



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Lucas Silveira Fantini da Silva

No olho do silêncio:
o demoníaco e o mal em *Grande sertão: veredas*

São José do Rio Preto
2021

Lucas Silveira Fantini da Silva

No olho do silêncio:

o demoníaco e o mal em *Grande sertão: veredas*

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Ulisses Infante

São José do Rio Preto
2021

S586n Silva, Lucas Silveira Fantini da
No olho do silêncio : o demoníaco e o mal em
Grande sertão: veredas / Lucas Silveira Fantini da
Silva. -- São José do Rio Preto, 2021
116 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual
Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e
Ciências Exatas, São José do Rio Preto
Orientador: Ulisses Infante

1. Crítica. 2. Literatura brasileira. 3. Histórias de
formação. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp.
Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São
José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Lucas Silveira Fantini da Silva

No olho no silêncio:

o demoníaco e o mal em *Grande sertão: veredas*

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Ulisses Infante
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Claudicélio Rodrigues da Silva
UFC – Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
10 de setembro de 2021

A Raissa, meu amor, Rá.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Agradeço o fomento.

Agradeço também à UNESP de São José do Rio Preto e, em especial, aos professores e membros do Programa de Pós-Graduação em Letras pela oportunidade de realizar este trabalho.

Sou grato pela ajuda dos servidores e técnicos da Seção de Pós-Graduação e da Biblioteca no encaminhamento dos trâmites burocráticos dos trabalhos e no suporte à pesquisa.

O caminho até esta dissertação inicia-se no período da minha graduação, quando fui apresentado ao Estudos Literários por excelentes professores, dentre os quais destaco com carinho e profunda gratidão o Prof. Dr. Márcio Scheel e o Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior, a quem também agradeço por aceitar compor a banca de qualificação e a de defesa da dissertação.

Agradeço, com destaque, à Profa. Dra. Lúcia Granja, uma grande referência para mim nos estudos da Literatura Brasileira, que também me acolheu solícita durante a realização do meu estágio de docência e que, trazendo apontamentos valiosos, compôs a banca de qualificação deste trabalho.

Pelo incentivo e pela ajuda no desenvolvimento das ideias que fizeram esta pesquisa ganhar corpo, e tanto por ter composto a banca da minha qualificação quanto por ter feito parte da banca de defesa com profícuas sugestões, sou grato ao Prof. Dr. Pablo Simpson.

Ao Prof. Dr. Claudicélio Rodrigues da Silva sou grato por também ter integrado a banca de defesa desta dissertação, trazendo uma apreciação sensível e cuidadosa que tanto enriqueceu o sentido desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio, agradeço pela confiança depositada neste trabalho e pela disposição em aceitar o convite de integrá-lo.

Toda a valia do que aqui se segue e tudo o que venho realizando como trabalho intelectual, desde os rascunhos de uma iniciação científica, devo ao meu orientador e grande mestre Prof. Dr. Ulisses Infante, a quem devoto afetuosamente a minha maior admiração.

Por fim, o maior incentivo deste trabalho vem do suporte incansável dos meus pais, que sempre me apontaram para o caminho dos estudos: obrigado à minha mãe, Edna, e ao meu pai, Lucio; meus exemplos, meus guias e meus protetores, que me levaram a ser professor, leitor e, agora, pesquisador.

E, à Rá, por tudo.

“Banido do mundo fenomênico, [o sujeito] só pode ser conhecido como um eloquente silêncio bem no seu cerne.”

Terry Eagleton (2016, p. 52)

“Mais admirável é o fundo que irrompe sem fundo no texto, como voz da coisa muda ou como loucura, violência, bestialidade, bestice e misérias nos homens.”

João Adolfo Hansen (2000, p. 188)

“O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais.”

João Guimarães Rosa (2019, p. 304)

RESUMO

Em *Grande sertão: veredas*, romance de João Guimarães Rosa, o narrador e protagonista Riobaldo confronta-se com as contradições do seu ser à medida que relata sua própria vida. Dentre as várias questões abordadas pela narrativa, a problemática do mal e a natureza do demoníaco são eixos temáticos por meio dos quais Riobaldo compõe o seu discurso, uma vez que, atormentado por ter instrumentalizado a violência no seu passado como jagunço e incerto sobre ter fiado ou não um pacto com o diabo, estas são questões que lhe são especialmente sensíveis. A partir da crítica de João Adolfo Hansen (2000) – que, ao debruçar-se sobre o plano expressivo do romance, constata que, na exuberância discursiva de Riobaldo, o sujeito da enunciação é eivado de indeterminações – e do suporte conceitual provido por Ernest Becker (2017) – cujas observações de cunho existencialista evidenciam certos mecanismos psíquicos de reação do sujeito frente à própria condição finita e miserável, como a transferência e a idealização de heroísmo –, o presente trabalho analisa a constituição e o processo de formação do protagonista de *Grande sertão: veredas* face ao demoníaco e ao mal que o estruturam intrinsecamente à revelia de sua vontade. Na tradição literária dos heróis fáusticos, Riobaldo, enfim, destaca-se em contraste, pois, ao invés de buscar os poderes demoníacos para a realização de vontades pessoais, suas grandes realizações estiveram sujeitas às vontades e aos projetos de outras personagens que atravessaram sua trajetória como interventores em seu desenvolvimento pessoal. Neste papel, são principalmente importantes a atuação de Diadorim e de Hermógenes, que, por sua vez, se assumem como manifestações simbólicas da interioridade atribulada e contraditória de Riobaldo.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa. Grande sertão: veredas. Demoníaco. Mal.

ABSTRACT

The protagonist narrator of João Guimarães Rosa's novel *Grande sertão: veredas*, Riobaldo, confronts the inner contradictions of his being as he narrates his own past. Among the discussions of various subjects brought by the narrative, the questionings concerning the problematic nature of Evil and Demonic compose the discursive structure in which Riobaldo expresses himself, for he is tormented by those matters once he repents the violent actions of his past as a gunman and he is uncertain over having truly sold his soul to the devil. Therefore, the present work analyses the process of development and the general constitution of Riobaldo as a character who faces the Demonic and Evil aspects that unwillingly remain inside himself. For this purpose, the ideas of João Adolfo Hansen (2000) and Ernest Becker (2017) are the main references of this work. On one hand, the literary criticism of Hansen (2000) is predominantly concerned about the exuberant expressive plan of the novel in contrast with the indeterminateness of the narrator subject, and, on the other hand, the conceptual support taken from the existentialism of Becker (2017) evidences the psychic dynamics that trigger reactions against the misery of the human condition, such as the concepts of self-transference and idealization of heroism. To conclude, in comparison with the faustic heroes of the literary tradition, Riobaldo stands out as a reverse faustic character due to his lack of disposition to control the demonic powers in order to pursue his will. In fact, considering the interference of secondary characters that crossed his path, his greatest achievements were not occasioned by his own decisions. In this interventional role in Riobaldo's life, Diadorim and Hermógenes are the most representative characters, even becoming themselves the symbolic manifestations of the troubled and contradictory inwardness of the *Grande sertão: veredas*' protagonist narrator.

Keywords: João Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*. Demonic. Evil.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	BIBLIOGRAFIA E METODOLOGIA	17
2.1	Revisão da crítica	17
2.1.1	Vertentes	17
2.1.2	Interpretações do Brasil	18
2.1.3	Concepções metafísicas	20
2.1.4	Procedimentos linguísticos e discursivos	22
2.1.5	Indeterminações	24
2.2	Suporte conceitual	25
2.2.1	Diadorim e Hermógenes	26
2.2.2	Personagem e <i>psique</i>	27
2.2.3	Mal e demoníaco	31
3	DESENVOLVIMENTO	36
3.1	O contador de histórias e o vivente	36
3.1.1	Precipício branco	36
3.1.2	Imaginário de linguagem	37
3.1.3	Deus e o diabo	38
3.1.4	Ambiguidade, reversibilidade e paradoxo	39
3.1.5	Matéria vertente	41
3.1.6	Manuseio do interlocutor/ leitor	44
3.1.7	Hiper-narrador	45
3.1.8	Metafísica do indizível	47
3.1.9	Redenção	48
3.1.10	Culpa e angústia	50
3.1.11	Recusa do poder	50
3.1.12	Preservação do <i>status quo</i>	52
3.1.13	Cosmogonia e travessia	54
3.2	O heroísmo religioso e o medo da morte	57
3.2.1	Matar e assassinar	57
3.2.2	Punição	59
3.2.3	Desejo de imortalidade	61
3.2.4	Cisão e permanência do arcaico e do moderno	63

3.2.5	Busca e aceitação na ordem dominante	64
3.2.6	Experiência religiosa e dinâmica do mito	65
3.2.7	Heroísmo na modernidade	66
3.2.8	Solução criativa	67
3.2.9	Negação da morte	69
3.2.10	Criação do Criador	71
3.2.11	Finalidade e crença sem fé	73
3.2.12	Medo mistério	75
3.3	As transferências e a condição de pactário.....	77
3.3.1	Necessidade de tutela.....	77
3.3.2	Guias.....	78
3.3.3	Travessia do São Francisco	80
3.3.4	Batismo de fogo	87
3.3.5	Cavalos em pranto, Veredas Mortas e o diabo na rua	98
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
	REFERÊNCIAS.....	114

1 INTRODUÇÃO

Riobaldo, o protagonista da obra máxima de Guimarães Rosa (2019), narra sua vida no intento de confrontar-se consigo mesmo na tessitura do próprio discurso, revisitando-se pelas veredas tortuosas da memória para desdobrar-se na multiplicidade dos sentidos que evoca ao recriar-se numa fala inventiva e labiríntica. Ele quer analisar e emendar o seu passado marcado pela violência e pela rudeza da vida jagunça, em que se destacou como combatente e como chefe, e, dando vazão à sua alma lírica, quer desvelar a natureza misteriosa do seu grande amor. Por um lado, Riobaldo busca dimensionar, por trás das neblinas da ambiguidade, quem foi o Diadorim que amou e venerou e, por outro lado, busca assegurar se seu destino será de salvação ou de danação, uma vez que, sabendo-se mau por ter agido como joguete do livre fluir da pulsão da morte, não tem certeza se fiou um pacto com o diabo.

A incerteza de Riobaldo sobre a própria condenação tensiona a exuberância expressiva do narrador como reação ao ser diabólico, pois, em *Grande sertão: veredas*¹, o diabo só se manifesta em silêncio. Espreitando pelas entrelinhas, ele está presente em todo o texto do romance – da epígrafe ao parágrafo final –, sem nunca aparecer. Riobaldo, ao reforçar o diabo como uma entidade que não existe, acaba por constituir sua presença como um ser em estado de ausência entranhado no homem. A repetição de que o diabo *não é* torna-o figuração do *não-ser*, do *nonada* que ele busca suplantar pelo *todo*.

À procura de totalidade, Riobaldo visa fazer da sua travessia pela vida e do seu desenvolvimento pessoal a performance de um drama cosmogônico, em que se paralelizam os conflitos da alma e o fluxo e refluxo do universo. Imbuído de intenções ascéticas e transcendentalistas, quer alcançar a salvação, mesmo que, em benefício do que considerava ser o certo, tenha se entregado ao mal por meio da instrumentalização da força da destruição. Ele quer garantir a preponderância do potencial criador em prol do ímpeto de destruição que se mistura a tudo. Para tanto, reconhece, na trajetória que percorreu, um processo de aprendizado constante e de infinito aprimoramento. O *leitmotiv* de Riobaldo é “viver é perigoso”, pois debandar

¹ Doravante GS:V.

em descaminhos obscuros é muito fácil e pode causar dor aos outros e levar o sujeito à perdição.

Entretanto, chama atenção a falta de autonomia que Riobaldo manteve durante grande parte da sua vida, sendo muito dependente da tutela de outros para poder agir. Eis que seu processo de formação esteve, em grande medida, condicionado a algumas personagens que se destacam como tutores, guias ou pelo menos como importantes interventores no seu destino, como é o caso de Zé Bebelo, de compadre Quelemém e, principalmente, de Diadorim. As ações dessas personagens fazem com que Riobaldo seja capaz de atravessar seus conflitos e se desenvolver. Porém, a figura vilanesca de Hermógenes ocupa papel central no agravamento dos conflitos do protagonista de GS:V, uma vez que, para vencer o rival que tem parte com o demo – pactário –, Riobaldo sente a necessidade de igualar-se a ele. O seu mais autêntico objeto de ódio torna-se, então, o principal motivador a impeli-lo ao pacto com o diabo, que virá a ser o seu maior drama pessoal-existencial. Como inimigo e objeto de vingança, Hermógenes atravessa o caminho de Riobaldo para intervir definitivamente em seu destino, como uma espécie de guia das sombras, que, afinal, o instiga a experimentar, movido pelo ódio e pela repulsa, o mal e a prática da violência.

