e o mistério. Seria a mais perigosa armadilha de um sertão-mundo, um artifício do demônio? Dama que enfeitiça, transforma o ser, embaraça, prende os eixos de uma história a outra. Que ganha dimensões além de uma existência, se torna ponto de partida de uma narrativa confidencial. Uma donzela-guerreira, no qual, representa a condição de mulheres massacradas pelo patriarcalismo de sociedades habituais. Que precisam esconder-se através de disfarces masculinos, sua identidade e mesmo assim, no final são tidas como as culpadas por todos os acontecimentos que fogem à normalidade corriqueira, sendo castigadas até mesmo pelo destino pela morte terrena.

Diadorim, como um olhar que penetra no íntimo de um “eu” que tenta se reconhecer pelo “outro”. Na dissemelhança e igualdade que separam suas personalidades e almas. Em um sentimento considerado impuro, proibido, no qual, só se ativa pela lembrança, pelo desejo, pela

oralidade. Este mesmo olhar fez com que Riobaldo se abrisse para um mundo novo, cheio de possibilidades, desafios, escolhas. Ainda para as ilusões, desequilíbrios, enigmas. Riobaldo por Diadorim assim como determina os princípios religiosos que um casal é a complementação do outro. Diadorim em sua nebulosidade íntegra Riobaldo, mostrando que para vencer os obstáculos do mundo, o ser humano necessita “ser diferente” e ter coragem. Provando que os objetivos podem ser alcançados mesmo com a ajuda do diabo, que a justiça em um ambiente hostil, como o sertão, pode ser decidida em um julgamento por indivíduos considerados não civilizados, os “fora da lei”. Que o amor nasce de uma amizade e se transforma no rancor, na indecisão, em saudades. Que uma pessoa pode viver mais de um amor, com suas distinções.

Diadorim ensinou Riobaldo a olhar a criatura mais cruel e caricata como alguém que carrega seus princípios, que defende os seus semelhantes; instruiu que os bons líderes são os homens valentes, sábios, humildes. Estes que serão reconhecidos eternamente pelo povo. Ela mostrou a Riobaldo os caminhos de sua travessia, muitas vezes tortuosos, sangrentos, outros marcados pela exuberância da natureza, esta que se mostra diariamente e em instantes de todo linda e nada cobra dos seus telespectadores. Também expôs a Riobaldo que um amor pode incentivar o outro a lutar, a pactuar com o inimigo para vencê-lo. Evidenciou que o ser humano precisa ir às Veredas-Mortas evocar os espíritos ocultos, sombrios para desafiar a si mesmo, transformando-se em um sujeito invencível, confiante, em um líder respeitado. Revelando que pela sobrevivência coletiva, o homem contrariará suas ideologias elementares, lutando, matando ou morrendo por pontos de vistas que permeiam os princípios de lealdade, justiça e autodeterminação.

Diadorim foi mediadora na travessia de autodescoberta de Riobaldo. A partir da relação com ela, o ex jagunço percebeu que no mundo nem sempre ganhamos todas as batalhas. Nesta mediação Diadorim foi obra de Deus ou do diabo? Pois, sua vida foi entregue para que todo um sertão fosse liberto da violência de um bando atroz. Diadorim foi levada ao sacrifício para a salvação de uma coletividade ou por seu amado?

Diadorim quanto ao pacto travado entre Riobaldo e o demo se apresenta inicialmente como a vontade que move o protagonista a realizar o contrato diabólico, depois ela se mostra como o artigo vendido, a aquisição do diabo pelo acordo. A finalização do trato não se dá pela entrega da alma de Riobaldo ao inferno, mas pela morte daquele que o protagonista amou desde o primeiro encontro no Rio São Francisco. Riobaldo amou seu companheiro de bando, pactuou com o demo e viu seu ajuste ser concluído com a morte da enamorada.

Na narrativa de Riobaldo, Diadorim se anuncia como uma neblina, um mistério que corresponde a um amor encoberto de amizade. O protagonista confessa seu amor por Diadorim-

homem. Entretanto, sua revelação ocorre de forma tardia. O ex jagunço na presença do forasteiro, vê a oportunidade de desafogar suas consternações, no emaranhado de sua narração o pacto com o diabo mesmo pela negação se confirma, a ênfase dada ao demo estreita os laços com Diadorim seu amor de prata e de ouro. O acovardamento de Riobaldo o impede de declarar seus sentimentos pela pessoa amada antes da finalização do acordo demoníaco que resultou na morte de Reinaldo-Diadorim. A fraqueza do narrador se sustenta em dogmas religiosos e conceitos tradicionalistas.

Riobaldo não revela seu amor homoafetivo, porque os preceitos religiosos ensinam aos devotados que o amor entre homem e mulher é o "ideal" a ser praticado entre a humanidade. “Se um homem coabitar sexualmente com um varão, cometerão ambos, um ato abominável; serão os dois punidos com a morte; o seu sangue cairá sobre eles” (Levítico, 20:13-14). A Torá é a principal fonte para se analisar a visão judaica da homossexualidade. Nele está descrito que: "(Um homem) não deve deitar com um homem como [ele] se deita com uma mulher; porque isto é considerado uma ‘abominação’" (Levítico 18:22). Na tradicional interpretação da Igreja Católica, os atos homossexuais são reprovados na Sagrada Escritura, desde Gênesis como castigo divino aos habitantes de Sodoma, donde vem o termo "sodomia" (Levítico 19: 1-11) até as cartas de São Paulo referem-se as relações amorosas entre pessoas do mesmo gênero como "paixões desonrosas", "extravios". Concepções estas que se apresentam também em: Romanos 1: 26-27: “Por isso Deus os abandonou às paixões infames. Porque até as suas mulheres mudaram o uso natural, no contrário à natureza”.

No texto de São Paulo aos Romanos está nitidamente descrita a traição dos romanos aos princípios do Cristianismo: “Os romanos trocaram a verdade de Deus pela mentira, adoraram e serviram à criatura em lugar do Criador, sendo bendito eternamente” (Epístola aos Romanos, 1:26-27). Esta “deslealdade”, segundo os escritos bíblicos, rendeu aos romanos, paixões degradantes. As mulheres ítalas mudaram os contatos naturais por afinidades contra a natureza; os homens, igualmente, abandonando as relações nativas com a mulher, inflamaram-se de desejos uns pelos outros, cometendo a infâmia de homem com homem e recebendo o justo salário de seu desregramento. Durante toda a história do Cristianismo, a Igreja Católica se posicionou explicitamente contra a homossexualidade e condenou a prática de sexo entre pessoas do mesmo gênero. Há inúmeras citações no Novo Testamento e igualmente, nos trabalhos de Justino, de Clemente de Alexandria, de Tertuliano, de Cipriano de Cartago, de Eusébio de Cesareia, de Basílio de Cesareia, de São João Crisóstomo, de Agostinho de Hipona e de Tomás de Aquino, no qual, servem de fundamento para a crença de que a homossexualidade é julgada pelo Cristianismo como transgressora.

O Vaticano rejeita veementemente o casamento homoafetivo. A Igreja Católica, assevera que somente as pessoas de orientação heterossexuais tem a opção de expressar sua castidade através do casamento religioso. O Papa Francisco sobre o assunto comentou em sua exortação apostólica *Amoris laetitia* (“Alegria do amor”): “A Igreja não deve discriminar os homossexuais, mas, que o casamento entre pessoas do mesmo sexo não está ‘no desenho de Deus’”. Este documento resultou de uma série de debates do Sínodo Ordinário da Família, ocorrido em outubro de 2016. O texto com cerca de 200 páginas, propõe as linhas da doutrina católica que deve ser seguida por dioceses do mundo inteiro. Ainda neste registro, o líder religioso escreve: “é afirmado com clareza que só a união exclusiva e indissolúvel entre um homem e uma mulher desenvolve uma função social plena, desenvolvendo um empenho estável e rendendo possível a fecundidade”.

A partir das considerações feitas, entendemos que o preconceito contra o relacionamento homoafetivo é mantido na sociedade, principalmente, pelas ideologias religiosas, conforme mencionado anteriormente, comunidades tradicionais ainda acreditam que um casal só pode ser formado por duas pessoas de gêneros diferentes: um homem e uma mulher. Se assim, se concretiza uma relação amorosa, e tudo está na “normalidade”. Caso contrário, a relação entre dois homens ou duas mulheres é vista como “impura”, “pecaminosa”. Riobaldo, claro não queria ser visto como “pecaminoso” por assumir amar outro homem. Todavia, ser pactário, também não transforma em um “pecador”? No entanto, ser pactário nas crenças sertanejas também é ser corajoso, destemido, um homem forte.

2.3 Hermógenes: o mal coletivo

O termo “mal” geralmente se refere a tudo que é conceituado como indesejável, aquilo que leva ao vício, se opondo a virtude. Em algumas culturas, o vocabulário é usado para descrever atos ou pensamentos que são contrários aos princípios religiosos, sendo sua personificação ativa na figura e/ou pela influência do diabo.

Vários teóricos abordaram concepções sobre o mal. Plotino, por exemplo, identifica na matéria o mal como a privação de toda forma de inteligibilidade. Para Kant (1992), o ser humano teria uma disposição original para o bem, no entanto, em algum momento da sua existência ele também teria uma propensão para agir em consonância com o mal. Hannah Arendt (1999) retoma essas caracterizações, ampliando as argumentações ao asseverar que o mal atinge grupos sociais ou o próprio Estado. Assim, o mal não pertenceria a uma categoria ontológica, natural ou metafísica, mas ao campo político e histórico da humanidade. Neste

contexto, o mal seria produzido pelos homens e se manifestaria em ambientes institucionais, ocorrendo a trivialidade da violência como consequência do vazio de pensamento e a instauração da banalidade do mal.

O mal se expressa em *Grande Sertão: Veredas* (2006) por Hermógenes. Ele se acentua no romance pela traição do antagonista ao bando de Joca Ramiro. Hermógenes torna-se a encarnação irreversível da maldade. Antes de o leitor saber sobre a deslealdade dos judas, o mal em Hermógenes se expressa pela coletividade, ele age brutalmente segundo os interesses do grupo em que faz parte. Entretanto, após a tocaia contra o líder Ramiro, Hermógenes assim como Lúcifer comanda sua legião de jagunços, tornando-se adversário do bando de Riobaldo e Diadorim.

No entanto, a antipatia de Riobaldo por Hermógenes aconteceu desde o momento em que o protagonista conheceu o “homem sem anjo-da-guarda”. Até parecia um aviso aquela inimizade. “[...] Reproduzo isto, e fico pensando: será que a vida socorre à gente certos avisos? Sempre me lembro dele, me lembro mal, mas atrás de muitas fumaças” (ROSA, 2006, p. 116).

Riobaldo ao referir-se a Hermógenes sempre acentua as características agressivas deste jagunço, até mesmo sua aparência indelicada, invasiva, facínora expressam seu sangue-frio, seu ódio incalculável por qualquer criatura, configurando-o como um “matador cruel”:

O Hermógenes: ele estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava, com o chapéu raso em cima, mas chapéu redondo de couro, que se que uma cabaça na cabeça. Aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço. As calças dele como que se enrugavam demais da conta, enfolpavam em dobrados. As pernas, muito abertas; mas, quando ele caminhou uns passos, se arrastava — me pareceu — que nem queria levantar os pés do chão. (ROSA, 2006, p. 117).

Entretanto, Riobaldo também afirma que Hermógenes não era tolo, mesmo levado pela maldade, ele sabia agir nas batalhas. Possivelmente arquitetara a morte de Ramiro há muito tempo, só esperou a ocasião para agir. Assim é o sertão, “as coisas vão acontecendo devagarinho, quando menos se espera a cobra arma o bode, envenena até a morte o sertanejo!” (ROSA, 2006, p. 179). Num descuido tudo chega ao fim ou a uma nova batalha. No caso da traição dos “judas” para com Joca Ramiro há um novo começo, uma guerra atípica se instaura, jagunços lutam contra jagunços. Para Riobaldo a classificação entre bandos é certa: de um lado (dos ramiros) tem-se o “bem” — os jagunços precisam vingar a traição, cumprir as normas da jagunçada; do outro tem-se o “mal” — os traidores que desrespeitaram as leis do sertão — aqueles que ao serem julgados, terão como condenação à morte. Este fato retoma as leis do

Código de Hamurábi, um conjunto de preceitos criados na Mesopotâmia, por volta do século XVIII a.C., pelo rei que dá título a essa norma (Hamurábi — realza da primeira dinastia babilônica). O código é baseado na lei de talião, “olho por olho, dente por dente”. Ela foi impressa num bloco de rocha, utilizando a escrita cuneiforme. Logo, para cada ato fora da lei haveria uma punição, que acreditavam ser proporcional ao crime cometido. A pena de morte é a penalidade mais comum nas normas do Código de Hamurábi. Não havia a possibilidade de desculpas ou de desconhecimento das regras.

Riobaldo em relação a Hermógenes vivencia o ódio e o medo. “O ódio pousa na gente, por umas criaturas. Já vai que o Hermógenes era ruim, ruim. Eu não queria ter medo dele” (ROSA, 2006, p. 170). “Hermógenes — ele dava a pena, dava medo” (ROSA, 2006, p. 235). A explicação da odiosidade de Riobaldo por Hermógenes se dá pelo fato dele e de Ricardão terem traído a confiança dos jagunços, este sentimento avulta quando o protagonista descobre que Joca Ramiro era pai de Diadorim. Ao amar o amigo tudo aquilo que Reinaldo/Diadorim sente é multiplicado por dois, como na “fórmula de casal”.

Riobaldo ao ver estampado o desejo de vingança nos olhos verdes-grandes de Diadorim, percebeu que aquele era o momento de levá-lo para mais próximo de si, dando-lhe um ombro amistoso, um acalento, frases de incentivo e ternura. Mesmo ao ser surpreso pela proposta de Diadorim ao lhe entregar a ponta do cabresto para segurar: “De tudo nesta vida a gente esquece, Riobaldo. Você acha então que vão logo olvidar a honra dele? [...] dele, a glória do finado. Do que se finou [...]” (ROSA, 2006, p. 300). Riobaldo permanece esperançoso em seus sonhos: de um dia viver sozinho com Diadorim, sem guerras, ansiedades, indecisões, julgamentos, segredos. “Viajar! — mas de outras maneiras: transportar o sim, desses horizontes!” (ROSA, 2006, p. 220).

Riobaldo precisa mostrar a Diadorim que seu sentimento por ele é verdadeiro. Ser o responsável pela vingança a Joca Ramiro seria o mesmo que provar a Diadorim todo o seu amor. Ele precisava ser corajoso, valente e destemido, assim como Hermógenes para enfrentá-lo e vencê-lo em combate. Então, após saber que Hermógenes tinha corpo fechado devido à realização de um pacto com o diabo. Ele vai até às Veredas-Mortas evoca o Dito Cujo e se iguala ao adversário. “— Lúcifer! Lúcifer! ... — aí eu bramei, desengolindo” (ROSA, 2006, p. 302). “Mas eu supri que ele tinha me ouvido. [...] Como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do assunto” (ROSA, 2006, p. 305).

Hermógenes é um jagunço mal, um assassino? Sim. Riobaldo um covarde. Seu medo não vem somente da presença do inimigo, mas de suas perplexidades, de suas crendices, de sua presunção. Para Riobaldo, a luta contra Hermógenes lhe mete tanto temor, que se assemelha ao

medo do diabo, lhe dando calafrios, tirando a paz de espírito. Algo bem semelhante ao que é colocado nas figuras apocalípticas do mal, dos demônios, cultural e religiosamente infiltrado na mente dos indivíduos que viviam nos sertões, já que o pavor tinha nome: demônio, e as pessoas se tornavam parte deles quando faziam o mal para si ou para outrem.

Muitas coisas podem assustar um sertanejo, mas o misticismo é simplesmente aterrorizante, pois, ele contrasta com o que fora aprendido de religião, simultaneamente, em que busca um conhecimento, ou vivência empírica para respaldar tal superstição. A dualidade interna não se mostra tão menor quanto a luta dos jagunços. Se Deus está com os fracos os ajudando a serem fortes e vencerem o mal e as tentações, Riobaldo foi e teve a mão divina sobre sua vida e percurso, ainda que não compreendesse a respeito desse poder sobre sua existência e caminhada. O entusiasmo e a fraqueza, o divino e o profano, o desejo carnal e o sublimado, Deus e o diabo, ambos se entrelaçam e acabam se ajustando ainda que antagonicamente no espaço físico do sertão, bem como no mundo do sertanejo, sendo o universo da maioria dos mortais.

Neste contexto, Hermógenes no discurso de Riobaldo é apresentado ao leitor como o acesso para o pacto demoníaco. “Se era verdade, o que contava? Pois, era — o Lacrau me confirmou — o Hermógenes era positivo pactário” (ROSA, 2006, p. 408). O corpo fechado era a resposta do pacto com o diabo. “Ah! Que essas coisas são por um prazo... Assinou a alma em pagamento [...]” (ROSA, 2006, p. 408). Segundo o protagonista apenas um pactário poderia combater e vencer outro. O acordo com o diabo lhe proporcionaria ter o corpo fechado, ele não sofreria nenhuma atrocidade física. Entretanto, como falar de fechar o corpo quando você se alia ao mal? Riobaldo afirma: “Esse menino, e eu, é que éramos destinados para dar cabo do Filho do Demo, do Pactário! O que era o direito, que se tinha. O que eu pensei, deu de ser assim” (ROSA, 2006, p. 409).