Este trabalho, enfim, tem o objetivo geral de explorar a constituição de Riobaldo, analisando suas reações e posturas diante dos próprios conflitos internos, destacando as influências de forças malignas e demoníacas em seus traços comportamentais e levantando fatores responsáveis pelas mudanças de sua trajetória de vida e de sua própria personalidade no decorrer da narrativa ao focar na intervenção das outras personagens, principalmente na atuação de Diadorim e de Hermógenes no seu processo de desenvolvimento, um atuando como guia afirmativo pela vida e o outro como agente desencaminhador.

Em larga medida, a análise aqui disposta será orientada pelo trabalho de João Adolfo Hansen (2000) em *O o*, cujos apontamentos críticos se preocupam com as particularidades do procedimento composicional de GS:V e com o dimensionamento de Riobaldo na materialidade de sua constituição linguística e literária. Hansen (2000) propõe que a superabundância narrativa do romance tem como eixo a negação do vazio e da nulidade, que, no entanto, ressurgem no texto à revelia do narrador, cuja reação será a expressão de uma linguagem hiperdimensionada em contraposição à permanência do silêncio.

Fora da crítica especializada, o referencial teórico em que se ampara são as contribuições, tanto no âmbito da filosofia quanto no da psicologia, dispostas em *A negação da morte*, de Ernest Becker (2017). Especialmente são interessantes os conceitos de *heroísmo* e de *transferência* da maneira como Becker (2017) os coloca ao aprofundar-se no problema da existência para o homem, que, a seu ver, recusa a própria condição de mortal, negando a gratuidade do ser e do vazio de si mesmo por meio da mobilização de mecanismos simbólicos que garantam uma ideia de imortalidade para si.

Na seção de *Desenvolvimento* deste trabalho, o romance será explorado, primeiramente, a partir da contraposição entre o que Riobaldo enuncia sobre si e o que a modulação da sua fala permite dizer dele para além do seu controle narrativo. Apoiado nos apontamentos de Hansen (2000), pretende-se destacar os dispositivos de linguagem que permeiam e delimitam a personalidade de Riobaldo, pois a multiplicidade de sentidos que emana das artimanhas do narrador tem como eixo a incerteza sobre a validade de seus intentos, e o que se constata é a predominância de falhas, vulnerabilidades, incoerências, receios e terrores no fundo do texto que se pretende, em sua performance, totalizador e integrador. Para Hansen (2000), “o texto de Rosa se dá como unidade de ficção, mas é ficção de uma unidade, ostentando marcas de sua contradição” (HANSEN, 2000, p. 30).

O problema do mal como elemento intrínseco ao ser e o da morte como condição do homem seguem como pontos de preocupação da análise de GS:V. Dispondo das ideias de Becker (2017), a reação cultural e ideológica do eu frente à contingência do existir será explorada. Para Becker (2017), a percepção de si mesmo isola o indivíduo dos outros e deve ser compensada com uma estrutura simbólica compartilhada por uma ordem coletiva que justifique a condição humana como superior à mera existência biológica, fatalmente mortal. Para que a vida flua é preciso, pois, que o sujeito se submeta a um sistema que nega a morte como o ponto final do ser ou que se submeta a um conjunto ideológico que se sobrepõe à morte como delimitadora do homem.

Assim, Becker (2017) constata que o fenômeno do sentimento religioso atrelado a certa ideia de heroísmo é uma reação autêntica para o homem recusar o vazio do próprio existir, embora reconheça que o dogma da religião e a moral heroica sejam formas arbitrárias. Além disso, em nível social, uma vez que os dogmas heroico-religiosos são construtos contingenciais atrelados a certos

moralismos que se pretendem universais, esses sistemas simbólicos insuflam a manifestação beligerante por parte dos seus adeptos e dos grupos e instituições que os alimentam, devido às dificilmente conciliáveis contradições de uns com os outros. Um sistema heroico, então, pauta-se também pela delimitação de seus inimigos.

Em *GS:V*, o estabelecimento de um sistema heroico é um problema para a personalidade vacilante e insegura de Riobaldo, que constata a arbitrariedade por trás dos sistemas culturais convencionados e a entende como elemento demoníaco, uma vez que, se qualquer sistema é convenção do homem, qualquer um será incerto ou insuficiente na resposta para o problema da existência. Dessa forma, o protagonista reage desmedidamente de maneira criativa para estabelecer uma ordem simbólica pessoal que ressoe universalizante, em superação do não-ser demoníaco, que, todavia, não deixará de constituí-lo intrinsecamente.

Na finalização deste trabalho, o foco será dado aos processos de transferência pelos quais Riobaldo passa no decorrer do seu amadurecimento e desenvolvimento, pois, incapaz de assegurar a própria autonomia, depende de outros para se constituir. Segundo Becker (2017), na transferência, os sentimentos do eu são deslocados de maneira inconsciente para as vontades do outro, principalmente daqueles que são materializações emblemáticas de algum ideal de heroísmo, que, afinal, se busca para que se sinta em plenitude com a energia da vida. O grande modelo heroico de Riobaldo será Diadorim, a quem obedece em devoção. Porém, ao mesmo tempo em que ele, inconscientemente, se entrega a figuras a quem atribui forças redentoras para salvá-lo da própria condição agônica, também ele recai em desgraça por processo similar; desgraça esta causada pela concessão de si a quem despreza de maneira visceral. Paradoxalmente, Riobaldo só se sentirá dono de si quando procura vender sua alma ao diabo para igualar-se a Hermógenes a fim de destruí-lo, o que, afinal, demonstra que o protagonista de *GS:V*, na condição de pactário, deixa-se seduzir pela natureza do seu antagonista a ponto de querer integrá-la em si para manipular a força demoníaca que constitui o outro.

A discussão final que encaminha a conclusão do trabalho pretende retomar o horizonte dos heróis fáusticos em que Riobaldo se insere. Estes homens movidos por vontade de poder, que se aventuraram pelo lado obscuro ao proporem-se a controlar o poder demoníaco da destruição para expandir a própria experiência e transformar o mundo a seu gosto, são manifestações de um tradicional motivo

literário de afirmação do individualismo que certamente ecoa em GS:V. Todavia, o romance de Guimarães Rosa reaproveita o mito fáustico por meio de um herói dissonante da tradição, uma vez que Riobaldo se mostra mais como “um pobre menino do destino” (ROSA, 2019, p. 20) do que como um homem ambicioso que quis afirmar a própria individualidade e dobrar o destino à sua vontade.

* * *

Constantemente, Riobaldo alerta o seu interlocutor que “viver é muito perigoso”, no entanto, do ponto de vista da crítica, lidar com GS:V é, em si, um empreendimento periclitante, afinal, numa obra que – de maneira complexa e primorosamente realizada – conduz a tantos e tão variados caminhos, é muito fácil perder-se – e perdê-la – em enviesamentos reducionistas. Trata-se, enfim, de uma realização estética cujo encanto se dissipa se for domesticada sob um ou outro viés que se imponha autoritário sobre o todo do romance.

Assim, imediatamente a seguir, na próxima seção deste trabalho, intenta-se revisitar a crítica da obra rosiana de modo a traçar algumas trilhas que sobressaem nas abordagens devotadas a GS:V, ressaltando que, nesse caso, todo percurso de leitura analítico-interpretativo é como o correr de um rio desdobrando-se de seus afluentes, uma vez que, dadas as oscilações discursivas que emanam das dubiedades de Riobaldo, qualquer abordagem crítica ao menos tangenciará outras e, por certo, acabará por ser atravessada por muitas mais.

Especificamente, João Adolfo Hansen (2000) baldeou-se por GS:V seguindo o fluxo do falar do romance. Da abordagem de seu ensaio o crítico afirma: “escreve-se dentro do texto de Rosa” (HANSEN, 2000, p. 15), e também “a partir dele, como intervenção” (HANSEN, 2000, p. 15). Nesse nível de aproximação com o texto, o crítico toma-se da substância do narrador para explorá-lo de dentro, o que resulta numa produção *heteróclita* – para usar de um termo caro a Hansen (2000) na definição da fala de Riobaldo.

Guiando-se pelo texto da obra estudada, a obra também fala no texto da crítica. O exercício de pesquisa deste trabalho buscou tratar o texto de GS:V como um guia – sem pretensão alguma de nivelar-se a ele, nem sequer equiparar-se à erudição do estudo de Hansen (2000). Alerta-se, então, que, delineados os recortes de exploração do romance – a saber, constituição e desenvolvimento do

protagonista face ao seu entendimento controverso sobre o mal e à sua assimilação conflituosa do demoníaco –, não raras vezes o percurso das discussões torna-se também, de certa forma, heteróclito. Aborda-se Riobaldo pela Narratologia e pela Psicologia, mas também pela História e pela Metafísica. Assim, o texto que se segue – principalmente na seção de *Desenvolvimento* – mantém enfoques sinuosos, cujo liame é mantido por um tema maior que se fraciona em detalhamentos multifocais: como um rio e seus braços, o sertão e suas veredas.

2 BIBLIOGRAFIA E METODOLOGIA

2.1 Revisitação da crítica

2.1.1 Vertentes

Claudia Campos Soares (2012), ao revisitar a fortuna crítica dedicada a GS:V para sistematizá-la, afirma que todas as tentativas de classificações, embora possam ser úteis, são, na verdade, falsas:

as classificações serão úteis, por exemplo, se oferecerem uma forma de organização, ainda que precária, de campos de estudo muito vastos, que, de outra forma, provavelmente fossem impenetráveis. As classificações, entretanto, são todas falsas porque não comportam as especificidades dos elementos que compõem as classes que elas instauram (SOARES, 2012, p.136).

Assim, em se tratando da fortuna crítica de GS:V, as classificações, ainda que sujeitas a falhas, são bem-vindas, pois, graças à proficuidade do romance, compõe-se de um montante bibliográfico impressionante², que, para além da obra em si, se impõe desafiador ao pesquisador em busca de um norte para o seu trabalho.

Nesse horizonte, de acordo com Soares (2012), três grandes linhas de investigação mantêm-se em destaque na contínua produção crítica sobre o romance de Guimarães Rosa: a primeira, e mais proeminente, é amplamente designada de *interpretações do Brasil*, em que se sobrelevam exegeses de caráter sócio-histórico; a segunda, também de grande relevo, de *concepções metafísicas*, pois se pautam na exploração de elementos míticos, de motivos místico-religiosos e de filosofias de matrizes ascéticas e transcendentalistas que reverberam na obra rosiana; e a terceira, de *procedimentos linguísticos*, que é mais focada no nível estrutural do texto, isto é, na forma e no uso da linguagem particularizante do autor. No entanto,

² O Banco de Dados Bibliográficos João Guimarães Rosa, da USP, tutelado pela Profa. Dra. Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos, reúne numa plataforma online, até a presente data, cerca de 6000 trabalhos, dentre teses e dissertações, artigos e ensaios, livros ou capítulos de livros, e até mesmo publicações em anais de eventos. O banco de dados devotado exclusivamente ao autor tem o propósito de fazer uma compilação sistemática de toda a fortuna crítica que o referencia, e, conforme informam no *website*, nessa imensa tarefa, “se ressentem de diversas lacunas e omissões, resultantes, sobretudo, das dificuldades de tomar conhecimento de trabalhos menos citados e da limitação de recursos para a devida investigação e operações de cadastro”. Ainda assim, apesar de limitado, o banco de dados se revela uma fonte mais do que confiável para a pesquisa em Guimarães Rosa, já que se propõe a expandir-se cada vez mais à medida que novos trabalhos são produzidos e trabalhos mais antigos são registrados.

Soares (2012) ainda alerta: “há estudos importantes que não se identificam com nenhuma das tendências [...] e há outros que se identificam com mais de uma” (SOARES, 2012, p. 136).

2.1.2 Interpretações do Brasil

Antonio Candido é o grande nome apontado por Soares (2012) na vertente que privilegia a história e os elementos da realidade político-social brasileira em suas intervenções críticas. O texto de Candido (2006), *O homem dos avessos*, primeiramente publicado em 1957, no ano seguinte ao da publicação de GS:V, é paradigmático a toda a crítica rosiana que lhe é posterior. O destrinchar da representação do sertão e do sertanejo, da jagunçagem e do jagunço são colocados no centro dos seus apontamentos sobre o romance de Guimarães Rosa, que também localizam a convergência, no conteúdo do romance, de elementos fantásticos e místicos por meio de uma linguagem densamente poética mobilizada pelo ficcionista mineiro. De fato, Candido (2006) parte dos fenômenos locais para identificar que o retrato do banditismo e da jagunçagem efetuado pelo escritor transpassa o realismo para expressar, no cerne das personagens que atuam naquele mundo violento, questões ontológicas de fundo universalizantes. O esquema rosiano foi, assim, chamado pelo crítico de *transregionalismo* ou *surregionalismo*, uma nova categoria literária (CANDIDO, 2001).

Fermentada pelas guerras jagunças, a geografia do sertão rosiano é uma *realidade mágica*, em cuja composição se emaranham e se confundem os conflitos que brotam do fundo da alma humana. Rompendo as barreiras entre o sujeito e o espaço que o circunda, “o sertão está em toda parte” (ROSA, 2019, p. 13), inclusive na constituição do homem. Nesse *Sertão-enquanto-Mundo*, como rotula Candido (2006), Riobaldo expressa-se predominantemente a partir do que o crítico chama de “os grandes lugares-comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte” (CANDIDO, 2006, p. 112). Da mesma forma que a alma pode vacilar, entre Deus e o diabo, a salvação e a condenação, o bem e o mal, Candido (2006) aponta que o sertão tanto abriga paraísos idílicos como a Guararavacã do Guaicuí, remanso de paz – de onde, no entanto, implode a grande guerra jagunça –, quanto abriga paragens infernais como o árido Liso do Sussuarão, lugar da morte – que, porém, se transfigura posteriormente em caminho de fertilidade (CANDIDO, 2006, p.

114-116). No limite da tensão entre forças contrárias, Riobaldo constitui-se e constitui o seu mundo idealizando uma unidade integradora por meio de diversos planos de *ambiguidade*. Tudo é e não é em GS:V. Nas palavras do crítico, “estes diversos planos de ambiguidade compõem um deslizamento entre os pólos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva, – que nos suspende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser” (CANDIDO, 2006, p. 125). Tal dinâmica, central na composição do romance, é nomeada por Candido (2006) como *princípio geral da reversibilidade*.

Em *As formas do falso*, Walnice Nogueira Galvão (1972) – trilhando as ideias de Antonio Candido, a quem dedica o estudo – detém-se justamente na *ambiguidade* como fator estruturante de GS:V, dispendendo grande parte do trabalho em analisar a condição jagunça no sertão e o trânsito de Riobaldo nesse mundo. Para Galvão (1972), Rosa, por meio da sua personagem – cuja trajetória, a saber, vai de soldado raso da jagunçagem a lendário chefe de bando e termina com ele aposentado, como fazendeiro –, trata o universo sertanejo de Minas Gerais com apurada minúcia documental, mas a potência criativa da sua obra transmuta a relação do homem com a terra numa outra instância. Nas suas palavras, “se, de um lado, seu romance é o mais profundo e mais completo estudo até hoje feito sobre a plebe rural brasileira, por outro lado também é a mais profunda e completa idealização dessa mesma plebe” (GALVÃO, 1972, p. 74). Riobaldo é um assassino de alma lírica, é um bronco erudito e letrado, é um beato pactário. O narrador de GS:V é, segundo Galvão (1972), um *ponteador de opostos*, pois constituído em antinomias. Até mesmo a verossimilhança de sua expressão narrativa, pautada na oralidade e materializada na escrita, só é garantida pelo arranjo em planos dúbios de um universo criado na ficção.

Com mais especificidade nas intervenções críticas de tendência histórica, destaca-se o trabalho de Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos (2002), cujo artigo *Homens provisórios* pontua, nas entrelinhas de GS:V, a instrumentalização do banditismo e da jagunçagem pelo Coronelismo da República Velha e a decadência dessa típica organização política do meio rural a partir do processo de modernização aburguesada do Brasil, desencadeado pela urbanização e pela industrialização no período pós Revolução de 1930. Vasconcelos (2002) destaca, portanto, que o romance capta a figura do jagunço em seu momento de maior crise, isto é, em seu processo de superação e assimilação numa outra ordem graças às transformações

históricas. Em *GS:V*, tal crise do Brasil arcaico culmina, enfim, na personalidade instável e na trajetória conflituosa de Riobaldo.

Ainda que Candido (2006) e Galvão (1972) explorem *GS:V* principalmente a partir dos eixos temáticos do homem, da terra e da luta dispostos no cenário sócio-histórico brasileiro, sobressaem também de suas análises apontamentos de ordem metafísica, que vislumbram possíveis diálogos com crenças e motivos de diferentes tradições, sejam religiosas, filosóficas ou folclórico-lendárias. Enquanto Candido (2006) sugere caminhos exegéticos mais abertos a questões filosófico-existenciais alimentadas pelo sentimento religioso e pela referência a diferentes tradições e lendas, a crítica de Galvão está, de fato, mais fundamentada nos elementos históricos do que nos míticos, embora não deixe de lado, por exemplo, questões de fundo teológico ao tratar da problemática do mal (Cf. GALVÃO, 1972, p. 117-132). No geral, Soares (2012) considera que “a tendência predominante na crítica rosiana, entretanto, foi separar história e mito” (SOARES, 2012, p. 137).

2.1.3 Concepções metafísicas

Luiz Roncari (2004), em seu livro *O Brasil de Rosa*, considera que o procedimento da literatura de Guimarães Rosa é intrinsecamente composto por

duas camadas de texto: uma, mais baseada na experiência do autor e nos seus vínculos com a tradição literária brasileira, na qual ele retomava os temas do sertão, do jagunço, do gado, da grande propriedade agrária, dos conflitos decorrentes do processo de modernização e dos seus modos de expressão tradicionais; e, outra, fundada em extensa leitura e erudição literária e filosófica, que eram mais ou menos explicitadas, na qual ele elaborava a dimensão simbólica, universal e mítica das obras (RONCARI, 2004, p.18).

Ou seja, em sua visão bidimensionada sobre o texto rosiano, Roncari considera o plano dos referenciais míticos supranacionais tão importante quanto o dos fundamentos históricos e realistas da tradição local que estabelecem o mundo do sertão. Assim, ao mesmo tempo em que Roncari (2004) chama atenção para a cruzada civilizatória alucinada de Zé Bebelo como representação das contradições do processo de modernização no Brasil profundo, ele também traça relações na ordem do mito, como no caso do vínculo entre Diadorim e Riobaldo, encarados como performatizadores alegóricos do par arquetípico Sol e Lua, em referência à

clássica mitologia greco-romana por meio das figuras da deusa Diana, a virgem caçadora, e do deus Apolo, o que porta o arco e a lira. Complementando-se, enfim, de um lado, estão os jogos da política e do poder motivados pelo que é histórico, e, do outro lado, as dinâmicas do afeto e do amor apoiadas em motivos míticos.

Roncari (2004) ocupa, portanto, uma posição intermediária entre as vertentes críticas dispostas por Soares (2012), pertencendo tanto àquelas que focalizam elementos sócio-históricos quanto às que se preocupam com questões mais próximas de determinações metafísicas. Porém, em se tratando da seara da religião e do misticismo, Soares (2012) indica que quem explora detidamente e a fundo essas questões estruturalizantes do projeto literário de Guimarães Rosa é Benedito Nunes, que, aliás, alerta sobre o amplo sentido que “metafísica” adquire na obra rosiana, uma vez que o escritor estende o termo

ao elemento religioso do pensamento, englobando neste as correntes místicas ocidentais e orientais que se interligam no conjunto heterogêneo e fluido do Ocultismo, amálgama das ideias neoplatônicas e das doutrinas heterodoxas do cristianismo – o hermetismo e a alquimia – da Cabala e dos ensinamentos maçônicos (NUNES, 2019, p. 462).

Nesse rol de referências, *Metafísica do Grande Sertão*, de Francis Utéza (1994), faz um extenso trabalho de análise do material simbólico presente em GS:V e aponta as mobilizações de tradições filosófico-religiosas tanto do Oriente quanto do Ocidente na economia da narrativa. A via do Oriente seria predominantemente o *Tao*, de onde tudo se origina e para onde tudo flui, o que permeia tudo e a todos condiciona, o que rege a vida e o universo. Também traduzido como o *Uno Supremo*, *Tao* significa “o caminho” e é iconograficamente representado pelo diagrama do *Tei-Gi*, que marca a dualidade que atravessa a tudo: o *Yin* e o *Yang* (UTÉZA, 1994, p. 427). A via do Ocidente, por outro lado, é, a *alquimia hermética*, em que a combinação de elementos contrários em proporções diferentes – no caso, o fogo, o ar, a água e a terra – seria a substância de tudo. A origem de tudo, porém, seria uma só substância que se transmuta em várias distintas, mas continua carregando o potencial de regressar à unidade primordial; tal princípio é expresso pela fórmula: *Um no Todo*. O conceito de que tudo guarda em si o retorno ao princípio, a *palingenesia* – retorno ao começo –, tem como representação a serpente que morde a própria cauda, o *Uroboro*, pois ela quebra com a linearidade do tempo,

ao unir o começo com o fim, a ponto de diluí-la até que só reste eterno movimento (UTÉZA, 1994, p. 422).

É interessante notar que os referenciais metafísicos apontados a partir do sertão de Guimarães Rosa são doutrinas que, em comum, preconizam o motivo que Benedito Nunes (1969) considera central na obra do autor: o da eterna *travessia*, isto é, o motivo da jornada do sujeito rumo ao autodesenvolvimento, em sincronia com o ritmo do cosmos. As cosmovisões mobilizadas – às quais se poderia acrescentar com muito destaque o neoplatonismo de Plotino – indicam, pois, uma ideia geral de totalidade pautada pela dualização entre uma dimensão eterna, regida por uma ordem superior, e uma dimensão da matéria, mutável e finita, onde vivem os homens e os seres diferenciados. O que se deriva a partir desses pensamentos é que a existência do homem consiste em saber interseccionar-se entre o mundo elevado e o mundo terreno; em saber-se limitado, mas continuar sempre a caminho do aprimoramento de si para que, como parte do todo, o eu e o cosmos fluam em completude um com o outro, como um só. Nunes considera que “*Sertão e existência* fundem-se na figura da viagem, sempre recomeçada – viagem que forma, deforma e transforma e que, submetendo as coisas à lei do tempo e da causalidade, tudo repõe afinal nos seus justos lugares” (NUNES, 1969, p. 178). Em suma, “além de viajante, o homem é a viagem – objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz” (NUNES, 1969, p. 179).

2.1.4 Procedimentos linguísticos e discursivos

Na ficção rosiana, é o uso da linguagem que verdadeiramente se destacará como “elemento metafísico” (LORENZ, 1991, p. 81). De fato, Guimarães Rosa leva a língua portuguesa, por meio de arcaísmos, neologismos, regionalismos, estrangeirismos e distorções sintáticas, ao limite de uma *quase-outra* linguagem. Em *Linguagem e revelação*, Eduardo F. Coutinho (2006) destaca que os intrincados processos composicionais da literatura de Rosa objetivam-se em constantes ressignificações da linguagem, de modo a fugir de tudo que é cotidiano, vulgar e corriqueiro.

Numa das partes de seu ambicioso ensaio *Trilhas no Grande Sertão*, Cavalcanti Proença (1973) analisa os aspectos formais de GS:V e elenca extensamente os recursos de linguagem empregados por Rosa na escrita de sua

obra, chamando atenção para a importância dada às peculiaridades da expressão oral, que, longe de serem documentais, são reaproveitadas num complexo refinamento estilístico mobilizado pela erudição de um profundo conhecedor da língua escrita.

No rastreamento das influências que incidiram na linguagem *sui generis* de Guimarães Rosa, Walnice Nogueira Galvão (2006), em *Rapsodo do sertão*, propõe que a escrita rosiana, tanto na forma quanto no conteúdo, dá-se no entrecruzamento dos dois grandes legados literários proeminentes à época em que o autor mineiro produziu: o romance regionalista de 1930, de que se deriva “a matéria do sertão, as personagens plebeias, a oralidade” (GALVÃO, 2006, p. 184), e os experimentalismos linguísticos dos modernistas.

Sobre o experimentalismo de Rosa na linguagem, Claudia Campos Soares (2012) destaca que Haroldo de Campos debruçou-se sobre os jogos verbais presentes na forma de GS:V. Contudo, segundo Soares (2012), o poeta concretista, em seu artigo *Um lance de ‘dês’ do ‘Grande sertão’* (CAMPOS, 1983 apud SOARES, 2012), “raramente passa da descrição do elemento formal para a exploração de suas possibilidades semânticas” (SOARES, 2012, p. 138). De fato, para além de procedimentos nos níveis do léxico e da sintaxe, a metafísica da linguagem rosiana é tentativa de alcançar, como defende Arrigucci (1994), a motivação dos significados pelos significantes e a interpenetração do conteúdo no plano da expressão.

No ensaio *O mundo misturado*, Davi Arrigucci Jr. (1994) considera que a linguagem de GS:V, “retém e reconcentra a carga expressiva, para melhor soltar e expandir o conteúdo significativo” (ARRIGUCCI, 1994, p. 11). Conteúdo este que, de acordo com Galvão (2006), emerge como reação espiritualista, entranhado no misticismo, que se manifesta com “a transcendência, a perquirição da religiosidade, o sopro metafísico, a sondagem do sobrenatural” (GALVÃO, 2006, p. 184).