Corpo fechado, segundo as narrativas orais, é um dos resultados do pacto diabólico. Várias histórias populares ficaram conhecidas mundialmente. As histórias a respeito dos conceitos sobre corpo fechado sempre remetem ao assunto, a maioria delas surge da informação que o sucesso obtido por algumas pessoas, provinha de um acordo efetuado com o “príncipe das trevas”. Um dos casos bastante divulgados e que marca as tradições do acordo entre homem e demônio está relacionado a um dos músicos mais influentes do Mississippi Delta *Blues*.

Robert Leroy Johnson nasceu em Hazlehurst, Mississippi. Contam que o anseio de Johnson era ser um reconhecido cantor e guitarrista norte-americano de “blues”. Entretanto, não demonstrava dom para a música, diziam que, por mais que treinasse, ele trocava mal. Narram que ao conhecer a respeito da prática do pacto com o diabo, Johnson na adolescência, procurou

a encruzilhada formada pela intersecção das estradas 61 e 49, no Mississippi. Na companhia de seu violão e de uma garrafa de uísque, ele ouviu um som ruidoso de uma concertina e um vulto na aparência de um homem negro e alto lhe propôs uma troca: Johnson trocaria a sua alma pelo talento musical. Na versão da série “Supernatural” (no episódio 8, da segunda temporada), Johnson evoca o diabo com moedas de prata na encruzilhada, quem aparece é uma bela mulher negra, e o pacto é assinado com um beijo ardente.

Após isso, Johnson se tornaria um dos maiores cantores de “blues” de todos os tempos. Johnson inovou este gênero musical e influenciou guitarristas, como Eric Clapton e Jimmy Page. Aliás, este último músico, também se inspirou na lenda demoníaca do ídolo, que segundo, os boatos, o artista também selou um acordo como diabo. Esta história ganhou notoriedade em 1970, quando o artista se juntou a uns amigos e formaram a banda Led Zeppelin. Entretanto, o caso de Robert Johnson é um dos mais conhecidos sobre o acordo efetivado entre homem e o diabo. Johnson morreu em 1938, com apenas 27 anos, de causas desconhecidas.

Alguns dizem que sua morte pode ser atribuída a um envenenamento, possivelmente tramado e executado por um dos maridos ciumentos de uma de suas amantes. Contudo, em seu atestado de óbito, registram-se motivos ignorados quanto a sua morte, prevalecendo a anedota que o cantor e guitarrista de “blues” fez um trato com o diabo na encruzilhada das estradas 61 e 49 no Mississippi.

Este mito foi disseminado, principalmente por Edward James “Son House”, e ganhou entusiasmo devido às letras de algumas de suas músicas, como “Crossroads Blues”, “Me And The Devil Blues” e “Hellhound On My Trail”. Esta alegoria também é descrito no filme de 1986 *Crossroads*; como já dito, no capítulo 8, da segunda temporada da série *Supernatural* e no episódio 14 da terceira temporada de “Legends of Tomorrow”, além da faixa bônus da página 101 do livro — *Encruzilhada* (Literata, 2011), do autor brasileiro Ademir Pascale. A lenda ainda explica detalhes sobre ele ter saído desesperadamente do bar *Tree Forks*, ao perceber rosnados e ser posteriormente perseguido por cães pretos, sendo encontrado com marcas de mordidas profundas, cortes em forma de cruz no rosto e seu violão intacto ao lado do corpo ensanguentado. Relatos afirmam que Johnson morreu de olhos abertos e com uma expressão facial de serenidade.

Assim como da história de Robert Leroy Johnson, inúmeras produções cinematográficas ressaltaram a afiguração do pacto com o demônio. Tais como: *Oh, Deus! Que Diabo* (1984);

1986 *Crossroads*, em português *A Encruzilhada*¹⁰ (1986); *O Advogado do Diabo* (1997); *Endiabrado* (2000); *O Retrato de Doryan Gray* (2004); *Ghost Rider: Motoqueiro Fantasma* (2007); *Errementari: o ferreiro e o diabo* (2018) e a série televisiva *Supernatural* (2005-2019).

Recobrando as análises sobre *Grande Sertão: Veredas* (2006), na percepção de Riobaldo (2006), Hermógenes se configura como o pactário da narrativa. Segundo as descrições do protagonista, o pacto que deveria ser narrado pelo “eu” se projeta no “outro”. Não é ele o pactário, mas seu rival Hermógenes. Em nenhum momento de seu monólogo, o narrador se diz pactário. “Hermógenes tinha o corpo fechado”. O corpo fechado como já dito antes, seria um dos resultados do acordo diabólico. Quanto a morte de Diadorim, ela foi a repercussão do destino da jagunçada?

2.4 Riobaldo em meio a Deus e o diabo: a dualidade entre o bem e o mal nos encruzamentos de um grande sertão

Segundo Eliade (2001), o simbolismo integra um novo valor a um objeto ou a uma ação, sem prejudicar seus significados próprios e iminentes. Um objeto ao manifestar o sagrado torna-se outra coisa, sua realidade imediata transmuta-se num fato sobrenatural. Assim para Eliade (2001), a objeção entre sagrado e profano se traduz, muitas vezes, como uma aversão entre real e irreal ou pseudo-real. O “divino” e o “herege” constituem duas modalidades de ser no mundo, duas situações existenciais expostas, que dependem dos diferentes ordenamentos e conquistas humanas. Tudo aquilo que os deuses ou os antepassados fizeram, e que os mitos contam sobre a atividade criadora, pertencem à esfera do sacro. Em contrapartida, o que os homens fazem por iniciativa própria, sem modelo mítico, pertence à esfera do herético.

Quanto mais o homem se torna um obediente cristão, mais ele acolhe para si exemplos para seus comportamentos e atitudes. Ele assume uma humanidade que tem um modelo transumano, transcendente. O indivíduo só se reconhece como uma criatura genuína quando imita os deuses ou antepassados míticos. “Faz-se a si próprio ao aproximar-se dos modelos divinos, enquanto o homem profano se constitui por sua história humana” (ELIADE, 2001, p.

¹⁰ Este drama musical é inspirado na história de Robert Leroy Johnson. É um longa-metragem de 1986 que conta a história de um jovem e talentoso estudante de música clássica, Eugene Martone, sendo apreciador de “blues”. Mesmo reprimido pelo seu professor, o jovem descobre que Robert Johnson, lendário violonista de blues, tinha um contrato para gravar 30 músicas, tendo, contudo, gravado somente 29 até sua morte. Com a intenção de gravar a música extraviada e iniciar sua carreira de maneira bem sucedida, ele ajuda Willie Brown, um antigo gaitista de “blues” e amigo íntimo de Robert Johnson, a fugir de um asilo-prisão. Assim, os dois, começam a busca pela “Encruzilhada”, local onde Johnson e Brown teriam vendido suas almas ao diabo para se tornarem famosos cantores de “blues”.

14). Portanto, a importância do mito, neste contexto, equivale à revelação de um mistério, no qual, narra como o universo e o homem surgiram, uma narrativa que é disseminada de geração em geração, constituindo-se como a vida espiritual de um povo. Pelo mito, o homem divulga sua experiência e conhecimentos. A propagação mítica é uma das mais ricas formas de linguagem humana, pois, proporciona ao homem, maiores significados e explicações existenciais, respostas as adversidades e rumos para a sua caminhada. Observamos que os aspectos da religião e do sagrado formam, na história e no decorrer dos séculos, elementos que determinam comportamentos humanos, culturais e políticos.

Clifford Geertz (2011, p. 65) aborda as propriedades instrutivas da religião a partir do conceito de cultura, como sendo um padrão de significados transmitidos historicamente e apreendidos por insígnias. Um sistema de concepções herdadas em configurações simbólicas por meio das quais os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida. Portanto, os símbolos religiosos estabelecem um equilíbrio fundamental entre um estilo de vida privada, oriundo de costumes e hábitos coletivos (*ethos*) e uma metafísica específica, uma visão particular do mundo. A religião adapta ações humanas a uma ordem proveniente do universo e projeta imagens desta austeridade cósmica no plano da experiência individual, o que ocorre no cotidiano de cada nação. De modo específico, Geertz conceitua religião como:

[...] um sistema de símbolos que atua para estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos homens através da formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e vestindo essas concepções com tal aura de factualidade que as disposições e motivações parecem singularmente realistas. (GEERTZ, 2011, p. 67).

Geertz (2011) entende o termo símbolo como um objeto vinculado a um ato, ou um acontecimento, ou uma qualidade, ou uma relação que serve como transmissor de um julgamento. No que concerne aos padrões culturais, os sistemas ou complexos simbólicos são chamados de arquétipos culturais e representam fontes extrínsecas de informação. Estes conjuntos figurativos oferecem conteúdos para os processos social e psicológico que modelam o comportamento universal. As pesquisas extrínsecas, ou seja, os padrões culturais, tornam-se essenciais, pois, as condutas dos homens é instavelmente organizada pelas fontes de informação intrínsecas, genes e fisiologia, influenciando as hereditariedades sociais.

Além disso, é possível afirmar que os paradigmas culturais são exemplos para o comportamento humano. Contudo, a palavra “modelo” assume duas perspectivas: exemplo “da” e amostra “para” a realidade. Os protótipos “para” a realidade, funcionam como abertura

informativa para medidas comportamentais. Já os modelos “da” realidade, são o retrato do modo simbólico destes padrões de comportamento, algo que, segundo Geertz (2001), provavelmente só acontece entre os humanos. Em suma, os modelos “de” realidade são concepções gerais e os modelos “para” realidade são disposições mentais.

Quanto a sujeição do homem aos signos e sistemas simbólicos, eles parecem ser decisivos para que o próprio ser humano seja considerado como criatura, havendo quase nenhuma transigência a sugestão que a capacidade de criar, apreender e utilizar símbolos possa falhar. Se isto acontecesse, seria o caos, um túmulo de acontecimentos, ao qual, faltariam interpretações. Neste cenário, Geertz (2011, p. 70), aponta três pontos, no qual, a desordem ameaça o homem: em primeiro lugar, nos limites de sua capacidade analítica, a maioria dos indivíduos não consegue deixar sem elucidações os problemas de análise não esclarecidos, uma inquietação profunda ocorre quando há o fracasso do “objeto esclarecedor”.

Em segundo lugar, nas demarcações de seu poder de suportar, a religião oferece a faculdade de compreender o mundo e definir as emoções, permitindo suportá-las, entretanto, não saber como interpretar os anseios, ocasionando um sofrimento ainda mais acentuado. Em terceiro lugar, nas extremidades de sua introspecção moral, quando algo dificulta a possibilidade de fazer julgamentos morais, ditos corretos, de utilizar o sistema simbólico que nos oferece o aparato ético e moral, ou seja, a difícil compreensão de certos acontecimentos leva a dúvida, que se torna bastante desconfortável, quanto à existência de uma ordem de mundo verdadeira.

Não obstante, a religião estrutura a imprecisão sobre a essência humana, criando uma ordem genuína, uma visão de mundo que buscará dar conta das eventuais ambiguidades existencialistas através de interpretações simbólicas, expostas como convenientes. Nesse sentido, a religião pode ser entendida como uma forma de conhecimento do mundo. O postulado básico da prospectiva religiosa é que “aquele que tiver de saber precisa primeiro acreditar” (GEERTZ, 2011, p. 80-81). Um panorama religioso é um meio de ver, um entre outros modos o mundo em que habitamos. Esta perspectiva difere da do senso-comum, da ciência e da estética, pois, ela repousa em uma aura verdadeiramente real, a qual, suas atividades simbólicas se devotam a produzir efeitos subjetivos.

Pelos comentários de Geertz (2011), analisamos que a religião no que diz respeito ao comportamento dos indivíduos manifesta-se através da imposição de uma cultura sobre outra. Sob o pretexto do oprimente cultural, esse processo faz com que certas crenças se espalhem pelo mundo como “verdades universais”, as instituições e seus representantes devem ser seguidos pelos seus adeptos pontualmente, sendo estas máximas respeitadas e difundidas entre

aqueles que consideram a religião como parte fundamental para o desenvolvimento do ser humano.

Em *Grande Sertão: Veredas* (2006), os princípios religiosos, com já enfatizamos, estão presentes no discurso de Riobaldo, estes que também contribuem para a construção de sua individualidade, entretanto, não cobrem sua consciência sobre o pacto diabólico. Os sistemas símbolos se mostram na obra pela universalidade de conceitos e imagens, erigindo formas de perceber e conhecer o mundo. No caso de Riobaldo, este todo ainda se disserta na dualidade entre o bem e o mal, objeção esta divulgada universalmente pela representação entre Deus e o diabo. Esta condicionalidade está ponderada, principalmente, na situação de Riobaldo como pactário, que tratada em sua admissão como encargo pode ser julgada inicialmente como a luta pelo bem coletivo, mas em tons delineados, como uma cobiça velada e subjetiva. Assim, Antonio Candido destaca:

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

Compreendemos que a relatividade entre o bem e o mal se estabelece a partir da concepção e da vontade humana. Riobaldo decidiu pactuar com o demo para liderar o bando em que fazia parte, e assim, vencer o grupo inimigo chefiado por Hermógenes, em que foi jurado de morte após capturar e matar Joca Ramiro. Tanto para o protagonista da história como para seu bando, a morte de Hermógenes se caracterizaria como algo bom, além de constituir a lei da jagunçada, no qual, no tribunal do sertão o mais forte, sábio e corajoso se torna também o vencedor.

Dessa maneira, Riobaldo querendo vencer a qualquer preço seu inimigo — Hermógenes e sabendo que este, através de um pacto com o diabo, tinha o corpo fechado para qualquer eventualidade, decide enfrentar o líder do bando adversário com as mesmas armas. Por mais que o protagonista de *Grande Sertão: Veredas* (2006) não assuma a efetuação do pacto, a dualidade se torna visível quando o bem e o mal são postos um do lado outro, confirmando a dependência de ambos para existir. Para Afrânio Coutinho (1986, p. 517), a representação da dualidade entre o bem e o mal na obra está marcada pelas personagens de Diadorim e Hermógenes e não por Riobaldo e Hermógenes. Isto porque, o protagonista em meio à incerteza

de ser pactário, assume a posição de um herói problemático, aquele que diante do conflito fica paralisado e não consegue tomar nenhuma atitude. Por isso, quem cumpre a missão de matar o vilão da história é Diadorim, a representação do bem e, como o próprio Riobaldo descreve, o seu anjo-da-guarda.

Deste modo, Hermógenes, como já afirmamos, assume a posição do mal no romance, observamos estas considerações desde a construção física e psicológica deste personagem: “Hermógenes Saranhó Rodrigue Felipes — como ele se chamava: hoje, neste sertão, todo o mundo sabe, até em escritos no jornal já saiu o nome dele [...]” (ROSA, 2006, p. 408). A história de Hermógenes ficou conhecida em todo o sertão, pois, segundo os boatos ele era um pactário: “O Hermógenes tem pautas [...]” Provei. Introduzi. Com ele ninguém podia? O Hermógenes — demônio. Sim, só isto. Era ele mesmo...” (ROSA, 2006, p. 48). Esta relação com o diabo era uma das justificativas para sua crueldade com aqueles que diziam serem seus inimigos: “Mas o Hermógenes era fel dormindo, flagelo com frieza. Ele gostava de matar, por seu miúdo regozijo. Nem contava valentias, vivia dizendo que não era mal [...]” (ROSA, 2006, p. 170). Outros já afirmavam, inclusive, Riobaldo que o “judas” não tinha amor em seu coração, apenas ódio, frieza: “Só o Hermógenes, arrenegado, senhoraço, destemido. Ruim, mas inteirado, legítimo, para toda certeza, a maldade pura” (ROSA, 2006, p. 409). Por fim, chamavam-no de diabo: “Esse Hermógenes — belzebu [...]. O Hermógenes, homem que tirava seu prazer do medo dos outros, do sofrimento dos outros. Aí, arre, foi que de verdade eu acreditei que o inferno é mesmo possível” (ROSA, 2006, p. 181). Riobaldo menciona que desde o primeiro encontro com Hermógenes, algo lhe dizia que ele não era pessoa boa, carecia ter medo e desconfiança dele:

— Hermógenes — homem sem anjo-da-guarda [...] Aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço. As calças dele como que se enrugavam demais da conta, enfolipavam em dobrados. As pernas, muito abertas; mas, quando ele caminhou uns passos, se arrastava — me pareceu — que nem queria levantar os pés do chão. Reproduzo isto, e fico pensando: será que a vida socorre a gente certos avisos? (ROSA, 2006, p. 116-117).

Quanto a Diadorim é a antítese de Hermógenes, quem sabe um anjo que deveria proteger Riobaldo, mostrar o caminho a ser seguido, isto se definiu em vários momentos da vida do ex jagunço, primeiramente quando se conhecem quando crianças no “Rio Chico” e o protagonista percebe que as feições daquele menino lhe traz calma e força:

Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia como nunca por ninguém eu não tinha sentido. (ROSA, 2006, p. 103. [...] quieto composto, confronto o menino me via [...] — Carece ter coragem [...] — ele me disse [...] eu vi os olhos dele, produziam uma luz. — Que é que a gente sente, quando

se tem medo? — ele indagou, mas não estava remoqueando; não pude ter raiva. — Você nunca teve medo — foi o que me veio, de dizer. Ele respondeu: — Costumo não [...] (ROSA, 2006, p. 106).

Riobaldo, já rapaz, reencontra Reinaldo após fugir da fazenda de Bebelo, esta etapa marca uma nova fase de sua vida, aquela em que ele se torna um jagunço. “O que entendi em mim: direito como se, no reencontrando àquela hora aquele Menino-Moço, eu tivesse acertado de encontrar, para todo o sempre, as regências de alguma, a minha família” (ROSA, 2006, p. 139). No decorrer da narrativa de Riobaldo afirma que nas noites em que o medo aflora, ele buscava nos olhos de Diadorim a paz interior: “Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim — meu amor de prata e meu amor de ouro” (ROSA, 2006, p. 52). Riobaldo argumenta que o ódio mantido por Hermógenes, despertou nele o sentimento oposto — o amor intenso e, simultaneamente, encoberto por Diadorim: “Do ódio, sendo. Acho que, às vezes, é até com ajuda do ódio que se tem a uma pessoa que o amor tido a outra aumenta mais forte” (ROSA, 2006, p. 188).

Após tornar-se assim como Hermógenes, um pactário, Riobaldo comenta que o destino havia sido documentado — só ele e Diadorim poderiam cumprir a vingança contra os “judas”: “Esse menino, e eu, é que éramos destinados para dar cabo do Filho do Demo, do Pactário! O que era o direito, que se tinha. O que eu pensei, deu de ser assim” (ROSA, 2006, p. 409). Riobaldo compreende que Diadorim, não era só um companheiro de bando, um amigo fiel, ele era o amor de sua vida. “Aquele lugar (Guararavacã) fiquei sabendo que gostava de Diadorim — de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade” (ROSA, 2006, p. 289). Todavia, infelizmente ele não reconheceu esse sentimento perante a sociedade, enquanto a jovem ainda estava viva, pois, seu sexismo não permitiu, e hoje sofre por não ter confidenciado isso a sua enamorada.

Partindo destas observações sobre a representação do bem e do mal em *Grande Sertão: Veredas* (2006), discutiremos a simbologia do mal neste romance a partir das teorias do filósofo francês, Paul Ricoeur em sua obra *O mal: um desafio à Filosofia e à Teologia* (1988). Entretanto, para esta abordagem, necessitamos entender Riobaldo como um ser pertencente a uma determinada realidade social. Esta reflexão se faz necessária, pois, compreenderemos até que ponto as atitudes de um sujeito podem relacionar-se ao mal.

Isto, pois, segundo Paul Ricoeur (1988, p. 10) o sujeito precisa de um outrem que o confronte e o ajude a revelar-se como ser que integra o “si e o eu” para uma interação melhor com a realidade. A narrativa histórica, textual, racional fará esse papel de reconhecimento do “si mesmo” do “eu” como parte constitutiva do sujeito que tem a sua irredutibilidade e sua

capacidade de mudanças, de habituar-se às novas experiências; em aprender novos sentidos e valores por meio das relações que conhece. De tal forma, toda a ação do sujeito se desvela como o momento presente que resgata o passado e se abre para o futuro para melhor integrar a experiência humana. É um horizonte aberto de sentido que, bem articulado, pode levar o sujeito à realização plena (ser de alegria, que descobre sua essência de bondade, que está designado à felicidade) que se transborda em concretização e regozijo nas interações que outorga.

Em *Grande Sertão: Veredas* (2006) este confronto de tentar reconhecer-se como um ser que integra o “si” e o “eu” ocorre quando Riobaldo vai reorganizando a sua história pessoal através de suas lembranças. Entretanto, esse “reconhecer de si mesmo” através da memória, não ocorre facilmente para o protagonista. Ele próprio menciona isso ao seu ouvinte:

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

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

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

Constatamos que enquanto Riobaldo tenta “ressignificar” sua experiência, interpretar suas ações, nomear seu viver, ele aprende a compreender a si mesmo no contexto em que está inserido. Em um dos trechos do romance, ele menciona que antes de entrar para o bando de jagunços, tinha outra visão sobre essa gente e depois, quando já fazia parte da jagunçada entendeu que: “Pecados, vagância de pecados. Mas, a gente estava com Deus? Jagunço podia? Jagunço — criatura paga para crimes, impondo o sofrer no quieto arruado dos outros, matando e roupuhando” [...] (ROSA, 2006, p. 220). Ou seja, Riobaldo conhecia a vida de um jagunço

apenas pelo que as pessoas falavam sobre eles, assim, julgava-os cruéis, injusto, de má índole. Desde o momento em que ele entrou para o bando de jagunços, percebeu que a braveza, a apatia, a racionalidade era um dos atribuídos, no qual, lhe afiançara sua sobrevivência naquele sertão, que ele dizia ser tão “crespo”.

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

Portanto, o ser humano mediante ao livre arbítrio, assume as rédeas de seu viver, se responsabiliza pela construção de sua própria história. No caso de Riobaldo este responsabilizar-se significa recordar para evitar as ações já ocorridas, lhe restando apenas trazê-las pela memória. Constatamos, que o eu se faz “si” num movimento reflexivo para melhor compreender-se na veracidade. Ora, o tornar-se “si”, vem ao pensar do próprio “eu”, para mostrar a capacidade do sujeito em distanciar-se de seu fulcro, em tornar-se outro para melhor interpretar os eventos do seu viver. Dado que Riobaldo se torna o locutor do discurso que ele mesmo faz de sua história, este seu narrar acaba por trazer à consciência reflexiva a sua ação e a sua identidade. Ao fazer essa memória de si, o protagonista mostra a sua maturidade de distanciar-se de seu ponto central para tomar nas mãos a sua vida e, com melhor clareza, ver como seu “eu” está interagindo com a realidade. Isso exige uma vivência da responsabilidade ética por estar situado no mundo.

Apreendemos que a ética da linguagem exige pensar na dimensão temporal da narrativa feita, pois, todo texto diz de um tempo, de um autor, de um contexto e de um destinatário assente. A narrativa já se apresenta como uma descrição da ação humana, e saber interpretar esse ato existente na narrativa textual é ser capaz de evidenciar a essência real do sujeito. O ser humano percebe sua interação com o mundo, consigo e com o outro e averígue que precisa pensar uma linguagem apropriada para traduzir-se à realidade e para falar do mal no viver particular. A partir do processo de narrar o ser humano recorre a uma linguagem que decodifique tal presença maléfica em sua realidade social.

Ora, sabemos que, para dizer do homem, é preciso decodificar também o articular da sociedade sobre essa pessoa, o que exige uma hermenêutica da ação humana na veracidade e, analisar como esta autenticidade registra esse diálogo: indivíduo e cultura. O agir humano em seu entrosamento com a realidade (política, econômica, religiosa) se apresenta como portador de um sentido duplo (ora oculto, ora revelado) que necessita do discernimento interpretativo. É

no nomear o agir humano que se consegue atinar o sentido do ser. Logo, não é o sujeito quem nomeia os fundamentos de si; é a ação do ser que dá os elementos para decodificar e dizer sobre esse indivíduo. O “eu” deseja ser e mostra-se pelas suas atitudes.

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

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

Riobaldo afirma: “As coisas que acontecem, é porque já estavam ficadas prontas, noutra ar. Contudo, este ‘outro ar’ é dimensão preclusa ao homem” (ROSA, 2006, p. 291). Ao ser humano resta uma condição ínfima habitável e minoritária de veredas, uma liberdade que de veras consiste em uma autonomia ilusória: “Mas liberdade — aposto — ainda é só alegria de um pobre caminhozinho, no dentro do ferro de grandes prisões” (ROSA, 2006, p. 294). “Tem uma verdade que se carece de aprender, do encoberto, e que ninguém não ensina: o beco para a liberdade se fazer” (ROSA, 2006, p. 297). Esses miseráveis caminhos são as veredas da premissa que o indivíduo pode deparar e habitar no meio do caos e da desolação: como, no sertão geográfico, as vias são como oásis moráveis na via do deserto, assim o homem deve descobrir nos seus mundos (interno e externo) o seu espaço de significância e de afetividades alcançadas. A vereda, neste sentido, se torna uma perspectiva de verdade, que se opõe o indício da instabilidade e da falta de direção — é o desenvolver da emancipação em meio a um universo potencialmente temerário.

O acaso subjugado por Riobaldo é um dos condicionamentos para a efetuação do pacto, é como se o protagonista afirmasse que o destino o levou a ser pactário, e isso ocorreu desde momento em que ele, ainda menino, se encontrou com Reinaldo as margens do Rio São Francisco: “Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido [...]” (ROSA, 2006, p. 103). “Agora, que o senhor ouviu, perguntas faço. Por que foi que eu precisei de encontrar aquele menino? Toleima, eu sei [...]” (ROSA, 2006, p. 109). Depois esse destino continua a se manifestar com a morte de sua mãe: “Minha mãe morreu — apenas Bigrí, era como ela se chamava. Morreu, num dezembro

chovedor, aí foi grande a minha tristeza [...]” (ROSA, 2006, p. 111). Então, ele é levado para morar com seu suposto padrinho: “Até que um vizinho caridoso cumpriu de me levar, por causa chuva numa viagem durada de seis dias, para a Fazenda São Gregório, de meu padrinho Selorico Mendes [...]” (ROSA, 2006, p. 112).

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

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

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

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

Riobaldo expõe ao interlocutor que o ódio nutrido por Hermógenes não estava relacionado apenas a ele e a Diadorim, mas a todos os jagunços que pertenciam o bando e conheceram Ramiro. A lei do sertão era severa, inquestionável: os traidores precisavam pagar com a própria vida em um duelo de igual para igual, sem injustiças ou acovardamentos. Como já mencionamos o protagonista ainda diz que desde o seu primeiro encontro com Hermógenes

sentiu aversão aquele homem com aparência nada harmoniosa e bela? Parecia até que ele suspeitava o que iria acontecer futuramente:

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

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

Em face às considerações feitas até aqui, depreendemos que o ato de pensar o “eu”, a sua revelação com o “outro” e com o mundo exige o plano da narrativa em que a memória, tem sua voz e tradução na linguagem que objetiva contar lembranças e recobras as vivências dos episódios versados, bem como de situações que precisam ser reelaboradas, talvez endireitadas pela mente. No ato de recordar, o ser se manifesta pleno e se coloca eticamente no mundo.

Riobaldo para compreender-se com um sujeito social reconstrói em seu pensar e narrar, suas aventuras como jagunço. Ao mesmo tempo, que esse pensamento e exposição se materializam, conhecemos as hierarquias, os costumes, os julgamentos realizados entre os bandos de jagunçada, seus objetivos, inimigos, etc. Riobaldo ao contar sua história também descreve as experiências dos jagunços, como aborda reflexões íntimas sobre suas decisões e atitudes, assim, tentando justificar os “erros” cometidos, o ex jagunço diz que todas as pessoas mudam, e com ele, não poderia “ser diferente”, isto é, se o destino lhe direcionou ao pacto — a associação com o mal, atualmente o seu arrependimento pode lhe trazer novamente para o lado do bem e quem sabe a salvação divina:

O senhor [...] Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas estão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão [...] (ROSA, 2006, p. 23).

O homem pode desdobrar-se às novas peripécias e sentimentos, e “caminhar para frente”, desde que tenha a audácia para desafiar o moralismo coletivo. Riobaldo afirma: “O mais importante e bonito, do mundo, é que as pessoas não estão sempre iguais — elas vão sempre mudando” (ROSA, 2006, p.13). No entanto, o sujeito se deixa vencer pelo medo da inovação, e prevalece nele o receio de errar, pela incapacidade de decifrar o signo das forças em jogo. É sempre difícil reconhecer o símbolo das desordens do inconsciente, e a mutabilidade das condições psíquicas gera incertezas. Deste modo, através das ponderações de Riobaldo, compreendemos que a consciência do sujeito pode ir além de sua finitude e revela a sua postura prudente em situar-se no mundo.

O seu expressar efetiva-se no discurso simbólico que ora revela e, ora oculta o sentido do ser, por isso, necessita de uma linguagem apropriada para concretizar o seu esforço de existir no mundo. Tal desejo de ser é interpretado pela hermenêutica por meio da análise da interação do sujeito com a realidade, pois, é essa influência mútua que dá o que pensar acerca do ser existente. “É no esforço de existir que o ser se faz possibilidade da concretude do mal, pois, o eu pode atrapalhar, com sua conduta indevida, o outro de dizer-se a realidade” (RICOEUR, 1988, p. 13). Por isso o sujeito é um ser responsável, perante alguém, de si e do seu agir com o que exige do “eu” uma conduta ética.

Interpretamos que Riobaldo ao narrar as suas experiências como jagunço, abre ao interlocutor como um algibe de experimentações, de acontecimentos; um horizonte aberto que possibilita várias e novas interpretações. Ele concilia o vivido com a possibilidade de recriar, de “ressignificar” sua vivência pela cronologia. Isso se dá pela franqueza em resgatar a reciprocidade das afinidades e de respeitar o existir do outrem como o outro que estimula o “eu” a viver a justiça nas familiaridades. Outrossim, abrangemos que o lugar que melhor encontra a concretude da consciência humana é no registro textual que o sujeito faz deste seu tornar-se existência, uma pessoa que deixar de ser um personagem fictício na narração a ser real pelo reconto meticuloso.

Notamos a tentativa de Riobaldo em se compreender melhor como sujeito por meio da linguagem, que se faz da mediação para a expressão da possibilidade de ser. A linguagem em *Grande Sertão: Veredas* (2006) torna-se a abertura ao ser por meio da apreensão. O texto, no caso, apresenta-se como o local de epifania do ser, pois, é na narrativa escrita que o ser tem a

oportunidade de conhecer, por meio dos jogos de expressões, a possibilidade de fazer memória restauradora do seu ser mediado pela interpretação.

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

Contemplamos que as variáveis do pensar, do experimentar, do agir tornam-se meios que externam o ser do sujeito à realidade. A postura ética esperada por Riobaldo é confrontada pelo rosto de outrem, que revela a pluralidade da manifestação do semelhante. Ora, é nesta pluralidade do outro que a experiência do mal pode se manifestar e, o sujeito deve ser capaz de fazer memória de seu viver, de agir no registro histórico do seu estar no mundo, para melhor recordar, de trazer à consciência o que foi esquecido. Tal compreensão precisa ser assumida por Riobaldo conscientemente, para ele saber, com prudência e respeito interagir com o outro, que às vezes, se assemelha a si pelas atitudes. Atinamos que o mal na perspectiva de Ricoeur (1988) não é ser, mas sim o fazer, se o homem não é a origem absoluta do mal no mundo, ao menos é o palco onde ele inicia sua manifestação. Assumir essa possibilidade ajuda na integração do sujeito e no dizer coerente da vivência da ação do “mal tangível”.

Abordamos até aqui estas concepções sobre o reconhecimento do ser que integra o “si” e o “eu” para uma interação melhor com a realidade, pois, para a compreensão sobre o mal primeiramente necessitamos conhecer quem é o agente desse mal, quem é o ser que se diz sujeito, para melhor agir como pessoa, em busca do que o indivíduo pode vir a ser plenamente. Notamos ser na ação que o sujeito revela seu ser que está em aprimoramento constante que ele descobre a sua finitude, sua capacidade de errar. Ele percebe que, por mais que queira mostrar que já é um ser em sua totalidade, é, na verdade, um ser fragmentado. É nesta fragmentação, nesta possibilidade de ser que o mal pode se concretizar na experiência humana.

A história desalinhada contada por Riobaldo define-se como a de um homem que se deixa vencer pelo acovardamento: temor do poder diabólico, sobressalto de amar alguém do mesmo sexo, receio de falhar. Entretanto, desta forma, por um monólogo que, por medo, nunca se torna diálogo verdadeiro, nem consigo mesmo, nem com Diadorim. Riobaldo se deixa seduzir pela fabulação diabólica e transitiva do poder; e permanece entre as divisas da aceitação e das regras sociais, perdendo Diadorim para o demo.

Riobaldo tenta compreender este mal reorganizando os fatos, o acaso que o fez agir sobre vários contornos. Em momentos da narrativa, ele diz que o mal está nos homens, que quando menos se espera este toma conta das pessoas, levando-as cometer erros, crimes, pagar remorsos, ter culpa. Outras horas, ele diz que o demo não existe e que Deus é paciência e tudo perdoa. Então, a justificativa para o pacto com o diabo, naquele instante, era a solução para resolver os problemas de um grupo. O jagunço-Riobaldo precisava ter o corpo fechado para guerrear com Hermógenes, vingar a memória de Joca Ramiro e de tantos outros em que os “judas” mataram. Desta reflexão manifesta-se a pergunta: uma ação pode ser considerada má quando o resultado desta está associado ao bem coletivo? Ora como dizer que algo, ou uma ação pertence ao mal se o “eu” praticante deste ato também sofre dolorosamente as consequências deste feito?

Portanto, discorrer sobre o mal como prática humana revela a existência antagônica do ser. Algumas vezes, o ser humano se mostra vítima, em outras, se apresenta como responsável, e na sua busca inquietante de saber de si, percebe-se finito e que, contudo, tem a possibilidade de se tornar pleno ao fazer o uso da criticidade individual. O sujeito acaba por nomear-se na temporalidade da história dos homens.