Uma vez que a antinomia é idiossincrática a GS:V, a organização discursiva do romance, o seu modo de contar também contempla peculiaridades. Em relação a aspectos narratológicos, Davi Arrigucci Jr. (1994) detalha a conciliação entre o arcaico e o moderno ao analisar a constituição da fala do narrador Riobaldo, que carrega em si, ao mesmo tempo, o clássico *contador de histórias* épicas estabelecido por Walter Benjamin (1985 apud ARRIGUCCI, 1994, p. 18), cujo propósito da narrativa oral era assegurar o conhecimento e a moral de sua sociedade, e o sujeito moderno, ou melhor, conforme estabelece Lukács (1975 apud ARRIGUCCI, 1994, p.

25), o *herói problemático*, que, essencialmente burguês, submete à análise seus demônios pessoais e desnuda sua interioridade em conflito consigo mesmo: “o sertão é um espaço tão vasto, tão vago e indeterminado quanto o mar dos narradores épicos, mas é também o lugar de uma *travessia* individual, ou seja, da travessia de um romance de formação” (ARRIGUCCI, 1994, p. 24). Para Arrigucci (1994) são as *puras misturas* que compõem o sertão de GS:V, “onde a multiplicidade se articula em unidade” (ARRIGUCCI, 1994, p. 13), e que também atravessam Riobaldo, eternamente em processo de aprendizado do mundo. Assim, GS:V seria concomitantemente, *epopeia*, como coloca Paulo Rónai (2001), e *bildungsroman*.

2.1.5 Indeterminações

Considerando que o romance de Guimarães Rosa pauta-se por indeterminações, Claudia Campos Soares (2012) constata a tendência geral da crítica de enquadrar os procedimentos e as tematizações presentes em GS:V a partir de chaves de decifração. Antonio Candido (2006) afirma, na primeira linha de *O homem dos avessos*: “na extraordinária obra-prima *Grande sertão: veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme seu ofício” (CANDIDO, 2006, p. 111). Seja para decifrar o jagunço no sertão e as particularidades históricas do Brasil profundo, seja para representar caminhos ascéticos, religiosos ou existenciais, as complexas questões que a obra aborda alcançariam, então, sentidos mais profundos por meio do deslindamento da ambivalência e das contradições que perfazem o romance. Assim, tanto o zen budismo (Cf. UTÉZA, 1994) quanto a psicanálise freudiana (Cf. LEITE, 2007)³ podem ser prismas de uma verdade para GS:V, um tão válido quanto o outro, mesmo que um anule o outro.

Grosso modo, as diegeses traçadas a partir do romance pressupõem revelações de sentido elevado, de caráter transcendental e mágico, por causa da sua “extraordinária linguagem de poesia” (ARRIGUCCI, 1994, p. 13). Soares (2012)

³ O ensaio sobre GS:V de Dante Moreira Leite (2007) propõe uma leitura psicanalítica para desvendar os conflitos de Riobaldo, utilizando uma chave freudiana que reduz o desenvolvimento tortuoso do protagonista ao complexo de Édipo. Basicamente, para Leite (2007), a ausência de um pai na infância faz com que Riobaldo conceba de maneira problemática, em nível inconsciente, os homens ao seu redor como figuras paternas. A má assimilação desse fenômeno, porém, faz com que ele entre em constante choque contra autoridades masculinas, em quem projeta seus conflitos edipianos.

alerta, porém, que, indo na contramão da crítica rosiana, João Adolfo Hansen (2000) defenderá que, em GS:V, “a forma significativa insiste em ficar indeterminada, o sentido não se revela de forma unívoca, permanecendo sempre em suspensão.” (SOARES, 2012, p. 143).

Em seu livro *O o*, Hansen (2000) assenta-se na tese de que GS:V é um esmerado artifício de linguagem, que consiste “num dispositivo de efetuar a idealidade do sentido, o não dito, o interdito, o entredito, – língua nonada” (HANSEN, 2000, p. 20). O *dispositivo* rosiano é heteróclito e funciona “como coexistência não-pacífica de múltiplas formações imaginárias de diversa e contraditória determinação” (HANSEN, 2000, p. 21). Hansen (2000), então, contrapõe-se às afirmações que o próprio Rosa dá sobre o seu método expressivo, cuja realização, a saber, “implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original.” (LORENZ, 1991, p. 81). Para Hansen (2000), tal intento produz, no texto, apenas “efeitos de metafísica” (HANSEN, 2000, p. 21, *itálico do autor*), já que a idealidade de uma significação pura apoiada na “teatralização da forma” (HANSEN, 2000, p. 25) deságua na ambivalência de vários sentidos que orbitam a partir do eixo arbitrário da imaginação, ou seja, do *nada*.

O que orienta o profuso falar incessante de Riobaldo é a recusa do silêncio, que seria, por sua vez, manifestação do nada e apagamento de si. Se, por um lado, Antonio Candido (2006) afirma que GS:V “nos suspende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser” (CANDIDO, 2006, p. 125), por outro lado, João Adolfo Hansen (2000) defende que qualquer integração é impossível, pois o que emerge do fundo do texto é o predomínio do *não-ser*.

Eis que o demoníaco, em GS:V, seria, pois, a desagregação dos ímpetos transcendentalistas instaurada por um meio expressivo que “consiste em reescrever a própria língua” (HANSEN, 2000, p. 20), cuja “fusão de várias diacronias, sincronias e diatopias linguísticas [...] se anulam no vazio de uma linguagem de referência ausente” (HANSEN, 2000, p. 20-21). Desse modo, por mais que Riobaldo busque ancorar-se “na terceira margem do inefável mistério” (HANSEN, 2000, p. 26), sua fala multiforme é vociferação contra o demo que, de maneira paradoxal, o constitui.

2.2 Suporte conceitual

2.2.1 Diadorim e Hermógenes

Neste trabalho, a análise a respeito da constituição do protagonista de GS:V enquanto narrador e personagem será orientada predominantemente a partir das ideias de João Adolfo Hansen (2000). Assim, para considerar como o mal e o demoníaco refratam-se na obra por meio de Riobaldo, torna-se necessário, portanto, o apuramento dos elementos e das modulações da linguagem pela qual Riobaldo se enuncia, uma vez que, como bem postula Hansen (2000), o bem e o mal, Deus e o diabo estão relacionados de maneira ambígua por causa da materialidade linguística e das redes de sentido que se manifestam *ambiguizantes* no texto. Hansen (2000), aliás, sintetiza essa dinâmica dizendo que “o discurso do narrador se especializa na figura concretizante e se esvazia na figura nadificante, como um dizer que faz emergir um ver orientado por Deus e que se desorienta por sua contra-efetuação, Diabo” (HANSEN, 2000, p. 108). De um lado – Deus –, Riobaldo puxa a memória e o relato mítico enredados em plurissignificações poéticas com finalidades transcendentais e totalizantes, por outro lado – diabo –, invoca uma retórica contraditória e caótica permeada de reflexões erísticas que desmoronam os sentidos do que diz. Disso, o que resta é uma faustosa ornamentação do nada – um complexo discurso oco.

A trajetória de vida titubeante de Riobaldo é fundamentada pela oscilação de sua fala que tanto emana reconciliação com o *Uno* quanto fragmentação do *Eu*. Na sua jornada, Riobaldo, que passa de jagunço Tatarana a chefe Urutú Branco, ancora sentidos para si em Diadorim e em Hermógenes para justificar o seu proceder, fazendo com que o seu *si mesmo* seja, na verdade, *alteridade*. Riobaldo é, enfim, um sujeito composto pela dependência de objetos exteriores a si, aos quais entrega suas vontades e o poder sobre suas realizações. A Diadorim, Riobaldo deve o aprendizado da beleza do mundo e o engajamento nas guerras; a Hermógenes, o aprendizado da violência e da morte e o pacto com o diabo. Diadorim, objeto de amor, e Hermógenes, objeto de repulsa, estruturam o ser e o viver de Riobaldo e, de acordo com Hansen (2000), são também representações do procedimento discursivo do narrador.

Diadorim é uma personagem que se desdobra em camadas de mistério e em múltiplas oposições. Segundo Hansen (2000), Diadorim é “figuração do duplo, aparência e essência, e figura-matriz da poesia, revelação e fundação mítica pela

palavra” (HANSEN, 2000, p. 142). Na constituição de Diadorim, enfim, concentra-se o procedimento que busca alcançar significações essenciais na idealidade de um sentido último. Em contrapartida a esse princípio, coloca-se a natureza de Hermógenes, manifesta como negação de qualquer metafísica de linguagem.

Em GS:V, a figura de Hermógenes brota da confusão de sentidos dos signos verbais, sendo praticamente uma entidade babélica e quimérica, pois Riobaldo o constitui como criatura de puro caos que não pode ser suficientemente apreendida pelo universo da linguagem. Hermógenes é uma força do irracional que desinstala o sentido e provoca a ruptura do entendimento. Hansen (2000) diz que

nele, tudo é designação, fragmentação e pedaços caóticos, num estado de mistura que não se deixa projetar para cima, para uma significação ideal que o capture numa forma determinada e da qual ele seja a figura derivada. Materialidade bruta, ele é *nonsense* monstruoso, ctônico (HANSEN, 2000, p. 144).

Ao mesmo tempo em que condensam as antíteses do jogo expressivo do narrador, Diadorim e Hermógenes, em comum, são tratados pela narrativa de maneira parcial e vaga, já que o complexo simbolismo de ambas as personagens tensiona ao limite a capacidade expressiva de Riobaldo. Atravessado por ambos, o ser de Riobaldo é preenchido, de um lado, pela “neblina” que recobre uma metafísica do indizível e, do outro lado, pelo “bró de fantasia” que condensa as misturas da materialidade caótica. Diadorim e Hermógenes integram juntos o *diabo* que *redemoinha* no meio da rua, e, de acordo com Hansen (2000), é por meio do redemoinho demoníaco formado por esse par em oposição que Riobaldo ganha corporeidade para se expressar (HANSEN, 2000, p. 152). À parte de Diadorim e de Hermógenes, Riobaldo, enfim, não é nada mais do que silêncio.

2.2.2 Personagem e psique

Em alguns trabalhos que se debruçam nos aspectos simbólicos de Diadorim e de Hermógenes, sobressaem exegeses que os tomam como manifestações do arquétipo literário do *duplo*. Ayanne Larissa Almeida de Souza (2020) propõe uma leitura de GS:V nesse sentido, tomando o conceito como bem o delimitam Freud e

Otto Rank⁴. Em síntese, o duplo é um espelhamento dissociativo do sujeito, ou seja, um processo inconsciente que fragmenta o *eu* individual numa outra instância – exterior e relativamente autônoma – para a qual o sujeito se sente atraído ao mesmo tempo em que é tomado de repulsa. O duplo, afinal, é a fragmentação do *si mesmo* num *outro*. Para usar um termo rosiano, o duplo – esse *outro* do *si mesmo* – é uma entidade de *terceira margem*, pois manifesta-se no limiar entre o *familiar* e o *estranho*, e é tanto um quanto o outro: familiar, pois brota do cerne do sujeito; estranho, pois o sujeito o repudia e não o reconhece como parte e produto de si (Cf. FREUD, 2020).

Na análise de Souza (2020), Diadorim e Hermógenes são duplos de Riobaldo, pois derivam do protagonista de GS:V como manifestações simbólicas dos conflitos existenciais que o atormentam. Usando de conceitos da dialética hegeliana para metaforizar a relação entre as personagens em questão, Souza (2020) diz que “Diadorim e Hermógenes emergem como desdobramentos contrários de Riobaldo, a tese e a antítese da síntese riobaldiana” (SOUZA, 2020, p. 30). De um lado, “Diadorim emerge como o remanso, a tranquilidade, o bem-estar, a serenidade de Riobaldo” (SOUZA, 2020, p. 30), e, do outro lado, “Hermógenes [...] surge como o imaginário do Diabo, o mal, o movimento, a virilidade, a coragem que o próprio Riobaldo almeja possuir” (SOUZA, 2020, p. 31).

Riobaldo, enfim, fragmenta-se em duas personas distintas e contraditórias que, postas uma contra a outra, sintetizam a dinâmica do seu ser problemático. Dessa forma, Diadorim e Hermógenes ganham corpo a partir de Riobaldo como materializações de aspectos contraditórios da sua psique, que pende entre volições positivas, focadas no prazer e no autodesenvolvimento, e ímpetos negativos, marcados pelo exercício do poder e da violência. Em tal hipótese, a relação conflituosa entre Diadorim e Hermógenes pauta-se como uma alegoria da agitação existencial do protagonista de GS:V, isto é, como dramatização exterior ao sujeito de uma questão que lhe é inerente.