O pensar se converte a uma alternativa hermenêutica de tudo o que foi vivido pelo sujeito, apresenta-se como um horizonte aberto de significância das experiências vividas. De tal modo, observamos que o mal se evidencia como um dos discursos da “práxis” humana, visando retratar também a limitação do viver humano. Logo, a criatura precisa de uma tradução concisa para que sua significação tenha o que dizer substancialmente da sua essência. O sentir se desvela pela consciência recobrada do formalizar as reminiscências, que apontam para sentimentos que precisam ser verdadeiros, despindo o indivíduo das amarras do profano, tornando-o capaz de ser benévolo, de lutar contra as injustiças, de construir relações recíprocas em que, o social e o ético estejam pautados por valores, como a generosidade, a brandura, o respeito, etc.

Para Ricoeur (1988, p. 31), a interpretação simbólica do mal representa um avanço, pois, ao recorrer à memória, acabamos por dizer da essência do coração humano e dos sentimentos reais que nele residem. Por mais que falamos através dos símbolos, deve-se analisar a partir deles, a memória, que armazena a interpretação que o sujeito faz ao longo de sua temporalidade histórica, da ação humana na existência. De tal maneira, o mal como sentir se faz um desafio, porque ele é um enigma existencial que precisa ser decodificado para melhor entender quando se trata de uma ação cometida contra o “outro” ou sofrida pelo “eu”. Reelaborar o sentir ajuda a aniquilar a lei do retorno que visa retribuir a ação com a mesma moeda. É preciso fazer o

processo de liberação dos sentimentos que o sujeito tem e que o faz prisioneiro da lamentação do querer, da ignorância, do acusar Deus, pela injustiça vivida e que não permite que o mesmo, se inclua na possibilidade de ser vítima do mal sofrido.

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

Ricoeur (1988, p. 32) afirma que esse desenvolvimento da consciência, voltado para si, é efetivado pelo processo de luto: abandonar, soltar todos os laços que nos faz sentir a perda do amor como ruína de nós mesmos. O exercício de desatar, de liberar a perda de, contribui para a formação ética do sujeito, pois, a consternação ajuda o indivíduo a se tornar livre para novas possibilidades de encadeamento e interação com a realidade. Observamos que o ser, em sua ação, apresenta-se como um leque de probabilidades de existir. Ser mal é uma dessas possibilidades que tem a sua relevância na vida, porque tal atitude não marca só a si mesmo, mas também atinge o outro, o mundo, o social em que se está inserido, constata, então, que todo o “mal cometido” por um é o “mal sofrido” por outro. Isto é fazer o mal é causar o sofrer no outrem. Como a liberdade é sempre um exercício humano, ela está condicionada e limitada pela finitude do ser, e os atos do sujeito sempre terão as marcas deste estilo característico do cobiçar que seja próprio do indivíduo. Logo, se o querer é um ato, ele se faz uma ação de decisão da vontade do sujeito. Tomar consciência desta capacidade de consolidar o que se quer revelar; o exercer da ação pode vir pelo veredito, pelo consentimento do sujeito.

Assim sendo, mesmo que Riobaldo tente negar o pacto feito com o diabo, ele sabe que a concretização deste se deu pelo seu assentimento, pela sua escolha em se tornar um pactário, assim, como seu rival, Hermógenes. Considerando a questão citada acima, Ricoeur (1988, p. 32) afirma que todo o problema do mal se relaciona a esfera do ato, da vontade, do livre arbítrio. Assim, o mal diz respeito a uma problemática da liberdade. É por isso que se pode por ele ser

responsável, tomá-lo para si, torna-lo a confissão e combatê-lo. É dizer que o mal não está nem do lado da sensibilidade e do corpo, nem do curso da razão. De tal forma, Riobaldo tenta explicar que o pacto não pode ser deverás efetuado, pois, para tal o pactário necessita vender a sua alma, entretanto, ela por ser cerne é inverossímil comercializá-la como uma propriedade, um objeto: “Vender sua própria alma [...] Invencionice falsa! E, alma o que é? Alma tem de ser coisa interna suprema, muito mais do de dentro, é só do que um se pensa: ah, alma absoluta!” (ROSA, 2006, p. 24-25).

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

[...] eu penso é assim, na paridade. O demônio na rua. [...] Viver é muito perigoso; e não é não. Nem sei explicar estas coisas. Um sentir é o do sentente, mas outro é o do sentidor. O que eu quero, é na palma da minha mão igual aquela pedra que eu trouxe de Jequitinhonha. Ah, pacto não houve. Pacto? Imagine o senhor que eu fosse sacerdote, e um dia tivesse de ouvir os horrores do Hermógenes em confissão. O pacto de um morrer em vez do outro — e o de um viver em vez do outro?! Arrengo. E seu quiser fazer outro pacto, com Deus mesmo — posso? — então não desmancha na rás tudo o que em antes se passou? Digo ao senhor: remorso? Como no homem que a onça comeu, cuja perna. Que culpa tem a onça, e que culpa tem o homem [...] (ROSA, 2006, p. 312).

De tal forma, pensar sobre o mal é observar o comportamento dos sujeitos, este que se expõe na ordem técnica do viver, em outras palavras, analisar o mal é considerar as atitudes diárias dos indivíduos. Pois, as pessoas decidem pelo bem ou pelo mal, conforme suas necessidades, seus desejos e seus pensamentos, mesmo que momentâneos. Assim, a compreensão de si não ocorre imediatamente, mas, por meio da linguagem simbólica, e de seus estágios, símbolos, mitos e narrativas textuais.

Na busca pela consciência de si, é que a hermenêutica vai se configurando em um campo que proporcione definições coerentes. No exercício da arte de refletir sobre si mesmo, o ser humano pensa e interpreta para melhor compreender o sentido de seus desígnios. Consideramos que o sujeito ao refletir sobre o seu comportamento, recobra a função fenomenológica de analisar “a coisa em si” de maneira mais aprofundada e desde o resgate da consciência de se perceber frágil, passível de erro e que é convidado a superar-se na idealização de ser cada dia melhor.

Ao ter consciência de si, o sujeito admite-se vulnerável e reconhece que, em seu viver transitório, abre-se a possibilidade da existência do mal. Em outros modos, a reflexão da finitude do indivíduo, mostra que o sujeito é quem dá as pistas para raciocinar sobre a continuidade do mal, porque por meio da realidade é que o mal encontra o palco para sua manifestação. Concluimos ser o próprio sujeito que entende o “mal sofrido” pela razão.

No que lhe concerne, considerar que o sujeito se faz o campo da manifestação do mal aponta para a necessidade de se ver o mal como um fenômeno que precisa ser explicado. Tal feito é detectado pela consciência reflexiva do sujeito que o interpela a concluir — o mal que o aflige e que é, em simultâneo, fruto de seu agir. Como a reflexão gera a consciência de si, contribuindo para a observação da veracidade e da interação do sujeito com o mundo. O mal se torna notável porque o ser humano, em seu pensar sobre os fatos, constata o mal em seu viver. Ora, se o sujeito percebe o mal em seu caminho é porque, de algum modo, seu agir interage com ele. O sujeito tanto realiza algo maléfico quanto pode se afastar das situações onde o mal se concretiza. Nesta conjuntura, o livre-arbítrio e a razão se mostram pelo discernimento das suas atitudes.

Candido (2000, p. 172) escreve: “Riobaldo seria um instrumento de forças que o transcendem”. Se o bem e o mal são forças inerentes à natureza humana, muitas vezes, a sua inclinação se perfaz automaticamente. No entanto, as teorias quanto ao livre-arbítrio, reitera que a consciência deve prezar por um filtro seletivo no que diz respeito a esta escolha. Candido (2000, p. 174) ainda menciona que o diálogo entre consciência e inconsciente é necessário para o enriquecimento da lucidez; sendo a única expectativa que o sujeito tem de não ser devorado pelo impulso.

A propósito da necessidade desses “diálogos interiores”, um dos nomes do diabo elencado por Riobaldo é “O Solto-eu”. Esse espírito, possibilitaria ao homem dispor-se em coerência e comunicação com as partes “desprendidas” e desatadas que compõem a sua personalidade, uma prática extremamente árdua, porque implica uma distância tanto necessária quanto improvável: “Sei o grande sertão? Sertão: quem sabe dele é urubu, gavião, gaivota, esses pássaros, apalpando ares com pendurado pé, com o olhar remedindo a alegria e as misérias todas” (ROSA, 2006, p. 257). A visão sublime destinada a poucos, mas almejada por muitos, faz com que os homens qualificados, libertem-se de suas amarras e preconceitos, e por um voo contemplativo, interpretem sensatamente, os valores da vida. Assim Diadorim ensina ao Riobaldo: “Não sabe que quem é mesmo inteirado valente, no coração, esse também não pode deixar de ser bom?” (ROSA, 2006, p. 264). O adjetivo “inteirado” carrega um significado relevante, porque remete ao ideal de inclusão, de integridade pessoal.

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

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

Caso Riobaldo conseguisse vingár a morte de Joca Ramiro não só apaziguaria a alma de Diadorim, como também alcançaria a sua confiança e afeição. Pois, como já alegamos, os sentimentos mantidos por Diadorim não eram de um amigo para com outro, seus anseios por Reinaldo, iam além de uma amizade entre jovens:

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

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

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

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

De acordo com Ricoeur (1988, p. 36) a explicação do contato do próprio “eu” com a realidade é que apontará o palco da manifestação do mal. Para este teórico, o entendimento da manifestação do mal pode se dar no exercício da intenção das seleções feitas, o que ajuda a conhecer o próprio sujeito, pois, ao ter consciência de algo, a pessoa desenvolve a percepção de si mesma, correspondendo ao ato de reflexão e análise das escolhas que fez ao longo da vida.

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

A observação do mal na vivência humana mostra o sujeito evoluindo no contemplar da imperfeição. Ele não busca apenas ver o lado trágico do mal na sua existência, entretanto, infere também a uma concepção ética do mal, já que o agir humano é campo desse duelo. Para reconhecer a existência ética do mal, é preciso distinguir o seu duplo sentido: o mal está fora e dentro do sujeito. Ricoeur (1988) constata que saber conciliar a realidade dramática do mal com sua concepção moral e com a sua autoria, gera a necessidade de uma hermenêutica simbólica. Percebemos que, quando o sujeito torna seu viver traduzível, abre-se o espaço de análise, de

aprofundar a apresentação dele em sua vida. A exposição tem o seu sentido relatado no agir precedente do sujeito, este conduzir-se decorre da predileção pelo mal.

Considerando a escolha de Riobaldo em fazer o pacto com o demônio, esta ação desenvolvida por ele não significa afirmar que o protagonista assumiu a postura de um homem detestável, cruel, sem escrúpulos, diferentemente de Hermógenes, também pactário, que torturava os seus prisioneiros apenas para ver o sofrimento estampado em suas faces. Riobaldo elege realizar o ajuste com o diabo, pois, visa um objetivo comum e mesmo verificado uma considerável mudança em sua personalidade, depois do acordo com o “Dito-cujo”, ele não demonstra crueldade em suas condutas, apenas atributos que antes sua natureza não demonstrava, como, por exemplo, coragem, segurança, visão de líder, entre outras propriedades.

Aliás, esta percepção de Riobaldo sobre sua posição humana circunscrita, aquele que necessita da ajuda de um ser superior para alcançar os objetivos pessoais, ressalta os pareceres de Ricoeur (1988) que enfatiza sobre a existência de uma debilidade do homem que emerge o mal, tal possibilidade provém do livre-arbítrio. Logo, pela autonomia o ser humano carrega o marco da contingência do mal e, dependendo do uso que dela faz, desencadeia-se a queda do sujeito. Suscita-se, então, uma crise de consciência: o indivíduo certifica que tem um conhecimento limitado e o dever de fazer o que é certo; adequado aos princípios religiosos, sociais e éticos, assim, a liberdade se evidencia apenas como algo ilusório ou que remete a responsabilizar-se pelas escolhas feitas, surgindo a expressão do mal.

Riobaldo assume a consciência e aceita que o ser humano consente ao erro mediante as suas seleções. Entretanto, ao decidir por algo, o homem sempre corre o risco de sacrificar suas comoções no altar do moralismo social. Dessa maneira, o protagonista, em algumas situações, principalmente, em relação a Diadorim, escolheu o que o bando considerava justo, contendo seus sentimentos como um homem imperfeito, predisposto ao erro. De tal forma, analisamos que obedecer a um “bem imposto” não é certamente o testemunho de consciência, nem de responsabilidade, mas uma maneira de ceder a uma condição inerte à frente dos acontecimentos. Essa situação mostra-se como a opção de um caminho já desenhado por outros, podendo ser a ocasião mais tranquilizadora, cômoda e também menos audaciosa.

A partir do discurso de Riobaldo consideramos que o personagem vive constantemente no sobressalto de equivocar-se, por isso, afirma que: “Deus é paciência. O contrário é o Diabo” (ROSA, 2006, p. 56). Surge desta visão, outro contratempo: o “mal acompanhador” de Riobaldo não é livre, mas imposto por forças inerentes a sua individualidade involuntária. Ele não questiona o lado diabólico do seu mundo interior ao procurar respostas. Bem como não

estabelece um diálogo honesto com o diabo, isto é, ele não se examina verdadeira e corajosamente como um ser integrante de um mundo em conflito, talvez isto lhe permitisse libertar-se do seu estado de opressão interior e abrir-se a confabulação com Diadorim.

Prevalece, porém, esta atitude: “[...] eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra” (ROSA, 2006, p. 123). Riobaldo cria outro personagem diante do bando de jagunço, diferentemente daquele retratado quando está apenas na presença de Diadorim, traindo, assim, suas emoções e sua identidade. A deslealdade para com o amor é o incêndio e a dissolução do oásis-vereda existencial. Isto também ocorre com o Riobaldo-narrador, ele tenta afirmar, sem êxito, que não acredita na existência do demônio, entretanto, seu discurso mostra o oposto, ele se contradiz várias vezes ao narrar a sua história de vida, principalmente, quando diz não ser um pactário. Ele toma consciência desse contrassenso quando reafirma o poder de Deus sobre a humanidade, por isso, sempre assevera que o Hermógenes era a representação do mal e só outro pactário, tão cruel e “quase invencível” poderia derrotá-lo, alguém deveria se submeter ao sacrifício de vender sua alma ao demo. Esta escolha, assim, como qualquer outra teve uma recompensa: Riobaldo tornou-se um dos “heróis” naquela guerra, contudo, ele foi vitimado pela perda de seu amor.

Deste modo, a partir dos comentários de Riobaldo, ponderamos que a incompletude humana constitui um interstício para a acolhida do mal, assim, o mal surge de uma constatação da privação e/ou do desmembramento do ser humano. Ora, se o mal se revela na finitude humana, tal dado mostra que ele não tem vida própria, o sujeito dá forma a sua existência. Um ato, uma frase, um sentimento pertencem ao mal, porque o homem o faz deste modo. O mal se mostra ao mundo, como o desmascaramento do homem: o ser humano é o igualmente responsável pela propagação do mal na terra, pois, ele é o elo entre as trevas, e o diabo age intencionalmente como seu cúmplice.

Ricoeur (1988, p. 21) deixa claro que ser autor do mal não quer dizer que o homem seja a fonte originária deste. O filósofo busca esclarecer que a liberdade humana se faz responsável pela manifestação do agir do mal. Essa autonomia se estreita à necessidade de tomar consciência deste encargo. Para isso ocorrer, exige-se do sujeito a compreensão de sua debilidade enquanto indivíduo que o ilude e o estimula ao exercício da aceitação dessa possibilidade de engano.

As contingências de o ser humano errar desvela a fragilidade humana de interagir com a realidade e de responsabilizar-se pelo seu atuar nela. Tal finalidade, entretanto, provoca uma abertura para o florescimento do mal na conduta do homem. A possibilidade de falhar se converte em ápice do mal, e o seu agir se torna o lugar visível da aparição do mal. Assim, a

“falibilidade não é, por conseguinte, mais que a possibilidade do mal: designa a região e a estrutura da realidade que, devido a sua menor resistência, oferece um lugar para o mal” (RICOEUR, 1988, p. 22).

Em *Grande Sertão: Veredas* (2006), assim como já asseveramos, o protagonista escolhe o mal, não pelo prazer de ser atroz, mas devido às circunstâncias: a crueldade dos inimigos contra aqueles em que eram considerados rivais do bando ou por aqueles em que aprisionavam quando invadiam vilas, povoados; o rumor de Hermógenes ter feito um pacto com o diabo e só outro pactário poder matá-lo; a morte injustificada de Joca Ramiro, no qual, causou revolta a todos os jagunços que compunham o grupo, principalmente em Diadorim, que alimentava a cada dia o sentimento de vingança pelos traidores e por fim o amor por esta dama, que o fazia, mesmo sem explicação, também odiar intensamente os desleais e responsáveis pela infidelidade do líder antecessor de Zé Bebelo.

Sendo o sujeito um ser em construção, incompleto, está sempre se reformulando, se reinventando. Observamos que a decadência do ser inicia-se por sua fragilidade. Tal declínio aponta a possibilidade do início do mal no indivíduo. “A miséria humana gera a perversão do sujeito e abre uma ferida originária de onde pode surgir o mal” (RICOEUR, 1988, p. 24). Todavia, semelhante origem do mal na debilidade humana, só é real e assumida quando o homem, em sua liberdade, admite-se vulnerável e reconhece a sua inclinação pelo mal, momento em que o mal pode ser assimilado, avaliado e talvez combatido.

A entrega a si mesmo contribui para o sujeito descobrir-se falho, por isso, deve conhecer suas limitações para melhor assumir as lutas decorrentes dessa imperfeição. Se o sujeito é chamado a ser “perfeito” e sua vivência mostra que isso não é possível, porque ele não pode controlar sua trajetória completamente, forças externas ou ocultas, podem mudar inesperadamente sua travessia levando-a sucumbir em alguns estágios.

Ainda Ricoeur (1988, p. 46) atenta para a ideia de que o mal está fixo no coração do homem, no cerne desta veracidade, altamente complexa e deliberadamente histórica que é o ser humano. Assim, o mal, tal como Deus não é intertemporal, pois, este acontece, de uma vez por todas, perante aquilo que efetive a liberdade, provocando a sua existência. Consideramos que o coração humano como fonte do mal expõe a irregularidade como uma disposição perante a vida. Sendo no conflito de propensões humanas oportuno da convivência social é que se observa a finura do mal, porque a capacidade de o sujeito ser por si mesmo pode se tornar uma arma para dominar outros sujeitos e não só o meio em que habita. Notamos que o desejo pelo conhecimento absoluto, traz ao indivíduo a ambição de ser o “dono da verdade”, de manipular as relações pessoais, de comandar o mundo.

No caso de Riobaldo, seu coração não está totalmente contaminado pelo mal, pelo contrário, seu íntimo odeia Hermógenes, porque sua feição por Diadorim fez com que ele veja este jagunço como um homem benemérito de infelicidades e perecimento. Ele precisa vingar a morte de Ramiro para de tal forma apaziguar o coração de quem ama. Precisa tornar-se um pactário, pois, seu inimigo era um pactuante e somente outro na mesma condição de consorte do demo poderia derrotá-lo:

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

Riobaldo afirma, em várias passagens da narração, que o ódio que sentia por Hermógenes já era antigo, desde o momento em que ele conheceu o jagunço, algo lhe confidenciou que o sertanejo não era boa pessoa, não só pela sua aparência medronha. Os pressupostos se confirmaram pela traição. Ele afirma que não queria ter medo de Hermógenes, pois, precisa vingar-se:

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

Assim, Riobaldo deixa transparecer que o fim de Hermógenes já estava circunstanciado, e ele sabia que este não seria feliz, longe disso, a sua crueldade o levaria a um destino tão bárbaro e atormentador, como teve suas vítimas. Ricoeur (1988, p. 23) adverte o que fornece o caráter enigmático ao mal é nossa posição de colocarmos, numa primeira aproximação, sob um mesmo plano. À medida que o sofrimento é constantemente tomado como ponto de referência, o mal se distingue do pecado e do dolo pela linguagem religiosa, no qual, designa e torna a ação humana objeto de imputação, de acusação e de repreensão. O ultraje consiste em declarar que um sujeito é responsável por praticar uma ação indecorosa. A acusação caracteriza a infração do código ético dominante na comunidade assistida. “A repreensão designa o juízo de

condenação, em virtude do qual o autor da ação é declarado culpado e merece ser punido” (RICOEUR, 1988, p. 23).

Nesta esfera, o “mal moral” interfere no sofrimento, tendo em vista que, a punição é uma tortura prescrita. Em um pensamento conciso, a angústia distingue-se do “pecado” por traços contraditórios. A denúncia que centraliza o “mal moral” sobre um agente, se expressa quando o mal atinge um outrem, isto é, quando o mal foge do campo individual para o coletivo.

Desse jeito, o sofrimento caracteriza-se como legítimo avesso do deleite, o desgosto, se constituindo como a diminuição da integridade física, psíquica e espiritual do homem. A repreensão, enfim, o martírio opõe a lamentação. Pois, se o erro formaliza o homem “culpado”, o sofrimento o faz vítima: o que reclama o pranto. Riobaldo ao manifestar suas lamúrias, diz que difícil não é o homem ser bom, mas continuar seguindo o caminho do bem:

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

Riobaldo faz esta afirmação, pois, ele já havia sido, quando menino, um cristão que rezava e fazia promessas aos santos à margem do Rio São Francisco a pedido de sua mãe que tanto acreditava na proteção e no socorro divino. No entanto, o destino lhe fez mudar de vereda e hoje aflige-se com a morte de Diadorim — a consequência do pacto com o demônio:

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

Portanto, através das observações de Riobaldo, entendemos que a punição é um padecimento físico e moral, um castigo corporal, de privação de liberdade, de embaraço; é por isso, que se chama a culpabilidade de pena, termo que ultrapassa a ruptura entre o “mal cometido” e o “mal sofrido”; por outro lado, a principal causa da aflição é a violência exercida sobre o homem pelo homem: em verdade, fazer mal é sempre, de modo direto ou indireto, prejudicar outrem, logo fazê-lo é martirizar-se; na sua estrutura racional, na sua disposição dialógica. O “mal cometido” encontra sua réplica no mal suportado pelo outro; é neste ponto de intersecção que o grito da lamentação é mais agudo, quando o sujeito se sente vítima da maldade do próximo.

Mediante as notas levantadas até aqui, entendemos que a afinidade mantida entre o pacto e o mal é relativa, mesmo que os dogmas da Igreja Católica condenem a relação amparada entre

homens e diabo, e as caracterizam como pecadoras, imorais e lesivas. No caso de Riobaldo, o pacto não visa apenas o mal, mas o restabelecimento do bem, da ordem, da justiça.

Esta “punição” enfrentada por Riobaldo o faz argumentar sobre até que ponto as pessoas sabem o motivo de serem escolhidas e nem o pretexto de serem nomeados pelo diabo para esta aliança. Contudo, há uma verdade: “Qual é o caminho certo da gente? Nem para frente, nem para trás: só para cima” (ROSA, 2006, p. 74), isto é, para as “Veredas Altas”. Daí surge à dúvida e reiteração para Riobaldo: a questão do diabo e do destino. Todas as pessoas necessitam seguir uma rota, entretanto, para alguns sujeitos esse caminho se torna um enigma, uma encruzilhada entre o bem e o mal, entre Deus e o diabo, entre o amor e o ódio, entre o indulto e a condenação.

O debate que acompanha as indagações de Riobaldo está ligado a responsabilidade, um cargo que para ele, se relaciona com as obras do acaso. O protagonista apreende que a manifestação do destino está associada ao sagrado, esta descoberta se torna um martírio em seus pensamentos, formando um relevante inquérito: qual é a relação entre o bem, o mal, Deus e o diabo? Dessa forma, um dos grandes pensamentos percussores do romance, não está totalmente correlatado ao ponto de vista da moral, mas, por um prisma ético. Por isso, a escolha entre o bem e o mal, Deus e o diabo, está vinculada as circunstâncias do destino, da travessia. Os argumentos sobre ética, se respaldam muito mais em uma questão de conhecimento; sendo eles julgados como objetos de sabedoria, manifestando uma tensão entre ser e não ser, a proporção que, o indivíduo é observado por um olhar investigativo para a advertência do sagrado, criando-se as circunstâncias para a efetivação do mal, para a aliança com o demônio através do pacto. Ainda assim, o acordo diabólico não pode ser decidido apenas pela razão; também exige a transversalidade pelo santificado. Assim sendo, neste processo transversal, há uma tensão entre o ser anteposto a travessia e o abrir-se para as condições predeterminadas.

A ideia de anteceder a história do erro submete-se ao conceito de maldição da lei. Tal “desonra” invoca o núcleo da noção de dolo: sair do inferno por meio da “defesa pela fé” mostra a desconcentração do “eu” de seu egocentrismo, para deixar que o “outro”, a face representada pelo bem o resgate das trevas. O ser humano só conseguirá sair do círculo vicioso do mal, que deseja a morte, se ele conseguir visualizar, em sua falibilidade, a promessa de justificar-se pela crença em Deus. O que tem que morrer é o seu passado contraditório para isso ocorrer, o sujeito deve acertar-se, reeducar-se na ética de ser altero e justo no encargo de viver sua “liberdade”.

Segundo Ricoeur (1988, p. 34) na medida que o ser humano se entreve “corrompido”, ele é tomado pelo receio de ser condenado, eis o lado subjetivo do símbolo da mancha. A consciência em ver-se no erro faz com que o homem busque caminhos que lhe assegurem a entrada na esfera ética e a acolhida por um grupo social. Riobaldo busca este assentimento em

relação ao bando de jagunços, em especial, a Diadorim. Já a incessante negativa sobre o acordo com o diabo, é a decorrência e a visão do protagonista sobre aquilo que Ricoeur denomina de “símbolo da mancha”:

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

Posto isto, o temor causa no ser humano o desejo de querer se redimir da corrupção diabólica. “O homem entra no mundo ético, por medo e não por amor” (RICOEUR, 1988, p.35). Neste contexto, a imoralidade é assimilada pela consciência e revelada no sentir humano. Portanto, o receio, um dos sentimentos mais arcaicos da humanidade, após anos, esse amedrontamento torna-se a solução para desatar a antiga recordação, aquela que ficou, por muito tempo, esquecida no imo do sujeito. Neste caso, o temor alude a um castigo, a uma pena a ser cumprida pela desobediência a um código ético. No caso de Riobaldo, sua “penalidade” remete-se a confirmação e o desfecho do pacto como diabo: as mortes de Hermógenes e de Diadorim.

O medo de ser condenado revela o lado primitivo do homem, essa anunciação reforça a fragilidade do ser humano. Uma instabilidade que enfatiza as teorias de Ricoeur (1988), no qual, afirma que o homem é vulnerável a equivocar-se constantemente em razão as suas debilidades enquanto criatura. Neste sentido, o ato de conscientizar-se assume a própria impotência e o responsabilizar-se pelo seu agir mostra um temor diante aos mandamentos de um Deus que de bondoso pode se tornar sentenciador, uma repressão que desmascara um ser fraco, condenado a iniquidade.

Durante séculos, a Igreja Católica outorgou o que era puro ou pecaminoso em relação às transgressões aos princípios religiosos. A proibição ressaltava não apenas vetava a “heresia”, mas também enfatizava as “penalidades profanas”. O clero criava uma atmosfera de pavor, bem como um ambiente de resignação aos seus devotos. O homem era responsável por suas arbitragens e pelos veredictos “divinos”.

Notamos que os preceitos éticos e religiosos, buscam “educar” para a compreensão do medo, da culpa, do arrependimento, da credulidade, do perdão, etc. Dessa forma, se há

“instrução”, há a utilização da linguagem e, se há o uso da locução, por mais inconsciente que esteja à noção de “mancha” na atualidade; esta vem à memória quando o sujeito se vê interpelado pelo temor. Deduzimos que, uma vez a “mancha” enunciada, o ser humano identifica que suas opiniões e seu comportamento estão contaminados pelo mal. Riobaldo quanto a inclinação do homem ao pecado, expressa ao seu interlocutor:

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

A resposta dada a Riobaldo pelo compadre Quelemém enfatiza as concepções de Ricoeur (1988, p. 42) ao apontar que um sofrimento injusto quebra a lógica da racionalização do mal. É preciso ir além do sofrer como castigo, deve-se separar o mal da possibilidade de errar. Assim, o “ser manchado”, sente-se infectado, revelando nessa circunstância que a pessoa, antes de ser acusada por sua falta, percebe-se desmascarada por não assumir sua impotência. Na verdade, o indivíduo não sabe reconhecer sua debilidade, eis à verdadeira aceção do notar-se infectado originariamente. Desse modo, em vez do emprego da sentença “mal sofrido”, poderia ser usada a expressão “mal acusador”, aquele que expõe a insensatez do ser humano para com ele mesmo.

Nesta conjuntura, o “eu” pode ser extremamente justo, como “malvado”. Assim, responsabilizar-se pelo erro significa, então, admitir-se ajuizado pelo mal e isso gera uma angústia no indivíduo, que sente o “calvário da justiça” por perceber-se analisado pelo seu próprio agir, sentir, pensar e não por Deus. Eis a nova experiência ética apresentada pelo simbolismo da culpabilidade: o sujeito, consciente de si, faz justiça ao oprimido, pois, ele mesmo dá a si próprio, a sentença pela falta cometida sob o olhar não só de Deus, mas perante a outros homens, restaurando o ser que busca superar seus entraves. Riobaldo toma consciência de suas limitações quando narra o duelo final entre Diadorim e Hermógenes:

[...] e eu estando vendo! Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações [...] O diabo na rua, no meio do redemunho [...] Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes. Vi camisa de baetilha e via as costas de homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado. [...] Sofri rezar, e não podia, num cambaleio [...] Assim, ah — mirei e vi-o claro claramente: aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes [...] Ah, cravou – no vão — e ressurtiu o alto esguicho

de sangue: porfiou para bem matar! [...] foi poder imaginar a minha Nossa Senhora assentada no meio da igreja [...] Gole de consolo [...] Como lá em baixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que enguli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros [...] Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens[...]Diadorim! Naquilo, eu então pude, no corte da dor: me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira de tudo [...] Subi os abismos [...] De mais longe, agora davam uns tiros, esses tiros vinham de profundas profundezas. Trespassei. (ROSA, 2006, p. 594).

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

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

Hoje nos pensamentos do ex jagunço submerge a saudade e a dor que o deixam triste ao relembra os momentos em que esteve com Diadorim. O narrador descreve esse sentimento ao “doutor” e pede que ele ore por sua alma:

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

Através das ponderações de Riobaldo argumentamos que a consciência de “culpabilidade”, rompe o equilíbrio em defesa de uma determinação individualizada onde uma exposição elusiva substituiu a convencionalidade da premissa do pacto demoníaco e da condenação da alma do pactário. Ora, enquanto a lei divina ou cristã se fraciona indefinidamente como jurisdição, o ser se torna tribunal de si mesmo por estar alienado. Semelhante à perspectiva de insanidade ética, esta que se apresenta na condição de maldito da lei, em que a consciência acusada é a própria incriminação de seu mal agir.

Ao confessar sua falta, Riobaldo eleva-se, neste contexto, como expressão do “mal infinito” que assola a realidade, pois, o sujeito está fechado e não consegue reatar a comunhão com os demais. Tal consciência de equívoco desenvolve-se neste personagem como escravidão de seu próprio mal e, inicialmente ele não considera, em seu horizonte, a promessa de expectativa de liberdade. Assim, quando Riobaldo se vê sem Diadorim, nele vislumbra-se um futuro sem promessa que gera o pior das penalidades: o desejo de não conseguir viver. Conforme as argumentações de Ricoeur (1988) esse é o ápice do inferno da “culpabilidade”.

Após Riobaldo passar pela fase de luto e abandono, ele busca na expressão sobre si o julgamento de outrem, desta forma, o outro se transforma em juiz que ajuda o “eu” a ser justo. Estabelecendo uma apologia que gera um novo ser capaz de tratar sua liberdade com obrigação. Neste contexto de motivação, a falha se torna presente quando o sujeito quer em vão justificar-se, já que é a justiça de Deus que se manifesta na história a conferir dignidade e libertação ao ser humano. Portanto, Deus é um elo para o alcance do equilíbrio e a resolução dos conflitos dos homens.

Segundo as concepções de Riobaldo, cada ser é originariamente destinado a um papel específico no mundo; cada sujeito possui uma prescrição de conduta individual. Não obstante, o protagonista desconhece essa pertença determinada, ou a descobre quando já é demasiadamente tarde. O homem é parte de um desígnio transcendente, e tem que localizar e reconhecer a sua colocação harmônica no universo. Apesar disso, este plano-delineado por Deus ou pelo diabo, é um enigma de exaustiva solução. Em um jogo de luz, sombra, certezas, imprecisões, bem, mal, Deus, diabo, pactuar ou não compactuar, amor hétero ou homossexual, matar, morrer, faz de *Grande Sertão: Veredas* (2006), um clássico universal, pois, todos somos potencialmente “Riobaldos” e podemos nos reconhecer nele, porque cada um de nós se apoia sobre pontos de vistas fragmentados, aprisionados em preconceitos, crenças dissonantes, princípios obsoletos, medos, angústias, deixamos de evoluir e viver intensamente, apenas sobrevivemos em um sertão-mundo, escolhendo a cada dia, qual travessia percorrer.

De acordo com Ricoeur (1988, p. 46) existe uma norma individual que o homem deve, conscientemente, seguir para tornar-se parte integrante e funcional do universo. Este roteiro é o signo do divino, modelo difícil de identificar, pois, os sinais indicam um caminho paradoxal e isócrono, mostrando-se particular e universal, seu acesso se dá pela cláusula interior que transcende a mutabilidade dos acontecimentos.