⁴ Para Freud (2020), o duplo é exteriorização e condensação material e simbólica daquilo que deveria permanecer oculto na interioridade do sujeito e é subitamente revelado, de tal maneira que, sendo íntimo, aparece como algo estranho. Esse fenômeno deriva do que Freud categoriza como *Unheimlich*, ou o *estranho familiar*, ou, numa tradução mais aproximada do original em alemão, o *infamiliar*. De acordo com Otto Rank (1973 apud SOUZA, 2020) estão manifestos no duplo os desejos reprimidos e os anseios mais potentes do inconsciente do sujeito, e o que motivaria tal fragmentação do eu num outro ser, autônomo em relação ao seu centro da consciência, seria, acima de tudo, o medo da morte.

A representação da arquetipicidade do duplo encontra um fecundo meio de expressão no terreno criativo da literatura. O próprio Freud (2020) usa de referência literária para embasar suas observações sobre o fenômeno psíquico⁵. Entretanto, diante da mobilização de conceitos e de ideias oriundos do campo da psicologia e da psicanálise em análise literária, é interesse resgatar um preceito básico que Antonio Candido (2014) observa sobre a constituição da personagem do romance: os seres que habitam o universo narrativo da ficção como personagens não são pessoas. Candido (2014) diz que as pessoas – mas, principalmente, a interioridade de cada indivíduo – são conhecidas pelos observadores apenas por fragmentos e inferências, nunca em suas totalidades. Por outro lado, as personagens estão delimitadas à obra literária, sujeitas a um projeto coeso na economia do romance. Personagens não são simplesmente construídas a partir de uma referência imediata na experiência do autor com o mundo real, por vezes

as personagens obedecem a uma certa concepção de homem, a um intuito simbólico, a um impulso indefinível, ou quaisquer outros estímulos de base, que o autor corporifica, de maneira a supormos uma espécie de arquétipo que, embora nutrido da experiência de vida e da observação, é mais interior do que exterior (CANDIDO, 2014, p. 73).

Candido (2014) também destaca que, no romance moderno – do séc. XVIII ao início do séc. XX –, há uma tendência de tratar personagens “como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério” (CANDIDO, 2014, p. 60). Desse modo, por mais que personagens pareçam pessoas complexas com psiques enigmáticas, tão inapreensíveis como as pessoas reais, Candido (2014) destaca que, ainda assim, obedecem e são limitadas a uma lógica de composição, afinal são seres de linguagem vinculados a um projeto de romance fundamentado numa estrutura narrativa específica (CANDIDO, 2014, p. 59, 60).

Riobaldo é, sem dúvida, uma personagem complexa. Longe de ser uma referência de indivíduo rastreável na realidade, ele faz parte do tipo de personagens que obedecem “a um intuito simbólico, a um impulso indefinível” (CANDIDO, 2014, p. 73). Ao leitor, ele surge como um sujeito em eterno desenvolvimento de si mesmo, e essa sensação se deve ao que Hansen (2000) coloca como o *efeito de metafísica* por trás dos jogos dos jogos de linguagem e dos esquemas discursivos

⁵ No caso, é o conto “O homem de areia”, do escritor romântico alemão E. T. A. Hoffmann.

que estruturam Riobaldo em suas agruras existenciais. Eis que, em relação aos duplos que se desdobram dele, se Riobaldo exterioriza o conflito do cerne de si em duas outras entidades – Diadorim e Hermógenes –, cabe questionar o que sobra dele nele mesmo. A essa questão, Hansen (2000) dirá que Riobaldo, enquanto ser de discurso, é, na verdade, uma instância de convergência entre alteridades discursivas. Dessa forma, ele não apenas se diferencia em *outros*, mas são os outros – especialmente outras vozes – que também o constituem. Riobaldo, então, reparte-se em alteridades autônomas e as alteridades constituem a abaladiça unidade de Riobaldo (HANSEN, 2000, p. 72).

Riobaldo tanto pode derivar Diadorim e Hermógenes como personas autônomas depreendidas do seu eu, quanto pode ser dimensionado e transformado graças à intervenção dessas personagens em sua vida. Ele é um ser que tanto se esvazia para criar projeções de si em outros quanto transfere o controle do seu eu a outros para que os outros estruturem o seu vazio. Em todo caso, seu eixo é o nada. Sua única característica essencial é a indiscutível maestria em narrar.

Em resumo, se o que está dentro de Riobaldo emana para fora em entidades autônomas, Riobaldo também sofre, no seu interior, influências de fora, isto é, para além das relações de atração e repulsão do duplo, ele se estrutura a partir de alteridades pela via da *transferência* do seu eu ao domínio alheio, cedendo a autoridade sobre suas ações a entidades de fora do seu eu consciente. É justamente nesse último ponto, no fenômeno da transferência como trabalha Ernest Becker (2017), que este trabalho procurará explorar a constituição de Riobaldo no seu entrecruzamento com Diadorim e Hermógenes.

Para Becker (2017), o que motiva o fenômeno da transferência é uma intensa insatisfação e revolta do sujeito com a finitude da própria condição existencial. Diante da morte, o sujeito entra em crise caso não encontre mecanismos simbólicos para superar o terror do desaparecimento no nada e continuar vivendo. Para viver, é necessário, então, que o sujeito esteja imbuído de uma justificativa para a própria vida, de um sentido que lhe dê valor transcendente à morte e que lhe negue – pelo menos na via do imaginário – a própria mortalidade.

No que tange à transferência, sua ocorrência se dá quando o sujeito perde a vontade de agir e cria um vínculo de dependência com alguém a quem cede autoridade sobre si. Basicamente, o sujeito regride a um estado de vulnerabilidade infantil e “se vincula a uma pessoa para controlar automaticamente o terror, para

mediar o milagre e derrotar a morte graças à força daquela pessoa” (BECKER, 2017, p. 182). A transferência, então, é um mecanismo de defesa da psique que não consegue superar “o temor da infância, o temor de sair para o universo, de concretizar a individualidade independente, a própria vida e suas experiências” (BECKER, 2017, p. 180). Assim, abrindo mão da liberdade de viver a própria vida, o sujeito deposita-se no outro por causa de “uma crença de que o mistério e a solidez do objeto da transferência darão ao indivíduo proteção enquanto ele viver” (BECKER, 2017, p. 184). A vida do sujeito que transfere a responsabilidade de si aos outros torna-se, na verdade, uma vida sem individualidade, já que são os outros que controlam o seu agir e o seu ser. Dessa forma, o sujeito não sente culpa sobre as próprias ações, porque seus males – e também os seus prazeres – são ocasionados pelos outros.

Becker (2017) destaca que, no geral, são dois os tipos de transferências: uma *positiva* quando, movidos pelo fascínio a alguém, nós tentamos nos entregar “ao poder de um parceiro que pareça possuir todas as qualidades que não conseguimos concretizar em nós mesmos” (BECKER, 2017, p. 178) – em GS:V, Diadorim é o objeto da transferência positiva de Riobaldo –; e, em contraposição, há uma transferência *negativa*, que “nos ajuda a nos fixarmos no mundo, a criarmos um alvo para os nossos sentimentos, muito embora esses sentimentos sejam destrutivos” (BECKER, 2017, p. 179). Em relação à transferência negativa, Becker (2017) complementa que “o objeto se torna o centro do terror, mas agora sentido como maldade e coação” (BECKER, 2017, p. 182). E finaliza, dizendo que “tentamos fazer deles [os objetos] a causa única de nossa infelicidade num mundo fundamentalmente demoníaco” (BECKER, 2017, p. 182). Em GS:V, o alvo dos sentimentos destrutivos de Riobaldo é Hermógenes, seu objeto da transferência negativa, um ser demoníaco que ele odeia e considera como causa da maldade reinante no mundo.

2.2.3 Mal e Demoníaco

Ernest Becker (2017) traça suas considerações partindo de conceitos de Otto Rank relacionados ao medo da morte e ao trauma do nascimento para entrecruzá-los com o existencialismo cristão de Søren Kierkegaard, que considera a autoconsciência um motivo de angústia, pois saber-se mortal é uma condição

aterrorizante. Nas palavras de Becker (2017), o horror do ser consciente é “ter surgido do nada, ter um nome, consciência de si mesmo, profundos sentimentos íntimos, uma torturante ânsia íntima pela vida e pela autoexpressão – e, apesar de tudo isso, morrer” (BECKER, 2017, p. 115-116).

A angústia é o sintoma direto da ambiguidade do homem, que, segundo Becker (2017), é um ser cindido por uma natureza simbólica e por uma natureza animal: “o homem é uma união de contrários, de autoconsciência e de corpo físico” (BECKER, 2017, p. 95). A percepção do eu em sua dualidade – corpo e consciência – desencadeia um conflito angustiante no sujeito, pois o eu almeja o sublime e o infinito para si, ao mesmo tempo em que se percebe criatura mortal. Assim, a morte desinstala a possibilidade de realização dos desejos transcendentalistas. Nesse dilema, Becker (2017) traz à baila as intervenções de Kierkegaard (1957 apud BECKER, 2017), que, por sua vez, defende a necessidade do homem de superar a morte ao reduzir-se a nada ainda em vida, amainando os desejos para, só assim, “começar a relacionar-se com poderes além de si mesmo” (BECKER, 2017, p. 118). O homem precisa morrer figuradamente, despindo-se de qualquer “armadura emocional” (BECKER, 2017, p. 117) e de ideias preconcebidas sobre a realidade para poder experienciar o desespero puro da sua condição agônica e, então, alcançar sua plenitude na conexão com uma força maior do que a si mesmo; em Kierkegaard, essa força é Deus e a conexão se dá pela fé que emerge da travessia pelo desespero (KIERKEGAARD, 1957 apud BECKER, 2017, p. 119).

Becker (2017) sintetiza esse processo nomeado por ele de *heroísmo cósmico-religioso* dizendo que, para a pessoa,

apesar de sua verdadeira insignificância, fraqueza, morte, sua existência tem significado em algum sentido máximo, porque existe dentro de um plano eterno e infinito de coisas provocadas e mantidas para atender a algum desígnio estabelecido por uma força criadora (BECKER, 2017, p. 119).

Encontrar a Deus na interioridade de si depois de atravessar a máxima crise de sua condição existencial é um motivo que tem sua primeira manifestação nas *Confissões*, de Santo Agostinho (2017). Citando o outro pilar do pensamento escolástico, Terry Eagleton (2013) diz que, para São Tomás de Aquino, Deus “é a alteridade instalada no centro do eu que nos permite ser a fonte de nossas próprias ações” (EAGLETON, 2013, p. 161), o que implica que, para o homem, “Deus é

necessidade da liberdade humana” (EAGLETON, 2013, p. 162). Submeter-se a Deus ou conectar-se com o divino é, então, o processo por meio do qual o homem consegue superar o seu sofrimento, legitimando a liberdade do próprio agir e sintonizando a sua vida nas demarcações do seu destino. No entanto, a encruzilhada entre a liberdade do indivíduo e um ideal de destino a que ele está sujeito inescapavelmente é um imbróglio que Eagleton (2013) considera central na ideia de *tragédia*.

Em *Doce violência*, Terry Eagleton (2013) mobiliza uma vasta erudição para desenvolver considerações sobre a ideia do trágico na tradição literária, observando que o que permanece das várias definições de críticos e pensadores sobre a tragédia é que ela é traumática e angustiante, pois coloca seus heróis em situações extremas que provocam profunda tristeza e sofrimento (EAGLETON, 2013, p. 23-24). A agonia é uma marca do herói trágico, cuja trajetória testa os limites do próprio arbítrio ao cruzar as linhas da ética e das leis cósmicas do seu mundo, pois age em desmedida na tentativa de apoderar-se dos liames do próprio destino (EAGLETON, 2013, p. 51-52). O herói trágico, em estado de *hybris* – como um transgressor da ordem superior da sua realidade –, sofre e se desespera ao chocar-se com a fatalidade do cosmos, uma vez que a frustração ou a deturpação dos seus intentos ocorre na mesma medida em que ele infla o poder da sua vontade para se sobrepor ao seu destino (EAGLETON, 2013, p. 160).

No choque entre liberdade e destino, o herói trágico mobiliza forças das sombras e caminha errático em vias sinistras, e a tragédia emerge da sua vida quando seu controle sobre si não é suficiente para prever as consequências de como age ou para entender e regular os fatores que o influenciam. O herói se perde em suas próprias ambições, e, de maneira periclitante, oscila entre as esferas do humano e do divino; ele “movimenta-se temerosamente em uma esfera de presságios e sinais semilegíveis, tateando no escuro entre poderes ominosos, correndo perpetuamente o risco de tropeçar em alguma fronteira proibida, ultrapassando-se a si mesmo e chegando ao nada” (EAGLETON, 2013, p. 160). Tal definição descreve satisfatoriamente a trajetória de vida de Riobaldo em *GS:V*.