Neste contexto, a totalidade é uma visão fugaz raramente induzível, no seu projeto, para quem a vive de dentro como “fração”. A secessão é negada ou parcialmente recusada perante ao todo, exceto para poucos “profetas”. Neste desmembramento e pelo esforço de se dizer como

sujeito a outra pessoa que Riobaldo percebe a possibilidade de analisar, pela memória, pela consciência a apropriação de si mesmo. Assim, o “eu sou” que existe, pensa e nomeia em sua inteiração com a realidade. Nesse intercâmbio, há a possibilidade do resgate do sujeito coeso, que sabe articular as dimensões do sentir, do pensar e do agir. Essa correspondência exige uma postura ética no decorrer do processo hermenêutico da explicação da consciência de si. Além do que, é através desta influência mútua que o sujeito projeta o exercício de delegar-se em busca de uma promessa de realização e coerência enquanto o indivíduo se torna responsável por seu viver, aprende a assumir o mal que cometeu, tem coragem de confessar seus enganos e demonstra querer mudar sua conduta e noções de mundo.

Percebemos que o sujeito recobra a beleza da liberdade vivida com encargo ao interpretar a si como alteridade que convive com outras licenças e que exige conhecimentos de uma ética recíproca e oportuna. Refletimos que o colocar-se diante do outro e reconhecer suas falhas, configura num exercício humano de prepotência do sujeito em ser e, aprender a assumir sua realidade transitória que o leva as transgressões recorrentes, desafiando-o a uma prática habitual de reconstrução do “eu”, no esforço de um progresso subjetivo. Já que a perfeição é fictícia as criaturas humanas, seja o “eu” melhor para si a cada oportunidade.

É premente entender que a presença do mal na fatalidade humana assume, como já mencionado, uma função educativa na existência do sujeito, pois, essa participação recorda ao indivíduo que o seu querer e poder não acontecem imediatamente na sua vida. Ele é um ser como os outros no mundo e precisa aprender a conviver para melhor construir um *ethos* justo em que a generosidade, a bondade, a reciprocidade reina entre as relações. Riobaldo ao “balancear” os fatos, decide avaliar suas atitudes e escolhas, no entanto, ele não podia voltar ao passado, esse retorno só ocorre pela memória e pela narração dos acontecimentos. Então, como dizer a Diadorim sobre seu amor? De fato, ele mesmo não queria admitir seus erros. Do que adiantaria confessá-los se não podia mais pedir perdão a Diadorim? Assim, por indicação de Zé Bebelo procurou o compadre Quelemém: “Tinha de ser Zé Bebelo, para isso, Só Zé Bebelo, mesmo, para meu destino começar de salvar [...]” (ROSA, 2006, p. 607). Foi a partir do encontro com o compadre que Riobaldo começou a refletir sobre o pacto com o diabo e as possibilidades de ter vendido ou não a sua alma ao “Dito-cujo”:

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

Riobaldo viu na figura do compadre Quelemém um novo caminhar na sua trajetória de sujeito errante, ele poderia aprender muito com aquele homem tão sábio e crente aos princípios religiosos. Quem sabe o amigo cristão lhe ajudaria na clemência por seus atos falhos, isentando-o de um castigo maior que perder seu amigo-amor? Talvez ainda houvesse tempo para salvar sua alma do inferno. Afinal, ele já não foi castigado com a morte de Diadorim? Quem sabe Deus ou o diabo lhe deram outra oportunidade, um reinício, em síntese esse é o significado da encruzilhada, um recomeço na travessia deste sertão-mundo.

Agora resta saber se ele vai para cima ou para baixo. Porque entendemos que o “eu” representado na narrativa de Riobaldo, em alguns momentos se mostra “titubeante”, intencionalmente ou não, esse “eu” em frente ao (s) “outro (s)”, tenta se distanciar como narrador, dando lugar ao personagem jagunço, ao descansar seu olhar analítico, volta narrar sua história, afirmando que: "O real não está na saída nem na chegada, ele se dispõe para a gente é no meio da travessia [...] eu atravesso as coisas — e no meio da travessia não vejo" (ROSA, 2006, p. 307). Se a realidade se dispõe no meio da travessia, Riobaldo não a enxerga? Nesse entremeio também se encontraria Deus ou unicamente o diabo? “Travessia, Deus no meio” (ROSA, 2006, p. 309). Ora Riobaldo inebriado pelo amor, ódio, vingança, desejo não percebe Deus nesta travessia, no sertão que lhe conduz para frente para trás, para cima para o baixo, para o céu para o inferno, para a veracidade para a imprecisão, para a lucidez para o retraimento, para o bem para o mal, para Deus para o diabo.

A dúvida de Riobaldo sobre a existência do diabo está ligada a de Deus. Analisando o comportamento instintivo de Riobaldo, observamos que o narrador de *Grande Sertão: Veredas* (2006) tenta reconciliar com si mesmo aquilo que se perdera na inconsciência, e com o qual, submergira todo contato no mais profundo de sua própria identidade. Mediante as teorias de Paul Ricoeur (1988) compreendemos que o símbolo do mal está relacionado à interação que o homem faz com sua realidade, o meio em que ele está inserindo pode influenciá-lo a praticar o mal, porém, por mais que os caminhos o levem para o exercício do mal, o livre arbítrio lhe diz qual dos rumos quer e tolera seguir. Entretanto, ninguém elege o mal por identificá-lo assim, pelo contrário, o sujeito o escolhe porque naquela ocasião o mal se manifesta como algo alusivo ao bem.

Friedrich W. Nietzsche em *Além do Bem e do Mal* (1977), também argumenta sobre o mal na vida dos seres humanos. Para este autor, o mal está relacionado a consideração de moral estabelecido pelos filósofos, psicólogos e principalmente pelo Cristianismo, e tudo aquilo que foge as regras defendidas pelo Clero é dito como imoral, antiético. Então, tudo aquilo que escapa às regras cristãs, é considerado como mal, imoral, pecaminoso. Se considerarmos a

dicotomia entre o bem contra o mal, entendemos que se uma ação não pertence a Deus, logo ela será atribuída ao seu antagonismo, surgindo aí à figura do diabo, antítese do sagrado.

Em *Grande Sertão: Veredas* (2006), o diabo como personificação do mal tem inúmeras características, mas todas convergem aos dogmas religiosos que prenunciam a destruição do homem e de seus valores morais. O diabo separa, confunde, promete fama e sucesso. Riobaldo não se sente senhor das suas ações, de fato é o demo, no fim que as inspira e as conduz. O diabo é, então o verdadeiro protagonista do romance? Afinal sua participação, como já afirmamos, mesmo que incorpórea, se destaca em toda a narrativa de Riobaldo. “O diabo na rua no meio do redemoinho”. Um protagonista que não tem rosto nem voz, mas que se manifesta na conduta das personagens, nas suas desordens e obscuridades; na escolha do mal? Um demônio que habita nos pensamentos, cria a confusão, um desarranjo e ambiguidades de ideias e sentimentos, simbolizados pelo “redemoinho” no meio da encruzilhada do sertão.

Um desalinho em que o diabo se assenta ao centro e se locomove pelo sertão-mundo, dirigindo-se para as encruzilhadas, onde os futuros pactuantes o evocam desesperadamente. Nesta travessia, o demo é também, etimologicamente, o que separa. O pacto ameaça à integridade do pactário. O acordo com o demo trata-se de uma intimidação que, na narrativa de Riobaldo, se torna uma censura, o término de um amor, de um contrato. Os dons que o diabo oferece aos pactuários, são provisórios, se a contrapartida é o trespassar interior e a perda da alma. No fim, Riobaldo consegue, através do pacto, eliminar seu adversário, os “judas” e ganhar a guerra entre os bandos de jagunços, mas, sofre por ser inerme e entregar ao diabo, seu bem maior — Diadorim.

Entretanto, Nietzsche (1977, p. 39) quanto à afirmação sobre a existência do diabo, afiança que não há veracidade sobre essa criatura. Assim como conhecimento absoluto, tudo isso são palavras enganosas reproduzidas em anedotas orais. Estas que se acercam de um discurso ideológico, nem sempre voltado para o bem coletivo. Muitas vezes, a insistência em dizer que o mal pertence ao demônio é uma forma de alienar multidões e defender questões morais, relacionadas a determinados grupos religiosos e/ou sociais. Assim, Nietzsche (1977, p. 40) menciona que a simples teoria da interdependência dos instintos “bons” e “maus” aparenta um refinamento de imoralidade e desperta a ameaça e o desgosto, inclusive numa consciência ousada e pujante. Seria como se os homens fossem julgados “bons” ou “maus” conforme o grupo a que pertencem, são criados estereótipos que condenam os indivíduos, nem sempre suas ações são avaliadas, mas sim como se vestem, como se comportam em determinados lugares, como profetizam as leis divinas, etc. Aí nos questionamos: onde se efetiva o segundo maior mandamento de Deus: “Não te vingará nem guardarás ira contra os

filhos do teu povo; mas amarás o teu próximo como a ti mesmo. Eu sou o Senhor” (Levítico 19: 18).

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

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

Quanto à decisão de Riobaldo em ser pactário, ela se vincula a concepção de Nietzsche (1977, p. 100) ao dizer que aquilo que se formaliza por amor se faz além dos limites do bem e do mal. Este sentimento e as ações que provém dele não necessitam de interpretação, porque o seu valor está na pureza em fazer o possível e o impossível para ser feliz, mesmo que momentaneamente, sem medir esforços ou julgá-lo moralmente. Integrando de certa forma, a declaração de Nietzsche (1997, p. 51) quanto ao amor, aquele anseio que corresponde à alma jovem, torturada por mil desilusões. Aquele que volta finalmente, cheio de suspeitas contra si mesmo, desgarrar-se com impaciência excessiva e violenta e em seus pesares vingam-se de sua grande cegueira, como se essa névoa tivesse sido natural, castigando assim mesmo.

Dessa maneira, entendemos que a premissa sempre utilizada por Riobaldo: “viver é muito perigoso”, reflete suas dificuldades em saber como conduzir a sua vida. No fim, ele compreende que foi incapaz de vivê-la integralmente, isto por falta de uma direção interior e pela ausência de uma consciência que sempre não lhe obrigava a escolher os valores morais e éticos de uma sociedade arcaica.

A ética, mais do que a reflexão, é a maior inquietude de Riobaldo, como Candido (2000, p. 88) corrobora: “O intuito fundamental é o angustiado debate sobre a conduta e os valores que

a escoltam”. Esse é confronto entre o bem e o mal, descrito por Riobaldo em sua narração, uma batalha que a humanidade conhece há milhares de anos. Candido (2008, p. 90) ainda pontua que “a expressão ‘seres incompletos’ lhe parece extremamente apropriada a trágica amplitude de *Grande Sertão: Veredas*”. As narrações de Riobaldo demonstram inicialmente o desejo pela totalidade, pela clareza, pela renovação, um discurso caloroso, que ao longo do relato se transforma em uma desordem de sentidos, baseados em imprecisões, ambiguidades, negativas, em desencantos. Uma frustração que Proença (1976, p. 14) ressalta até na etimologia do nome da personagem-protagonista: “Riobaldo: *Rio-baldo*”, um rio inútil, carecido de algo. Riobaldo é alguém que nunca se sentirá completo, sempre lhe faltará respostas para as suas inquietudes; a segurança de admitir o acordo com o diabo; a confissão do amor por Diadorim; a admissão de ser frágil. Mesmo Otacília, sua santa esposa, não complementarás suas lacunas interiores, sua outra metade era aquela donzela-guerreira que ele viu morrer em um combate sertanejo.

Grande Sertão: Veredas (2006) nos faz entender o quanto somos limitados e sentimos a nostalgia por coisas e emoções infindáveis que não chegaremos a ver, conhecer ou vivenciar, um infinito de possibilidades que nos originou e que simboliza o desfecho da história contada por Riobaldo. Com o protagonista, compreendemos que o ser humano intenciona um equilíbrio eminente, entretanto, sua imperfeição impossibilita atingi-lo. Todavia, em uma tensão aflitiva e numa saudade intransigente reside também toda a beleza, vitalidade e poesia dos seres humanos. A melancolia por uma pátria espiritual, ou de uma vereda interior em que consigamos reconhecer-nos e em que possamos nomear as coisas.

Não podemos ser perfeitos nesta existência, mas, as buscamos a plenitude das coisas, dos sentidos, das afeições, das afinidades através de uma crise em direção ao infinito, a partir de um conflito dolente e essencial. Compartilhamos nesta travessia pelo sertão-mundo dos mesmos anseios de Riobaldo é: “eu queria poder sair para terras que não sei, aonde não houvesse sufocação em incerteza [...] A gente quer Céu é porque quer um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo vendo” (ROSA, 2006, p. 101).

Concluimos que Riobaldo ao narrar suas aventuras, tentar dar um sentido a suas decisões, aos seus sentimentos, a sua vida. O diabo saracoteou sua travessia, tramou seu destino, ou foi a proteção divina que impediu dele ser arrastado pelo demo aos quintos? Riobaldo agradece ou revolta-se por sua sina? No fim de seu narrar, ele avalia: “Que o que gasta, vai gastando o diabo dentro da gente, aos pouquinhos, é o razoável sofrer. A alegria de amor. Razoável” (ROSA, 2006, p. 146). Riobaldo parece ter encontrado o sentido da sua agonia. Será que todas as pessoas também reconhece o fundamento de suas aflições?

O mal está essencialmente ligado aos sofrimentos humanos? Conforme as declarações de Ricoeur (1988) nenhum filósofo nos deu até hoje uma explicação deveras convincente sobre a origem do mal e do sofrimento. Isto, pois, há angústias que não conseguimos explicar, até mesmo para o mal não há, ainda, alegações efetivamente coesas. Consideramos as ideias de Ricoeur (1988) quanto a simples interpretação sobre o mal: “o mal é aquilo de ruim que penso, desejo e faço para o outro”. Somos enquanto criaturas imperfeitas, seres maus?

2.5 O acordo diabólico em *Grande Sertão: Veredas*

Em *Grande Sertão: Veredas* quem narra o acordo com o diabo é o próprio pactário, Riobaldo conta a um visitante-doutor sua travessia pelo sertão localizado entre Minas Gerais e Bahia, mas a simbologia dos acontecimentos ultrapassa o espaço físico da narrativa. O monólogo que pressupõe um “tu” se baseia nas lembranças de um velho apaziguado pelo tempo e pelas experiências de um ex jagunço. “[...] E tudo conto, como está dito. Não gosto de me esquecer de coisa nenhuma. Esquecer, para mim, é quase igual a perder dinheiro” (ROSA, 2006, p. 407).

No entanto, a memória puxa os fatos para frente, para trás, para o meio de como tudo aconteceu. A narrativa é alinhavada, emaranhada, dúbia. “A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento [...] nem não misturam. Contar seguido, alinhavado [...] De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado” (ROSA, 2006, p. 98). Uma ambiguidade que leva ao mesmo princípio — Diadorim e ao diabo. Um discurso dialógico que faz Riobaldo negar a confirmação do pacto demoníaco, contudo, sua incessante negativa quanto ao contrato diabólico, revela efeito inverso, pois, o diabo é ressaltado do início ao final da narrativa de Riobaldo, tornando-se um dos protagonistas da história. “O diabo na rua, no meio do redemoinho...”

A presença do demo é acobertada pela personagem de Hermógenes. “Ateado no que pensei, eu sem querer disse alto: — [...] só o demo...” [...] Diadorim, que quando ferrava não largava, falou: — “O inimigo é o Hermógenes [...] — Que sim, certo! O inimigo é o Hermógenes...” (ROSA, 2006, p. 407). Riobaldo sustenta em sua alocação que o mal se afigura em Hermógenes o tempo todo — sua fisionomia, seu olhar desalmado, suas poucas palavras, seu andar teso, suas atitudes odiosas, tudo dissipa crueldade, emana a confluência com as trevas, com o demo. “[...] O ódio pousa na gente, por umas criaturas. Já vai que o Hermógenes era ruim, ruim” (ROSA, 2006, p. 204). Neste contraste, o diabo atua na narrativa, na mente, nas

lembranças de Riobaldo como aquele que perturba, abrasa o regozijo e desperta os sentimentos dormentes.

Todavia na árdua travessia pelo sertão-mundo, o inimigo de Riobaldo não é exclusivamente Hermógenes ou o diabo, mas, as suas inquietudes que se embaralham em assertivas que ora e outra se transformam em denegações. Suas constâncias quando proferidas de forma eloquente se encenam oralmente em hesitações dissimuladas de ingenuidade. Seus convencimentos fazem com que o interlocutor pelo discurso enredado se depare com os fatos e os observe como o protagonista os apreenderam e os vivenciaram durante sua trajetória no sertão, no bando de jagunços, na companhia de Diadorim. Neste ambiente paradoxal o verdadeiro adversário de Riobaldo é ele mesmo que retoma sua vida pelas descrições de um pacto diabólico realizado. “[...] — Posso me esconder de mim? [...] Soporado, fiquei permanecendo” (ROSA, 2006, p. 503).

Como já afirmamos, o acordo com o diabo é acentuado no em toda a narrativa de *Grande Sertão: Veredas* por Riobaldo. “[...] Aquilo — era eu ir à meia-noite, na encruzilhada, esperar o Maligno — fechar o trato, fazer o pacto!” (ROSA, 2006, p. 410). O protagonista assevera que mesmo sem acreditar e por invenção de coragem decide pactuar com o demo. Ele reúne para esse mercadejo as parlendas das tradições sertanejas:

[...] Do Tristonho vir negociar nas trevas da encruzilhadas, na morte das horas, soforma dalgum bicho e pelo escuro, por entre chorinhos e estados austeros [...] medonho como exigia documento com sangue vivo assinado, e como se despedia, depois, no estrondo e forte enxofre. Eu não acreditava, mesmo quando estremeia. T’arreneguei. (ROSA, 2006, p. 411).

Entretanto, a bravura evade-se e o acovardamento desata na certeza de unir-se ao diabo. Todavia o interesse de ser estimado pelo colega de jagunçada o levam a encruzilhada não pelo ódio a Hermógenes, mas, pelo amor a Diadorim. “[...] Dor do corpo e dor da ideia marcam forte, tão forte como o todo amor e raiva de ódio” (ROSA, 2006, p. 21). O pacto se consagra pela vontade de conquistar o respeito e o afeto de seu bem-querer. “A resolução final, que tomei em consciência [...] Declaro ao senhor: hora chegada. Porque eu estava sabendo — se não é que fosse naquela noite, nunca mais eu ia receber coragem de decisão. Senti esse intimado [...]” (ROSA, 2006, p. 418).

Riobaldo diz que sua decisão não foi comunicada a ninguém, nem mesmo ao amigo “[...] E, no singular de meu coração, dou dito: o que eu gostava tanto de Diadorim, tinha um escrúpulo — queria que ele permanecesse longe de toda confusão e perigos [...] Deus me tenha!” (ROSA, 2006, p. 418). Entretanto, Diadorim percebeu a mudança na personalidade do

companheiro. Riobaldo se tornou um jagunço aguerrido, seus olhos revelavam superioridade, ele queria o poder, desejava comandar, reivindicou junto a Zé Bebelo a chefia do bando de jagunços. Sua ordem foi respeitada, o pactário tornou-se o líder Urutu Branco.

Diadorim não permaneceu distante da perplexidade do pacto demoníaco como desejava Riobaldo. Pelo contrário, Diadorim se tornou o elo entre Riobaldo e o diabo. Inicialmente, Diadorim é retratada pelo protagonista como a aspiração para que ele pactue com as forças malignas, uma ânsia justificada pela vingança aos traidores de Joca Ramiro. Posteriormente, a relação amorosa com Diadorim o faz aceitar o ajuste como uma solução aos problemas coletivos e futuramente uma nova vida ao lado de quem amou em segredo. Por fim, Diadorim encerra o contrato diabólico e a aliança entre Riobaldo e o diabo. Todavia, a consciência do protagonista além de conduzi-lo as Veredas-Mortas ainda o orientam a negar o pacto diabólico, para que assim, também não possa afirmar que a morte de Diadorim foi o resultado de sua decisão em ser pactário. “[...] por todo o mal, que se faz, um dia se repaga, o exato” (ROSA, 2006, p. 22).

A efetuação do pacto com o diabo se evidencia na narrativa de Riobaldo, não como em *A Trágica História do Doutor Fausto* (2006), ou em *Fausto* (1983) ou em *Doutor Fausto* (1984). O pacto com o diabo se configura em *Grande Sertão: Veredas* (2006) pelo olhar de Guimarães Rosa que transpus esse contrato por formas tradicionais, diferentemente do estilo abordado pela literatura erudita.

Rosa trouxe para o romance o contexto dos jagunços, homens que atuam em grupos e desafiam o sistema de poder e/ou político de uma localidade. Devido as suas condições de vida ou costumes, o jagunço, foi ao longo da história, conceituado nas narrativas brasileiras e confundidos com os dos “capangas”, isto é, com homens violentos contratados como guardiões de um sujeito influente (um fazendeiro, um senhor de engenho, um político).

O protagonista de *Grande Sertão: Veredas* (2006) não é um erudito, pesquisador da nigromancia como Fausto de Marlowe ou estudou Medicina, Teologia e Direito como Fausto de Goethe, também não é um músico com dom nato como de Adrian Leverkühn. Quem narra o ajuste com o diabo não é uma pessoa culta. “Sou só um sertanejo, nessas altas ideias navego mal [...] Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração. Não é que eu esteja analfabeto. Soletrei, anos e meio, meante cartilha, memória e palmatória. Tive mestre, Mestre Lucas [...]” (ROSA, 2006, p. 14). Quem narra o pacto diabólico é um sertanejo que vivenciou e sentiu as artimanhas do demo!

Riobaldo é aquele que se viu órfão de mãe, a simples Bigrí, mulher sem sobrenome que criou sozinha seu filho no interior brasileiro; aquele que não teve o reconhecimento paterno na certidão de nascimento; aquele sendo entregue aos cuidados do padrinho, o fazendeiro Selorico

Mendes, seu suposto pai; aquele que se tornou professor de Zé Bebelo; aquele que entrou para a jagunçada pela ação do acaso; aquele que foi pactário; aquele que amou um homem. Aquele que não possuiu títulos acadêmicos, mas conhece muito bem os dilemas de um sertão temerário; aquele que pelo conhecimento adquirido durante uma vida, lembra as experiências do passado e os narra a um forasteiro que apenas ouve e o faz tentar compreender a matéria vertente do homem humano.

O momento do pacto em *Grande Sertão: Veredas* (2006) é narrado pelo pactuário como uma eventualidade do destino, sem que Deus impedisse, ele encaminhou para o entrecruzamento dos caminhos que o direcionariam para o bem ou para o mal, neste caminhar, Riobaldo optou pelo diabo:

Adjaz o campo, então eu subi de lá, noitinha [...] Deus é muito contrariado. Deus deixou que eu fosse, em pé, por meu querer, como fui. Eu caminhei para as Veredas-Mortas [...] Lugar meu tinha de ser a concruz dos caminhos. A noite viesse rodeando. Aí, friazinha [...] A encruzilhada era pobre de qualidades dessas. Cheguei lá, a escuridão deu. Talentos de lua escondida. Medo? Bananeira treme de todo lado. Mas eu tirei de dentro do meu tremor as espantosas palavras [...] o que eu estava tendo era o medo que ele estava tendo de mim! Quem é era o Demo, o Sempre-Sério, o Pai da Mentira? Ele não tinha carnes de comida da terra, não possuía sangue derramável. Viesse, viesse, vinha para me obedecer. Trato? (ROSA, 2006, p. 418-419).

O diabo não se mostra fisicamente para Riobaldo, o demo não aparece com cauda, chifres ou pés de bode. O diabo vem sorrateiramente, invade os pensamentos, vigia o pactuante de forma comedida. Sua presença é constatada pela escuridão que se ressalta mesmo em uma noite de luar, pelo ar gélido que esfria o corpo do pactário que se confunde com o estremecer de medo, pela ventania que forma o redemoinho de ideias, pela consciência da união com as trevas. Mesmo neste frenesim de emoções, Riobaldo acolhe o demo para sua existência, ele aceita o pacto diabólico. “[...] A minha ideia não fraquejasse [...] E, o que era que eu queria? 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, 2006, p. 419-420).

O acordo efetiva-se, o pacto une o homem ao diabo, a aliança não é feita com Deus, como detalham os relatos teocêntricos. A evocação direciona-se ao demo. Riobaldo desejava ser mais que era, queria governar a si e aos outros, ter coragem, enfrentar os inimigos de carne e osso, ter o corpo fechado, conquistar Diadorim. Em troca ele ofertou sua vida, sua alma:

E foi assim que as horas reviraram. – A meia-noite vai correndo... – eu quis falar [...] Ser forte é parar quieto; permanecer [...] Eu queria ser mais do que

eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia. Deus ou o demo? – sofri um velho pensar. Mas, como era que eu queria, de que jeito, que? Feito o arfo de meu ar, feito tudo: que eu então havia de achar melhor morrer duma vez, caso que aquilo agora para mim não fosse constituído. E em troca eu cedia às arras, tudo meu, tudo – o mais – alma e palma, e desalma... Deus e o Demo! – Acabar com o Hermógenes! Reduzir aquele homem! ... (ROSA, 2006, p. 420-421).

Riobaldo na encruzilhada permaneceu, ele apetecia e ali ficou à espera da resposta do demo. O príncipe das trevas se manifestou pelo rodopio da brisa, na ventania inesperada o redemoinho trouxe do inferno a criatura. “[...] Ah eu, eu, eu! Deus ou o Demo — para o jagunço Riobaldo! A pé firmado. Eu esperava, eh! De dentro do resumo, e do mundo em maior, aquela crista eu repuxei, toda, aquela firmeza me revestiu [...]” (ROSA, 2006, p. 421- 422).

Riobaldo bravejou: — “Lúcifer! Lúcifer!”. Sem respostas, chamou novamente pelo demo: — “Lúcifer! Satanás!” Outra vez o silêncio pairou no ar. “O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais. — Ei, Lúcifer! Satanás, dos meus Infernos!” (ROSA, 2006, p. 422). O diabo não ouviu os clamores do jagunço? Seria o diabo um falso imaginado? Não, Riobaldo sentiu sua presença, o diabo atendeu o seu chamamento, o pacto foi materializado. “Me ouviu [...] Como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do assunto [...] As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas!” (ROSA, 2006, p. 422). Riobaldo assumiu a posição de pactário.

Em *Grande Sertão: Veredas* (2006) o pacto com o diabo na narrativa de Riobaldo se mostra como o certo no incerto. O protagonista pretende com o acordo demoníaco ter uma certeza na ambiguidade dos fatos, das sensações, do viver. Diante a esta imprecisão a morte é dado certo, assim como salvaguarda estabelecida a qualquer ser humano. A diferença que pelo trato diabólico a época da morte é estipulada. “[...] Tempo é a vida da morte: imperfeição” (ROSA, 2006, p. 587).

Riobaldo anuncia que o pacto com o diabo veio com a certeza do ódio, da vingança. Nesse contexto o diabo assume dupla imagem — concreta e abstrata. A primeira refere-se a pena dada a Hermógenes — a sentença de morte. A segunda representação é a coisa dentro da outra, o diabo que coabita no interior do homem, o mal que se expressa por sentimentos ou ações, ou menções que pressupõem seus efeitos, que alcança um “tu”, um “ele”. “[...] o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem — ou é homem arruinado, ou o homem dos avessos” (ROSA, 2006, p. 10).

O pacto em *Grande Sertão: Veredas* (2006) é essa coisa dentro da outra que constituem um conjunto de ações e comportamentos, subscrevendo uma procedência de fatos que

envolvem não somente o “eu”, mas o “outrem”, formando uma ambiguidade que no final das interpretações resultará em uma única compreensão narrativa — a contada por Riobaldo.

Por este viés tanto o mal como o pacto diabólico é apresentado ao leitor por Riobaldo como algo internalizado. “Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens [...]” (ROSA, 2006, p. 10). Um mal que assim como o diabo na encruzilhada mediante a evocação não se apresenta materialmente. É o caso do encosto dos espíritos descarnados nas pessoas que se tornam endemoninhadas. Como o menino de nome moderno, Valtei, filho do senhor Pedro Pindó, garoto de dez anos que mostrou desde pequeno frieza de sentimentos, uma inclinação para a maldade, algo que fortaleceu dentro de si com o tempo, mesmo suas demonstrações de afetividade para com os animais de estimação era de judiação. “[...] uma vez, encontrou uma crioula benta bêbada dormindo, arranhou um caco de garrafa, lanhou em três pontos a popa da perna dela. O que esse menino babeja vendo, é sangrarem galinha ou esfaquear porco. — Eu gosto de matar... — uma ocasião ele pequenino me disse” (ROSA, 2006, p. 13).

Seus pais tentaram corrigir a crueldade do filho com castigos e sovas lavadas com salmoura. “O menino já rebaixou de magreza, os olhos entrando, carinha de ossos, encaveirada, e entisicou, o tempo todo tosse, tossura da que puxa secos peitos” (ROSA, 2006, p. 14). O Pindó e a mulher, diminuíram as seções de penalidades, entretanto, habituaram bater na criança gradualmente, criando naquilo prazer e divertimento. O mal não foi tratado com o bem, o menino continuou vivendo sobre as atrocidades de um meio que o corromperam cada vez mais. “[...] Aquele menino tinha sido homem. Devia, em balanço, terríveis perversidades. Alma dele estava no breu. Mostrava. E, agora, pagava. Ah, mas, acontece, quando está chorando e penando, ele sofre igual que se fosse um menino bonzinho...” (ROSA, 2006, p. 14).

O diabo também pode se manifestar por uma soada, como quando uma voz forte mandou que Riobaldo matasse o nhô Constâncio Alves. “Daí, de repente, quem mandava em mim já eram os meus avessos [...] Aquele homem merecia punições de morte, eu vislumbrei, adivinhado. Com o poder de quê: luz de Lúcifer? [...] A porque, sem prazo, se esquentou em mim o doido afã de matar aquele homem [...]” (ROSA, 2006, p. 470). A vontade de matar Constâncio não era pelo dinheiro que ele possuía, mas por crueldade intrínseca, emitida por um ditame recôndito. Outra voz tão fraca, cochichou não aos ouvidos de Riobaldo, do seu coração partiu um lamento que a morte nunca poderia se concatenar ao júbilo: “Ah, não. 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, 2006, p. 474).

O mal se mostra pelo ódio a Hermógenes contrapondo-se ao amor de Diadorim. Entretanto, o que move o protagonista a realizar o acordo demoníaco não é a fúria pelo inimigo, mas a afeição pelo enamorado. Dessa maneira, o pacto com o diabo ganha o ar de duplo, sentidos opostos que se unem pelo mesmo objetivo — a aliança demoníaca. O demo passa a governar Riobaldo. “[...] Ele rondava por me governar? Mas, então, governar pudesse, eu não era o Urutu Branco, não vinha a ser chefe de nada, coisa nenhuma!” (ROSA, 2006, p. 491).

Riobaldo não apresenta o pacto diabólico através de princípios religiosos. Ele não discute categoricamente a relação entre o bem e o mal a partir dos conceitos cristãos. Suas rezas não são para a redenção de sua alma. Suas preces seja para Deus ou para o demônio é para que ele não se destrua na insanidade motivada por suas lembranças e avaliações:

O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desdoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... 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. (ROSA, 2006, p. 16).

No final da narrativa o que importa é a consciência em avaliar os fatos. “[...] O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia [...] Hoje em dia, não me queixo de nenhuma coisa. Não tiro sombras dos buracos. Mas, também, não há jeito de me baixar em remorso. [...]” (ROSA, 2006, p. 64). O pacto com o diabo não marcou o fim da vida de Riobaldo, o ajuste diabólico converteu-se em um recomeço. Nesse principiar, o Riobaldo escolhe outro caminho, aquele que o leve a Deus. “[...] E se eu quiser fazer outro pacto, com Deus mesmo — posso? — então não desmancha nas rãs tudo o que em antes se passou?” (ROSA, 2006, p. 312).

No presente não mais cabe a Riobaldo se atar ao arrependimento ou o ódio, só resta ao protagonista narrar e interpretar os fatos, analisar e ordenar tudo, quem sabe aquele forasteiro o ajudará nessa compreensão? Nas análises de um mundo infinito, confuso, de uma existência muitas vezes incompreensível:

De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servia para quê? Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho. Por daí, então, careço de que o senhor escute bem essas

passagens: da vida de Riobaldo, o jagunço. Narrei miúdo, desse dia, dessa noite, que dela nunca posso achar o esquecimento. O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser. Deus esteja! E dizendo vou. (ROSA, 2006, p. 216).

Nesta complexidade de viver o real, o que interessa a Riobaldo é confessar seus erros através da palavra. Assim como Maria Mutema confessou os seus crimes e suplicou pela bondade de Deus no altar da igreja em frente um grupo de cristãos. A mulher recolhida numa prisão improvisada, não comia, não descansava, sempre de joelhos pedia absolvição a Deus pelos atos transgressores praticados. As autoridades compareceram ao pequeno arraial, levaram Mutema para a cadeia de Araçuaí. Os dias em que a acusada permaneceu na prisão, o povo a perdoou, davam-lhe palavras de conforto e juntos rezavam por sua alma. De tanto pedir clemência e rezar, segundo boatos Maria Mutema salvou sua alma do inferno e quase se tornou uma santa.

Da mesma maneira, Riobaldo também faz, pela palavra ao declarar indiretamente seus pecados, na esperança de quebrar a coisa dentro da outra, o pacto internalizado por ele. Um pacto que resultou na morte do outro. “O pacto de um morrer em vez do outro — e o de um viver em vez do outro, então?!” (ROSA, 2006, p. 312).

O foco da narrativa de Riobaldo é o martírio de ter vendido a alma ao demo. “[...] Mas minha alma tem de ser de Deus: se não, como é que ela podia ser minha? [...] Então, não sei se vendi? Digo ao senhor: meu medo é esse. Todos não vendem? Digo ao senhor: o diabo não existe, não há, e a ele eu vendi a alma... Meu medo é este. A quem vendi?” (ROSA, 2006, p. 485). Esse cerne atravessa toda a narração do protagonista, o diabo se resalta em suas descrições, ganha protagonismo. “O diabo na rua, no meio do redemoinho...”. O demo que surge e ressurgue dentro dos relatos, uma imagem da coisa dentro da outra, do certo dentro do incerto, do bem dentro do mal, do amor dentro do ódio, da vida dentro da morte. A angústia de Riobaldo se fundamenta no conhecer para quem ele vendeu sua alma — para o diabo? Como explicar a morte de Diadorim? Deus ouviu seus clamores tomando para si a alma do pactário?