O sacrifício do eu e do objeto de amor por um bem maior; o rastro de violência e de maldade que pavimenta um caminho de intentos, em tese, sublimes; o imenso dispêndio de energia num propósito profundamente transformador da realidade que, ao final, se prova insuficiente; a absoluta ausência de controle sobre

os efeitos das suas ações. Esses são elementos que marcam as crises do protagonista de *GS:V* como as de um herói trágico. Eagleton (2013) os define com base na grandiosa tragédia do *Fausto*, de Goethe (2011; 2017), obra que estabelece por definitivo o arquétipo dos chamados heróis fáusticos na tradição literária: os trágicos pactários dentre os quais Riobaldo é um eminente representante.

Mobilizado pela vontade de superar a própria condição limitada, Riobaldo, como o Fausto goethiano, busca associar-se ao diabo e mobilizar as forças do oculto para ganhar poderes por meio de um pacto. A busca do seu desenvolvimento dá-se, então, por via contrária à que preconiza o existencialismo cristão kierkegaardiano, pois Riobaldo quer controle absoluto, inflando a própria individualidade ao negar-se a atravessar o nada de si mesmo para alcançar completude do eu com o cosmos. É só depois de vivenciar os eventos trágicos desencadeados pela sua atitude desmedida que ele procurará desesperadamente uma conexão com Deus. No entanto, em primeiro lugar, Riobaldo quis controlar o mal.

Lançando mão da psicanálise freudiana, Eagleton (2013) identifica o mal como a pulsão de Tânatos, colocando-o como força contrária à energia criadora do Eros, uma vez que é essencialmente destruição. As pulsões de Eros e de Tânatos são, de um lado, o princípio do prazer que estimula o poder da criação para a continuidade da vida e, do outro lado, o anseio desintegrador que provoca a destruição total, isto é, a anulação da vida até o retorno ao estado anterior à matéria, até o *não-ser*. O mal tanático é, então, a pulsão desintegradora da morte, que, subvertida pelo senso de autopreservação do Eros, se manifesta como violência para fora de si, em objetos (EAGLETON, 2013, p. 360).

Como guerreiro, o poder de controlar a morte é o que almeja Riobaldo, mas, na ação coletiva, enquanto chefe, o seu procedimento de liderança na guerra justifica-se pela busca da monopolização da barbárie, o que, necessariamente, passa pela eliminação de Hermógenes – criatura demoníaca constituída de puro mal – e seu bando. Sobre o demoníaco, aliás, Eagleton (2013) define-o como “uma malignidade aparentemente injustificada que se deleita em destruir só por destruir; ou, como dizem, só pelo prazer de destruir. [...] Esse tipo de maldade parece ser autotélico, tendo seus motivos, fins e causas em si mesmo” (EAGLETON, 2013, p. 344-345).

O prazer de destruir é a submissão do Eros ao Tânatos. Nessa alteração, uma criatura demoníaca afirma-se viva a partir da morte que aflige aos outros, pois só experimenta um laivo de vida com o sofrimento de alguém; só estão plenos, enfim, enquanto continuamente alimentam-se do sangue alheio. Se o mal é a pulsão destruidora da morte, o demoníaco é, em resumo, o prazer pelo estabelecimento do nada; é o desdém diante de qualquer coisa que não seja exterminar a vida (EAGLETON, 2013, p. 348).

Em Hermógenes, Riobaldo encarna um ser demoníaco, pois era “homem que tirava seu prazer do medo dos outros, do sofrimento dos outros” (ROSA, 2019, p. 134), e sua motivação na guerra não era nada além da prática do mal em si mesma. E, para poder vencê-lo, usando das mesmas armas com que o seu inimigo age, Riobaldo literalmente entrega-se ao demoníaco com o pacto. No entanto, como resultado da instrumentalização da morte, ele contraria a energia afirmativa da vida, e, então, como consequência da destruição de Hermógenes, fatalmente também é destruído Diadorim, o grande motivador de Riobaldo em sua travessia.

3 DESENVOLVIMENTO

3.1 O contador de histórias e o vivente

3.1.1 Precipício branco

“*O diabo na rua, no meio do redemoinho...*”, a epígrafe do romance⁶, é uma imagem que emerge constantemente no texto de GS:V e que, ora ou outra, desliza do discurso de Riobaldo como uma divagação, ao modo de uma jaculatória que gradativamente o aproxima da cena clímax de seu destino, em que culminam todos os seus conflitos, os individuais e os coletivos, como sujeito e como chefe: a cena do embate mortal entre Diadorim e Hermógenes, em meio ao arraial do Paredão, no calor da derradeira batalha. Momento em que todos os jagunços dos dois lados inimigos suspendem as armas e assistem ao duelo que porá termo à guerra e que dará nova ordem ao mundo do sertão. Na cena, os dois guerreiros, duas potências destrutivas, vindos em “pé de vento”, impelem-se um ao outro motivados pelo desejo de sangue e chocam-se com violência brutal no meio da rua, estraçalhando-se mutuamente em rodopios macabros, compassados a estocadas de faca. De longe, sem poder intervir, Riobaldo vê sem querer enxergar e, diante do espetáculo demoníaco da morte, afunda num “precipício branco” e cai sem os sentidos.

O desmaio, como sintoma do medo, é a renúncia total da consciência, que se recusa a processar o terror experienciado. Ernest Becker (2017) afirma que o desmaio representa “a mais maciça negação, a recusa ou a incapacidade de continuar consciente diante de uma ameaça” (BECKER, 2017, p. 139), e complementa, em seguida, dizendo que as ocasiões “em que um grande homem perde o total controle de si mesmo contêm certas informações vitais sobre o cerne de seu problema de vida” (BECKER, 2017, p. 139).

⁶ “*O diabo na rua, no meio do redemoinho...*” também é considerado subtítulo do romance. No entanto, de acordo com as categorizações de Genette em *Paratextos editoriais*, por estar entre aspas, como uma citação, e em itálico, como uma marca epigráfica, o “subtítulo” seria, na verdade, uma epígrafe autógrafa ou autoral, uma vez que resgata um dos principais *leitmotifs* da própria obra (GENETTE, 2009, p. 137); seria, portanto, um elemento paratextual feito pelo próprio autor e colocado para fora do corpo do texto como um comentário enigmático daquilo que se seguirá. Antes de adentrar no relato de Riobaldo, porém, há a dedicatória. Chama atenção o fato de que a epígrafe esteja antes dela, uma vez que a tendência geral é que esteja mais próxima do texto. Genette ressalta que a epígrafe na página de rosto era uma prática antiga que, a despeito de ser menos usual em nossos dias, não foi totalmente abandonada (GENETTE, 2009, p. 136).

De uma vez só, Riobaldo perde, em Diadorim, o seu objeto de amor e de adoração e o seu escudo contra os males do mundo, e perde, em Hermógenes, o seu objeto de ódio e a externalização de tudo que repudiava como maligno; perde, nos dois, a base em que sustentava sua vida, suas práticas e suas convicções, e esvazia-se de um sentido para si mesmo, pois, no golpe do momento, sem seus modelos de bem e de mal, não vislumbra possibilidade de vida para depois. Aliás, se olhando para o futuro há o nada, no passado não resta caminho trilhado, pois a vacuidade do seu viver absorve também a sua vida pregressa, sobretudo quando é revelado o corpo feminino de Diadorim.

Depois da morte do companheiro, a verdade sobre Diadorim põe em xeque as certezas sobre as quais Riobaldo assentou sua existência, afinal nem mesmo a natureza do seu objeto de maior amor era conhecida por ele na integralidade. Para Riobaldo, Diadorim não apenas escondia um segredo, Diadorim era – e continuará sendo sempre – um grande mistério insondável: “Diadorim é minha neblina” (ROSA, 2019, p. 25). Entretanto, a neblina deixa em evidência, ao velho *eu* que revisita a própria vida, que, enquanto Riobaldo viveu, esteve cego a tudo o que estava ao seu redor, afinal não era Diadorim que se escondia em brumas, mas Riobaldo, hipnotizado pelos “esmerados esmertes olhos, botados verdes” (ROSA, 2019, p. 80) do outro, que não era capaz de enxergar por trás das armas e das vestes de jagunço (HANSEN, 2000, p. 99). Com a indefinição de quem de fato era Diadorim/ Reinaldo/ Maria Deodorina, o passado de Riobaldo/ Tatarana/ Urutú Branco é diluído até tornar-se opaco; e, no momento em que o narrador de *GS:V* contempla o redemoinho demoníaco derruir seu mundo na batalha do Paredão, resta-se sozinho diante do precipício e estagna-se de horror diante do nada.

3.1.2 Imaginário de linguagem

É, aliás, a partir do nada – *Nonada* – que se entra em *GS:V*, e o *fiat lux* que desencadeia a criação daquele universo é o som dos tiros casualmente praticados pelo narrador. Tiros que o Riobaldo aposentado, no marasmo da sua velhice tranquila, mantém como elemento reminescente da violência em que pautou sua vida como guerreiro jagunço. Depois do travessão do primeiro parágrafo do romance, que, sendo diálogo, se segue à guisa de um monólogo ininterrupto, Riobaldo abre sua vida a um interlocutor que vem de fora do seu mundo. Contudo, se a vida de

Riobaldo é materializada pelo seu discurso, o narrador protagonista, narrando os eventos que o constituíram e que o retraíram ao obscurecimento, faz-se existente enquanto fala, e, com ele e a partir dele, o sertão todo é criado também.

Trazendo à tona seus conflitos, suas fraquezas, suas dúvidas e suas angústias, ele procura redimensionar-se ao desvelar sentidos ocultos nas imagens que brotam da memória e que são mobilizadas pelo esforço de lembrar. Para muito além de somente relatar os fatos sobre si, tece divagações, concatena eventos, puxa parábolas, sobrepõe e mistura linhas temporais, condensa imagens poéticas, amarra alegorias sobre alegorias e opera dentro de um jogo de linguagem que subverte classes de palavras, distorce a sintaxe e, nas insuficiências do dicionário e do uso corriqueiro da língua, cria vocábulos que, ora aglutinando ora fragmentando o léxico, alçam a linguagem a maiores amplitudes significativas.

João Adolfo Hansen (2000) dissecar muitos dos procedimentos linguísticos e narrativos empregados por Riobaldo e, logo no primeiro parágrafo de seu ensaio *O o*, afirma que a voz de GS:V é “aquém ou além dos signos, não como representação de alguma irrelatada verdade do mundo, mas discurso proliferando como imaginário de linguagem” (HANSEN, 2000, p. 19). Riobaldo, como enunciador e produto de uma linguagem à busca das potencialidades máximas da enunciação, constitui-se em exercícios de expressão que procuram dizer sempre, dizer mais e dizer variadamente, para além do “nonada”, para além do silêncio.

3.1.3 Deus e o diabo

Hansen (2000) aponta duas operações que atravessam o falar de Riobaldo: a *polissemia*, jogo de sinônimos em que há a designação excessiva e múltipla de algo que não se fixa numa referência (muitos nomes para uma coisa, como Riobaldo/ Tatarana/ Urutú Branco e Reinaldo/ Diadorim/ Maria Deodorina, isto é, três nomes para cada ser), e a *paráfrase*, jogo de homônimos em que a replicação do mesmo algo ou de uma mesma ideia em diferentes contextos sempre expande os sentidos do que é dito, mas, ainda assim, se mantém na idealidade de uma significação última (muitas coisas para um nome e muitos sentidos num enunciado, como o “viver é muito perigoso”, intensamente repetido por Riobaldo, cujo perigo alertado se redimensiona a cada repetição). Ou seja, uma entidade pode ter vários significantes para compensar uma indeterminação significativa, enquanto outra pode

recontextualizar-se e ampliar significados mantendo a mesma base de significantes (HANSEN, 2000, p. 77-79).

Segundo Hansen (2000), a relação problemática entre Deus e o diabo na obra pode ser encarada como um proceder metalinguístico que metaforiza essa duplicidade parafrástica e polissêmica de Riobaldo. De um lado, há, nos termos do crítico, a *Presença*, a *Lei*, o *Uno*, isto é, um princípio absoluto, um sentido profundo, eterno e indubitável; e, do outro lado, está o *nonsense* demoníaco, a saber, o *trickster* sofismado que implode os sentidos pela confusão dos significados, que, do muito que é dito, pairam no vazio – e, por isso, o crítico afirma que “o diabo é essencialmente *falante*, ainda que seu modo seja o *silêncio*” (HANSEN, 2000, p. 90, itálicos do autor).