Um tormento respaldado em um rebojo de sensações que corporifica o mal. Um movimento em espiral que atenta para a presença do demo. Como no duelo entre Diadorim e Hermógenes! O redemoinho avisa sobre a estadia do diabo e o desfecho da luta, da vida dos guerreiros:

—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... (ROSA, 2006, p. 245-246).

Um turbilhão que se faz presente em todo o relato de Riobaldo, um delírio que estremece os pensamentos, as emoções, a consciência do protagonista. Que o faz ter a certeza do trato de proteção da matéria! “Tive fechado o corpo? Quero que não; não pergunto. Não morri, e matei. E vi. Sem perigo de minha pessoa” (ROSA, 2006, p. 589).

Um redemoinho que causou no pactário, inquietações e desencontros em uma travessia por um sertão-mundo, um ambiente metafórico e, simultaneamente, enigmático, inseguro. Um lugar oportunizador de inúmeras impressões e possibilidades de vivências marcadas por obscuridades e provenientes de vicissitudes subjetivas. “[...] Não sabia que nós dois estávamos desencontrados, por meu castigo. Hoje, eu sei; isto é: padeci [...] A vida é muito discordada. Tem partes. Tem artes. Tem as neblinas de Siruiz. Tem as caras todas do Cão, e as vertentes do viver” (ROSA, 2006, p. 504). Riobaldo não esclarece suas hesitações, a história do protagonista se encerra com a simbologia do infinito, aquilo que não se pode finalizar, assim com as excitações humanas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante anos dedicamos a interpretar *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa, tendo como objeto de estudo um dos temas centrais do romance — o pacto com o diabo. As pesquisas se iniciaram na graduação em Letras e se estenderam para o mestrado e doutorado, permitindo maior conhecimento e análises sobre o assunto investigado. Desde do momento em que nos comprometemos a analisar uma obra tão significativa para a literatura brasileira como esse romance se consagrou, vivenciamos desafios, surpresas e aprendizados constantes. Dentre as maiores incitações em estudar *Grande Sertão: Veredas* está a abordagem argumentativa visando a originalidade e contribuições relevantes as pesquisas de uma obra que apresenta uma fortuna crítica tão extensa e expressiva.

Mediante as afirmações anteriores, ressaltamos que nos últimos dez anos, *Grande Sertão: Veredas* somou cerca de 60 dissertações de mestrado e 50 teses de doutorado. Neste sentido destacam-se conceitos importantes que colaboraram significativamente para as compreensões do único romance escrito por Guimarães Rosa. Pesquisas realizadas por críticos como: Suzi Frankl Sperber, Walnice Nogueira Galvão, Silviano Santiago, Davi Arrigucci Júnior, Benedito Nunes, Katrin Rosenfield, Marli Fantini Scarpelli, Luiz Roncari, Roberto Schwartz, Walnice Matos Vilalva, entre outros.

Análises literárias que tiveram como temas norteadores — o foco narrativo do romance considerando o discurso monológico; o uso da linguagem coloquial e metafórica presente na obra; a percepção de uma narrativa ambígua e labiríntica que se relaciona aos aspectos memorialísticos; a participação das personagens femininas no romance tendo em vista o ambiente patriarcal; a representação simbólica da donzela-guerreira por Diadorim; o enfoque do mito fáustico; as diferentes formas de amar de Riobaldo (Nhorinhá, Diadorim e Otacília); observações a respeito do sistema de jagunços e o regionalismo no território brasileiro; a prosa-poética entre amor e ódio na narração de Riobaldo; o tempo paradoxal em *Grande Sertão: Veredas*; a poética migrante de Rosa; a epifania da verdade na alocação do narrador, princípios religiosos no sertão roseano; a construção e desconstrução do épico; conformação da ética no mundo da jagunçagem; a fragmentação do monólogo sob a apreensão do mundo e de si mesmo; as ambiguidades de um sertão e suas representatividades, dentre outros.

No entanto, o tema relacionado ao pacto com o diabo em *Grande Sertão: Veredas* ainda é pouco debatido pela fortuna crítica. Quando o assunto é o tratado demoníaco, os pareceres se relacionam as comparações de casos orais com a exploração do universo dos violeiros e suas pautas; leituras maniqueístas sobre as configurações entre o bem e o mal; comentários a respeito

das figurações do maligno, atendendo as definições e as transformações que moldaram o diabo no decorrer dos séculos; as correlações do acordo diabólico na obra com o pacto fáustico através de análises de ilustrações cabalísticas, símbolos astrológicos e leis do ocultismo tendo com referência à Filosofia Hermética. Entretanto, compreensões acerca da ritual do pacto demoníaco no romance ainda são escassas, por isso, a escolha por este objeto. Dessa maneira, observamos que nossas pesquisas alcançaram o propósito almejado — aportes inovadores para as interpretações do pacto com o diabo em *Grande Sertão: Veredas*.

Nossas apreciações nos levaram as seguintes conjecturas — ao ponderarmos a respeito do pacto com o diabo em *Grande Sertão: Veredas* e ao observarmos esse ritual em outras produções literárias que também versam sobre o assunto, dentre elas, *A Trágica História do Doutor Fausto* de Christopher Marlowe, *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe e *Doutor Fausto* de Thomas Mann, percebemos analogias e dessemelhanças na configuração das alianças feitas entre os protagonistas das histórias e o demo. Dentre os aspectos semelhantes estão alguns dos elementos ritualísticos que compõem o acerto diabólico — a evocação do demo em uma encruzilhada à meia-noite, a transformação na personalidade dos pactários, a realização dos desejos do pactuante pelo diabo (a busca pelo conhecimento, poder, fama, prestígio, ter o corpo fechado), a finalização do acordo pela morte.

Quanto as dissimilaridades, a primeira delas se evidencia em *Grande Sertão: Veredas* através da narrativa de Riobaldo, que se apresenta pela perspectiva de uma primeira pessoa, ou seja, é o próprio pactário que narra o trato demoníaco, o que implica em outro aspecto discordante comparado as obras que consagraram a história da figura mística de *Johann Georg Faust* — o arranjo com o demo, não se finaliza com a morte do pactuante, não sendo sua alma entregue ao inferno. Quem morre no confronto com Hermógenes, o adversário e também pactário, é Diadorim, quem Riobaldo amou em segredo durante o tempo em que pertenceu a jagunçada.

Nesse caso, mesmo o ajuste com o diabo sendo narrado pelo pactário, o acordo não é confirmado pelo protagonista de *Grande Sertão: Veredas*, pois, ao assumir a posição de pactuante, Riobaldo também admitiria ser responsável pela morte de Diadorim. Então, por um discurso dialógico, memorialístico, às vezes desconexo, Riobaldo não reconhece ter se aliado ao demo, no entanto, o protagonismo do diabo ganha dimensões, principalmente quando o narrador repete a frase: “O diabo, na rua, no meio do redemoinho”.

Como o “Dito-cujo” não apareceu fisicamente a Riobaldo ao ser evocado na encruzilhada, na Veredas-Mortas, ele acredita não ter realizado o pacto com o “Dito-cujo”. Entretanto, ele sofre a metamorfose de iniciação do pacto, levando-o a tornar-se o líder Urutu

Branco, a morte de Diadorim sela o elo e o tratado com o diabo, resta no presente a Riobaldo indagar-se para quem ele de fato vendeu a sua alma — para o demo ou para Deus?

O pacto entre Riobaldo e o demo não tem tempo determinado de 24 anos como descrito nas obras de Marlowe, Goethe e Mann, o trato dura o período do combate entre o bando de jagunços, de um lado os companheiros de Joca Ramiro e do outro, os “judas”. O protagonista tem seu corpo fechado as eventualidades do sertão hostil, bem como a coragem e a força de guerrear contra Hermógenes. A morte da donzela guerreira consolida ao pactário a proibição dele amar. O tratado entre Riobaldo e o demo ainda se difere dos outros ajustes “fáusticos”, pelo interesse coletivo, não é apenas a vontade do protagonista vingar a morte de Joca Ramiro, mas de todo o bando dos jagunços que agora ele chefia.

Como já afirmamos, quem narra o pacto com o diabo é Riobaldo. Ele não descreve o acordo por concepções religiosas e maniqueístas. Seu discurso se fundamenta em informações orais. O diabo surge pelo lado “crespo” dos homens, no encruzamento de caminhos que levam ao bem e ao mal, a Deus e ao demo, ao amor e ao ódio. A apresentação do demo aos homens acontece pelos fenômenos da natureza: pela ventania, pelo ar gélido, pelo redemoinho, em um alvoroço que embaralha as ideias e as emoções. O diabo se mostra pelos “defeitos”, pelos “desacertos”, pela brutalidade das pessoas e se instaura nas concepções. Melhor mesmo, segundo Riobaldo é nem chamar o “Cramunhão”, é preferível guardar repouso de pensamentos, acalmar o coração e as lembranças...

Pela narração de Riobaldo, descobrimos que o diabo se mostra a humanidade de forma metafórica, por imagens, recordações e atitudes, sua presença não precisa ser em “carne e osso”, só pela vontade, pelo rumorzinho, por uma felicidade passageira, de reflexões que no futuro se tornam o motivo para lembrar, refletir e narrar os eventos evidenciados pela memória que ora puxa para frente, ora arrasta para atrás os acontecimentos, e num labirinto de sensações e revelações desenham a história de um sertanejo experiente, deitado em uma rede, conta a um “forasteiro-doutor” sobre a sua travessia por um sertão-mundo, expondo episódios que não serão mais vividos, mas que são ditos pelas lembranças-saudades, amalgamadas em desejos, sentimentos, pesares, em reminiscências que levam as infinitas e ambíguas interpretações de um sertão-mundo.

Assim, pelo relato de Riobaldo, compreendemos que o ser humano por sua capacidade de discernimento recebe uma conotação pessoal intransferível, implicações que exigem responsabilidade nas relações vividas. No conflito de escolhas a capacidade do sujeito por si mesmo pode se tornar uma arma para dominar a natureza e também outros indivíduos. Nessa conjuntura a vontade de saber faz com que a pessoa queira transmitir uma “verdade

incondicional”. Tal prepotência de ter a palavra final sobre um fato revela a possibilidade do “mal tangível”.

Riobaldo compreende este espaço da perversidade humana, isso se evidencia quando ele vai até às Veredas-Mortas e evoca o diabo. Apreendemos que o inconsciente de Riobaldo é regido por uma sistematização que se fundamenta através de uma meta coletiva. Assim, a face diabólica apresenta-se no romance como uma resposta à reação — o protagonista busca ser pactário para poder eliminar outro pactuante. Não apenas pela busca do poder, mas pela intenção de ter o afeto de Diadorim.

Nesta percepção sobre a iniquidade humana, Riobaldo nega a existência do diabo e consequentemente a realização do pacto, como também culpa o destino pela morte do companheiro. No entanto, não só a perda de Diadorim aflige o protagonista, mas a condenação da alma do colega motivada por ele através do pacto demoníaco. A negativa de Riobaldo quanto ao ajuste retoma um falso senso de honra e da observação às normas sociais e religiosas. Falta em Riobaldo à coragem de trilhar um caminho contra as regras da coletividade, que o obrigaria ao isolamento e à carência de pontos de referência habituais.

Deste modo, entendemos que o verdadeiro problema de Riobaldo não é tanto o fato de ter dúvidas, mas a maneira como as resolve — o pacto significa que ele deixará prevalecer dentro de si à crueldade sobre a compaixão, à sede de glória sobre o desejo de fugir da guerra com Diadorim. Ao escolher pela aliança com o demo, Riobaldo sofre sua grande derrota — a morte de Diadorim. A sua segunda ruína é a de não ter conseguido admitir abertamente suas responsabilidades e então se perdoar. (Perdoar-se só é possível somente após uma admissão consciente da culpa). Nestes casos, nem a religião poderá ajudar. No caso do Riobaldo, no fim a crença, é vivida como exorcismo, espécie de rito mágico para proteger-se do sofrimento e do mal com suas personificações. Se o bem e o mal são forças inerentes à natureza humana, amiúde inconscientes, a consciência deve sempre fazer uma opção, e assumir na maioria dos acontecimentos uma função de filtro seletivo. O diálogo entre convicção e insegurança é necessário para o enriquecimento da consciência; e é a única esperança que temos de não sermos tragados pelo inconsciente.

BIBLIOGRAFIA

- ASSIS, Machado de. A Igreja do Diabo. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. Org. Afrânio Coutinho.
- ARENDT, Hannah. Eichmman em Jerusalém: *Um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- AZEVEDO, Álvares de. *Macário*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1952.
- BAKHTIN, Mikhail. O discurso na poesia e o discurso no romance. In: *__Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini – São Paulo: Hucitec, 2010. p.85—106.
- _____. O plurilinguismo no romance. In: *__Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini – São Paulo: Hucitec, 2010. p.107—133.
- _____. A pessoa que fala no romance. In: *__ Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini – São Paulo: Hucitec, 2010. p.134-163.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves - São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.83-154.
- BERMAN, Marshall. O Fausto de Goethe: A Tragédia do Desenvolvimento. In: *__Tudo que é Sólido desmancha no ar*. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Loriatti. São Paulo: Companhia de Letras, 1986.
- BÍBLIA, Português. *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.
- BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 4ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, Éclea. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BUSSOLOTTI, Maria Aparecida F. M. (Org.). *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: UFMG/Nova Fronteira/ABL, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Tese e Antítese: ensaios*. 4ª Ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.
- _____. *Sagarana*. In: Rosa [1995] vol.1.
- _____. Jagunços e mineiros de Cláudio à Guimarães Rosa. *Vários escritos* - 3ª ed. revista e ampliada; São Paulo: Duas Cidades, 1995.

- _____. O grupo social e sua manifestação no plano literário. In: *OCUPAÇÃO Antonio Candido*. São Paulo: Itáu Cultural, 2018, p. 27-67.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CANDIDO, Antônio. ROSENFELD, Anatol. PRADO, Décio de Almeida. *A personagem de ficção*. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CASCUDO, L. da C. *Contos Tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global, 2004.
- COSTA, Judith Martins. *A noção de contrato na história dos pactos*. In: ORGANON: Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; V. 06; nº. 19, 1992.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura do Brasil*. 6ª Ed. São Paulo, 2001.
- COUTINHO, Eduardo Faria. *Guimarães Rosa: um alquimista da palavra*. Prefácio à ficção completa de Guimarães Rosa. In: Rosa [1995] vol.1.
- _____. (org.). *Guimarães Rosa – Fortuna Crítica nº 6*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- DABEZIES, Andre. Fausto. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- DICIONÁRIO DE FILOSOFIA. *Pecado*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982.
- DOSTOIÉVSKI, FiódorM. Irmãos Karamazov. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2008.
- DURKHEIM, E. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *A ciência social e a ação*. Tradução de Inês D. Ferreira. São Paulo: Difel, 1975.
- ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino*. Comportamentos religiosos e valores espirituais não europeus. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 6ª edição. Curitiba: Positivo, 2004.
- FLUSSER, Vilém. *A história do diabo*. 3ª Ed. São Paulo: Annablume, 2008.
- FOUCAULT, M. Aula de 26 de fevereiro de 1975. In: FOUCAULT, M. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 255-292.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Riobaldo, o homem das metamorfoses. In: *Personae: Grandes personagens da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Senac, 2001.
- _____. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

- _____. Riobaldo de muitas faces. In: *Mínima Mímica: Ensaio sobre Guimarães Rosa*, publicado pela Companhia das Letras em maio de 2008.
- _____. *Guimarães Rosa*. São Paulo : Publifolha, 2000.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2011.
- GOETHE, *Fausto & Werther*. Tradução Alberto Maximiliano. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 2003.
- Kant, Immanuel. *A religião nos limites da simples razão*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1992.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- LUKÁCS, György. *Prolegômenos para uma ontologia do ser social: questões de princípio para uma ontologia hoje tornada possível*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Tradução Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- MARLOWE, Christopher. *A História Trágica de Doutor Fausto*. Trad. pref. notas de A. de Oliveira Cabral. Lisboa: Papelaria Fernandes Livraria, [s.d.]. Coleção Bilíngue, 1987.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além de bem e mal*. Tradução: Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1977.
- PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Trilhas no Grande Sertão. In: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Grifo, 1976.
- RICOEUR, Paul. *O mal: um desafio à Filosofia e à Teologia*. Tradução: Maria da piedade Eça de Almeida. Campinas: Papyrus, 1988.
- _____. *O conflito das interpretações*. Rio de Janeiro: Imago, 1978.
- _____. *Tempo e narrativa*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.
- _____. *O si mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira César. Campinas: Papyrus, 1991.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa: A obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Top Books, 2006.
- SCHWARZ, Roberto: Grande Sertão e Dr. Faustus. In: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1965.
- TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. São Paulo: Editora Três, 1973. 1ª ed. 1876.

VEJMELKA, M. Kreuzwege. *A travessia perigosa: Grande Sertão: Veredas e Doutor Fausto em leitura dialógica*. Revista Print Version; vol. 23; Nº 65. São Paulo, 2009.

VILALVA, Walnice Aparecida de. MIYAZAKI, Tieko Yamaguchi. MELLO, Francieli. Grande sertão: veredas: amor e homossexualidade. *In: Encontros e Travessia: Machado de Assis e Guimarães Rosa*. Tangará da Serra: Gráfica e Editora Sanches Ltda, 2011. p. 127-146.

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

WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: L&PM, 1890.