“Como o tema obsedante de Riobaldo é o Diabo, a negatividade equivale às operações de uma denegação: quanto mais Riobaldo o nega enquanto conteúdo, quanto mais afirma que ele não é, mais ele insiste em sua fala e o assombra” (HANSEN, 2000, p. 61). E, se o diabo nunca se manifesta na narrativa como uma entidade – “solto por si” –, é o constante negar de Riobaldo que o incorpora na existência, o que faz dele, do demo, um ser que se manifesta em ausência e que se constitui de negativas (“o Que-Não-Há”; “o Que-nunca-se-ri”; “o Um-que-não-existe”; “o Que-não-existe”; “o Que-Não-Ri”; “o Que-não-fala”), isto é, de *não-ser*.

3.1.4 Ambiguidade, reversibilidade e paradoxo

Em GS:V, tudo carrega seu contrário em si e cada afirmação tem uma negação ou uma contrapartida. Em vista do *princípio geral da reversibilidade*, proposto por Antonio Candido (2006), o mal pode estar a serviço do bem e Deus “pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do diá” (ROSA, 2019, p. 36). A partir da estrutura vacilante do romance, Walnice Nogueira Galvão (1972), trazendo à tona a imagem do “diabo na rua no meio do redemoinho”, afirma que reverberam, por todo o texto, dissonâncias entre aparência e essência, pois o *certo* entranha o *incerto*, isto é, uma coisa contrária à outra reside dentro dela. Nessa leitura, a estabilidade de Deus como aspecto positivo da fluidez do cosmos traria, em si, o revoltear do demo a impelir um contrafluxo destrutivo (GALVÃO, 1972, p. 129-130).

Com relação à competência expressiva do narrador, as contradições temáticas são mantidas. O falar de Riobaldo, que preenche de imagens aquilo que é indefinido e que busca resgatar pela expressão intuitiva e pela transcendência do verbo a “irrevelada verdade do mundo” (HANSEN, 2000, p. 19) ou, como diria o próprio Rosa, o *indizível* (LORENZ, 1991) – uma essência primeira que rege a ação e o destino do homem e para a qual o homem, solto na confusão do viver, retorna contemplativamente em espírito, e que pode se chamar de Deus –, é, em sua complexa execução, uma manobra do diabo que brinca com as potencialidades semânticas e sintáticas da língua.

A idealização de um ascetismo por meio da linguagem é o que fundamenta o proceder narrativo de Riobaldo, sendo também – não coincidentemente – o que o próprio Guimarães Rosa afirma sobre a escrita da sua literatura. Citando Goethe em alemão na célebre entrevista que cedeu a Günter Lorenz (1991), Rosa diz que “Poesia é a linguagem do indizível”. Na entrevista, ele faz questão de frisar, em vários momentos, que sua literatura está circunscrita a diretrizes *metafísicas* ou *irracionais*; diz estar “buscando o impossível, o infinito” (LORENZ, 1991, p. 81), primando sempre pela intuição para vislumbrar os grandes mistérios que envolvem o viver. Logo, sua autodeclarada *ars poetica* é devotada a expressar, pela linguagem, aquilo que não pode ser delimitado apenas em termos lógicos e objetivos e, portanto, escapa à compreensão racional. Como Riobaldo, busca, enfim, “não o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa” (ROSA, 2019, p. 146).

Em contrapartida aos intentos sublimes do escritor e do narrador de GS:V, Willi Bolle (2010) escreveu um artigo intitulado *A função luciférica da linguagem*, em que propõe uma leitura do romance especificamente focada na mobilização demoníaca da linguagem empregada por Riobaldo, com base na *História do diabo*, de Vilém Flusser (1993 apud BOLLE, 2010), considerando que a linearidade temporal da linguagem verbal seria um dimensionamento demoníaco, pois, de acordo com Flusser (1993 apud BOLLE, 2010), seria o diabo o contrário do eterno, uma vez que ele, como opositor de Deus, inaugura o homem no tempo ao impeli-lo ao pecado. A dimensão humana circunscrita ao tempo seria, portanto, uma condição luciférica e a linguagem, que precisa se desdobrar no tempo para se manifestar, seria um instrumento também luciférico. Nas palavras de Bolle (2010),

como o Diabo, segundo Flusser, representa o princípio da temporalidade – em oposição à eternidade de Deus –, ele é, por isso mesmo, também o representante da história e da linguagem (verbal), que é condicionada pelo tempo e se desenvolve dentro de uma sequência temporal. No contexto da discussão secular sobre a origem da linguagem, Flusser defende, portanto, a teoria de uma origem e essência diabólicas da linguagem, que está diametralmente oposta às teorias teológicas, fundadas na “palavra de Deus”. O amor do escritor para com a língua e a linguagem é, de acordo com Flusser, uma inclinação diabólica (BOLLE, 2010, p. 495).

Assim, falando de suas aspirações transcendentais e eternas e realizando-as pela linguagem, Riobaldo – mas, principalmente, o autor Guimarães Rosa – mobiliza um meio de expressão demoníaco que perverte a legitimação dos seus intentos ascéticos.

Hansen (2000), porém, alerta que tomar o projeto literário mobilizado pelo escritor como uma chave de leitura das suas obras é insuficiente para explorá-las, “porque o projeto não é a causa dos efeitos de seu texto, mas um de seus efeitos” (HANSEN, 2000, p. 25), o que implica que os múltiplos sentidos do texto literário estão predominantemente fora do controle do autor. Sobre a expressividade de Riobaldo, Hansen (2000) destaca que são salientes as controvérsias entre o discurso propriamente dito e os seus motivadores, pois, para o narrador de *GS:V*, “a verdade daquilo que narra é o ainda não desvelado, o oculto, que o discurso do não-esquecimento se esforça por lembrar” (HANSEN, 2000, p. 102), mas “a sucessividade da fala, a representação da memória e do esquecimento, o contar cruzado e recruzado, a proliferação da designação instalam a verdade lembrada do discurso enquanto a desinstalam” (HANSEN, 2000, p. 102-103). Eis que Riobaldo contradiz a sua crença e a sua verdade transcendente por causa da maneira desagregadora com a qual se exprime; dessa forma, o *princípio (des)organizador* do romance não só é a ambiguidade e a reversibilidade, mas também o *paradoxo*.

3.1.5 Matéria vertente

Na análise de Hansen (2000), a singularidade do texto do romance é um dispositivo heteróclito que se desvia de qualquer lugar comum, “cujo regime consiste em transformar e transpor os vários usos e as várias imaginações petrificadas do signo” (HANSEN, 2000, p. 72). Apesar do hermetismo da linguagem que se impõe desafiadora ao leitor num primeiro contato com a obra, sua aparente *desorganização*, entretanto, é esmeradamente *programática*, isto é, maquinada e

motivada pela intenção de criar uma literatura que teste os limites da expressão literária. Quando Riobaldo afirma que trepida no seu relato, que conta mal e que seu falar é desordenado porque é dominado pela *matéria vertente*, cujo esforço mnemônico o põe à mercê de forças maiores do que sua vontade e diante de sentimentos, emoções e sensações tão intensos e misteriosos que só podem ser expressos de maneira intrincada, está, na verdade, apenas aparentando descontrole, pois quer envolver o interlocutor numa “fingidíssima inépcia em contar” (HANSEN, 2000, p. 103).

Riobaldo calcula e esquematiza seu relato com muito domínio da própria palavra, pesando o que deve adiantar ou refugar, detalhar ou preterir, mas, principalmente, o que deve esconder. Um bom exemplo do controle absoluto que Riobaldo tem da narrativa é a omissão da verdadeira natureza de Diadorim, só revelada ao final do romance:

Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... (ROSA, 2019, p. 428).

Ainda que alguns lapsos e alguns comentários evasivos adiantem a revelação de Diadorim em algumas passagens, tais lapsos e comentários são dispostos sem comprometimento do segredo, que é guardado ao interlocutor até o momento em que Riobaldo constrói a atmosfera necessária para o revelar no máximo do seu potencial perturbador.

O leitor que adentra em *GS:V* pela primeira vez, desconhecendo os acontecimentos da narrativa – e até mesmo os conhecendo –, sente que, para poder avançar, passa ao largo de muitas passagens que permanecem obscurecidas. Ao revelar-se Diadorim no fim da batalha do Paredão, no entanto, o leitor sofre o impacto da reviravolta que o induz a retornar ao romance para ler nas entrelinhas o que já adiantava o fato. Assim como Riobaldo, que, enquanto viveu com Diadorim, não conhecia a natureza do seu objeto de amor – apesar de, para citar alguns exemplos, estranhar que o companheiro jagunço só tomasse banho no rio apenas no breu da noite e de desconfiar quando Diadorim agressivamente levou a mão ao peito e o escondeu ao tentarem afrouxar seu colete no momento em que desmaia de choque por causa da notícia da morte do seu pai Joca Ramiro –, nós leitores, depois

de descobrirmos que o jagunço Reinaldo/ Diadorim fora Maria Deodorina, somos induzidos pelo narrador a sofrer da mesma cegueira que sofreu enquanto vivia os acontecimentos narrados, afinal as pistas estavam lá, mas não pudemos – os leitores e Riobaldo – decifrá-las quando primeiro passamos por elas. Por isso, Riobaldo reconta sua vida: para reviver e ressignificar as incertezas. E, por isso também, é inevitável que os leitores façam mais de uma leitura de GS:V – que, afinal, se demonstra ser uma obra que só se começa a ler verdadeiramente a partir de releituras.

Diante desse hermetismo, Márcia Marques de Moraes (2001), em *A travessia dos fantasmas*, ampara-se na psicanálise para fazer uma leitura crítica focada na tessitura discursiva de Riobaldo, que, sem efetivamente explicitar em enunciados afirmativos, evidencia aspectos da sua subjetividade pela maneira como mobiliza a linguagem. Fiando-se na fala para constituir-se numa verdade ao revisitar suas incertezas, os subentendidos e os lapsos apontam aspectos do seu inconsciente que dizem de si sem que o núcleo da consciência se dê conta. O esquema narrativo de GS:V torna-se metapoético, pois, no retorno aos eventos de sua vida, Riobaldo conta para que a maneira de contar revele o entendimento que procura. Por isso está constantemente preocupado com a maneira de se expressar e é muito atento ao que diz, pois, nesse trabalho, preocupa-se com o arquitetar do seu relato, que é “a sua única possibilidade de conhecer(-se), procurando o sentido de si mesmo, da vida, do mundo, representado pela busca do sentido das palavras, do texto, da literatura” (MORAIS, 2001, p. 138).

Se, por um lado, acompanha-se, em GS:V, um sujeito buscando revelações sobre si mesmo por meio do fluxo de uma fala aberta a novos sentidos, por outro lado, em *Linguagem e revelação*, Eduardo F. Coutinho propõe um contraponto interessante, especificamente ao comentar o recurso de adiar a revelação sobre a identidade de Diadorim, pois aquilo

que poderia parecer à primeira vista uma simples forma de manter o suspense da narrativa a fim de assegurar o interesse do interlocutor, tem aqui outra função, que consiste em testar-lhe a percepção, e, por conseguinte, expressar o tema da relatividade. Riobaldo deseja que o interlocutor experimente, através da narração, um processo semelhante àquele por que passou em sua vida, de modo a poder constatar se este será ou não capaz de descobrir, antes de lhe ser dito, aquilo que ele próprio não conseguira” (COUTINHO, 2006, p. 172).

Ou seja, Riobaldo põe a teste o seu interlocutor, ocultando pistas e despistando para criar a atmosfera de incertezas em que viveu. Assim, o narrador, na aparente confusão do seu narrar, está, na verdade, com sua narrativa sob controle.

3.1.6 Manuseio do interlocutor/ leitor

Na cena em que Riobaldo e Otacília trocam flertes em meio às flores da Fazenda Santa Catarina, Otacília acaba de declarar seu amor a Riobaldo, que cogita desposá-la finda a guerra. Os dois estão envolvidos numa atmosfera romântica até a intromissão de Diadorim, que aparece e acende o ciúme furioso de Otacília; sentimento, aliás, recíproco em Diadorim.

A hostilidade entre Otacília e Diadorim assusta e confunde os sentimentos de Riobaldo. Na vacilação do momento, dominado pela emoção, como se tivesse deixado escapar involuntariamente, ele faz a revelação sobre o destino de Diadorim, não só explicitando que o companheiro jagunço tem corpo de mulher, mas também dizendo que morrerá de maneira brutal:

Diadorim era mais do ódio do que do amor? Me lembro, lembro dele nessa hora, nesse dia, tão remarcado. Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos meio fechados? E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... E tantos anos já se passaram (ROSA, 2019, p. 141).

Aí está dito o destino de Diadorim. Sabe-se que os eventos do enredo confirmam que a virgem morta a facadas será Diadorim, mas se nota que, ao contrário, no contexto em que o comentário se coloca, a cena insinua que a virgem é Otacília e que é ela quem será morta. Uma morte sangrenta causada pelas mãos de um Diadorim possuído de ciúme.

Riobaldo enxerga a violência latente em Diadorim, sabe da sua valentia e do seu potencial para a destruição (“era mais do ódio do que do amor?”), e, assim, manipula – diabolicamente – o interlocutor ao insinuar um assassinato que o companheiro cometeria contra Otacília, sobrepondo-lhe a imagem que, como se saberá depois, representa a morte do próprio Diadorim no confronto com Hermógenes.

Àquela altura do romance em que a cena transcorre e o comentário de Riobaldo é feito, Diadorim ainda não é a donzela guerreira, é o companheiro de armas arguto no manejo da faca; de modo que a virgem suscitada, à primeira impressão, não pode deixar de ser Otacília. O narrador lança uma sombra sobre Diadorim e despista o interlocutor, direcionando-o a uma falsa expectativa. No entanto, a astúcia narrativa é sinistra, pois emparelha como assassinos Diadorim e Hermógenes, inimigos e algozes um do outro.

Mas para tornar verossímil que o deslize de sua fala foi apenas um deslize, a falsa expectativa gerada sequer chega a ser alimentada, pois, em seguida, Riobaldo intervém categórico, dizendo: “O senhor espere o meu contado. Não convém a gente levantar escândalo de começo, só aos poucos é que o escuro é claro” (ROSA, 2019, p. 141). Aqui, pode-se especular se o interlocutor de Riobaldo, o doutor, interveio pedindo mais detalhes, mas fica demonstrado como Riobaldo é um narrador que, ao deixar uma pista falsa e adiar o esclarecimento do que *verteu*, está em pleno domínio da construção de sua história e, gerando suspense, tem o leitor na sua mão.

Por mais que Riobaldo procure expurgar seus demônios pessoais e se abrir ao esclarecimento de si mesmo, ele principalmente atua como um contador de *estórias* que, de maneira muito competente, procura comover o interlocutor. Manter Diadorim em incógnito até o final do romance é um recurso narrativo, vindo de um narrador que, por mais que afirme estar sob a mercê da *matéria vertente* e relatar pela força inconstante da memória conforme ela aflora, está, na verdade, mantendo os fatos sob controle, manipulando-os. Se é possível afirmar que, de fato, Riobaldo não escolhe propositalmente a ordem de narração de cada evento, ou seja, que há predominância do narrar movido pelas emanções inconscientes, pode-se, entretanto, afirmar, com certeza, que o fato mais importante de todos é sabido por ele desde o começo do relato e omitido por sua própria vontade.

3.1.7 Hiper-narrador

Além de notável nas artimanhas narrativas, Riobaldo é um narrador marcado pela polifonia. Para Hansen (2000), o narrador de GS:V é um *hiper-narrador inclusivo*, pois nele convergem uma “multiplicidade de falares numa fala singular” (HANSEN, 2000, p. 72), chamando atenção ao seu lugar de enunciação, uma vez

que mimetiza discursos de capiaus, barranqueiros, catrumanos e jagunços numa mescla com a alteridade do seu interlocutor letrado, intelectual e moderno, a quem apreende em sua fala mediante uma postura analítica cheia de filosofemas e filosofices que buscam afirmar e justificar o esquema teológico em que assenta sua visão de mundo. O senso comum e a sabedoria sertaneja convergem com o cultismo do doutor na fala de Riobaldo que, na relação dialógica estabelecida entre o narrador e o interlocutor, assimila o *ethos* do outro em si.

O sujeito Riobaldo é, portanto, a intersecção de alteridades distintas que, manifestas em discurso, resultam no seu falar inventivo e sinuoso. “Eis que Riobaldo já se transforma em um hiper-narrador inclusivo: no nada de sua fala já heteróclita outros discursos estranhos convergem, de diversa e muita vez tão inimiga ideologia, ei-lo que fica desmedido, monstruoso.” (HANSEN, 2000, p. 23). À vista dessa *monstruosidade*, o falar de Riobaldo chega a ser esfíngico, já que, em busca de uma saída para seus dilemas sentimentais, éticos e metafísicos, contrapõe enunciados e pensamentos que, oriundos de diferentes contextos, ou se anulam ou, principalmente, se paralelizam em paradoxo; e, no que paira do choque entre diferentes vieses pelos quais se focaliza, é o pensamento monolítico da religião que instaura ordem no seu mundo. Porém, do seu esforço deífico rumo à salvação de sua unidade, sempre emerge o elemento demoníaco que o faz construir-se em enigmas e vacilar em incertezas, fragmentando-o.

Ao mesmo tempo em que Riobaldo busca ecoar as vozes tanto do sertão quanto da modernidade urbana para fazer do seu drama pessoal um drama universal, transcendentalista e redentor, ele continua preso aos seus demônios pessoais que lhe apontam na direção contrária. O universal mostra-se intangível pela trajetória de uma só criatura arbitrária e falha, no entanto, Riobaldo *universaliza* que o homem deve viver e insistir na vida, mesmo diante do terror do precipício branco, do silêncio, do nada; do terror do vazio que se esgueira por trás do nosso imaginário simbólico; do terror do não-ser que esteriliza a condição humana de um sentido. Eis que, depois de constatada, essa ausência de sentido, a seu ver, deve ser negada e superada, pois render-se a ela é estar sujeito às influências do mal, que, por sua vez, se manifesta como ímpeto destruidor a favor da morte. É preciso, pois, negar o nada e buscar, em si mesmo, uma essência que seja, então, totalizante.

3.1.8 Metafísica do indizível

O choque entre ideias inconciliáveis com o intento de desvelar o grande mistério redentor da condição humana, a restar insondável por trás do caos mundano e encoberto pelo pó dos símbolos convencionados pela cultura, é um dos artifícios de linguagem que jogam com as possibilidades da expressão literária. Na recusa do niilismo, que seria se calar, e no esforço de alcançar o limite da palavra e dizer o *indizível*, a obra de Rosa, muito destacada pelo seu hiper-narrador Riobaldo nesse sentido, emparelha-se com a obra de Clarice Lispector no que Hansen (2000) resgata como literatura *essencialista*.

Na *História concisa da literatura*, Alfredo Bosi (2015), de maneira muito didática – como o propósito da sua obra demanda –, sistematiza o fenômeno do romance brasileiro moderno a partir da ótica de Lucien Goldmann (1967 apud BOSI, 2015), que aborda a relação de tensão do herói com o seu mundo e sua sociedade, e propõe quatro categorias: a) *romances de tensão mínima*; b) *romances de tensão crítica*; c) *romances de tensão interiorizada*; e, por fim, d) *romances de tensão transfigurada*, em que “o herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade. [...] O conflito, assim ‘resolvido’, força os limites do gênero romance e toca a poesia e a tragédia” (BOSI, 2015, p. 418-419). Isto é, sujeito e mundo se chocam e confluem como produtos de uma linguagem redimensionada criativamente a desvelar os sentidos ocultos da existência.

Hansen (2000) chama atenção, porém, para o fato de que, por mais refinada que seja a exploração metafísica dos sentidos verbais, a *revelação* de uma verdade oriunda de jogos linguísticos nunca é última e irreduzível, sendo, ainda que de alta complexidade, apenas um jogo linguístico dentre outros possíveis (HANSEN, 2000, p. 76-77). Em todo caso, a verdade revelada pela poesia das palavras tem o peso de encantar e comover, levando os leitores a experimentar, em êxtase ou terror, a diluição do eu na coletividade humana, na natureza e no universo até chegar à essência pura da vida – orgânica e inorgânica – e do ser. Seja por meio da anamnese genética que conecta a protagonista de *A paixão segundo G.H.* à barata que ela matou, cuja epifania a leva a ingerir a pasta desprendida pelo ventre do inseto e, conseqüentemente, a faz comungar com a *arché* da vida, já que ambas – barata e mulher – são uma só matéria (LISPECTOR, 2009); seja por meio da eterna

travessia do homem em busca da redenção de seus desvios rumo à graça, caminhando movido pela força da intuição em sincronia com o movimento do cosmos, como Riobaldo e o sertão rosiano. Em ambos os casos, o grande mistério da vida – que não é dito, mas demonstrado pela via da imaginação – pode ser rastreável por meio do fundo cultural de que tais cosmovisões literárias são derivadas.

No caso do romance de Rosa, a visão de mundo talhada em Riobaldo é orientada pela religião, ou seja, por trás de tudo, sua crença coloca Deus como causa e fim. Por mais que suas influências possam ser rastreadas em Platão, Plotino e Santo Agostinho, passando pelos sábios alquimistas, pelos textos sagrados hindus, pelo Tao da filosofia chinesa e até mesmo por pensadores modernos como Bergson⁷, o que se tem em comum dentre tão distintas referências é a defesa de que, no indivíduo, está o *Todo* e de que pela via ou da intuição ou da fé ou da imaginação ou do espírito, isto é, para além dos caminhos conceituais meramente empíricos, revela-se o segredo da vida e do universo que sincroniza o eu e o cosmos em equilíbrio, num só fluxo.

3.1.9 Redenção

O grande motivador do Riobaldo velho que narra sua vida é, justamente, o alcance de alguma graça divina redentora. A sua devoção a um Deus absoluto almeja alcançar um estado sublime que o distancie do mundo regido pelo caos demoníaco, efervescente em transformações e desagregações: “Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele...” (ROSA, 2019, p. 37). Contudo, por mais que sua vontade seja direcionada num caminho de estabilidade até Deus, Riobaldo é atravessado pela energia dispersora do demo, pois suas maiores realizações heroicas foram oriundas de um pacto com o diabo. O protagonista de

⁷ Rosa explicita suas referências e influências nas cartas ao seu tradutor para o italiano: “Sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita; antes talvez, como o Riobaldo do ‘G.S.:V.’, pertenço eu a todas. E especulativo demais, Daí todas as minhas, constantes, preocupações religiosas, metafísicas, embeberem meus livros. Talvez meio existencialista-cristão (alguns me classificam assim), meio neoplatônico (outros me carimbam disto), e sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros). Os livros são como eu sou [...] Ora, você já notou, decerto, que como eu, os meus livros, em essência, são ‘antiintelectuais’ [sic] – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente” (BIZARRI, 1981, p. 57-58 apud UTÉZA, 1994, p. 21).

GS:V balança entre Deus e o diabo e, na mesma medida que afirma a soberania de Deus e sua submissão a Ele no momento do presente em que relata, aliou-se ao diabo para tornar-se o chefe jagunço Urutú Branco no passado que é narrado.

Antes de ser um devoto a Deus, Riobaldo foi devoto a Diadorim, e foi para poder ficar com ele que decidiu engajar-se na vingança pelo assassinato de Joca Ramiro, só sendo capaz de levá-la a cabo por intermédio da força inspiradora do diabo a quem procura vender a alma para igualar-se ao assassino e traidor Hermógenes e derrotá-lo. É pelo amor a Diadorim que Riobaldo se engaja nas lutas jagunças; é por Diadorim que ele aprecia a natureza do sertão; e é para que pudessem ficar juntos que Riobaldo vende sua alma para imbuir-se do poder destruidor que tanto recrimina.

Na batalha do Paredão, a vingança se completa, mas como paga do pacto, já não há mais Diadorim para motivá-lo a viver apesar da pulsão destruidora que subjaz a tudo. Eis que, sem Diadorim, Riobaldo fica sozinho com o diabo a quem pensa que se vendeu, que “não precisa de existir para haver” (ROSA, 2019, p. 50), mas, como medida para não sucumbir, agarra-se a Deus, “que existe mesmo quando não há” (ROSA, 2019, p. 50). Procurando os caminhos ascéticos da religião, a velhice de Riobaldo é devotada à redenção e ao perdão de sua alma manchada pelo mal. Casa-se com Otacília, uma mulher beata, orienta-se com Quelemém, um sábio kardecista, reza com católico e com crente, e cerca-se de rezadeiras, pagas para intercederem por sua alma: “Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio...” (ROSA, 2019, p. 19).

Assim, o cerne da questão que abre o discurso de Riobaldo quando se propõe a expor a sua tragédia pessoal é como alcançar a salvação da alma e, principalmente, nesse processo, como superar o mal demoníaco que prevalece recôndito na vida, que “está misturado em tudo” (ROSA, 2019, p. 16). Dessa forma, ao relatar-se, fiando-se no ideal do sumo bem, rumo à graça, a vida de Riobaldo torna-se uma longa travessia pela tentação do mal. O relato dos pormenores de sua experiência passada é uma tentativa de ressignificar aquilo que sentiu enquanto vivia, mas que não sabia, no momento, o que era, principalmente depois que tudo se nublou com a revelação sobre Diadorim: “Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada” (ROSA, 2019, p. 32). Por isso, outro mote jaculatório seu é “viver é muito

perigoso”, pois desencaminhar-se e ser engolido pelo redemoinho demoníaco pode ser muito fácil.

3.1.10 Culpa e angústia

No entanto, a guerra acabou graças ao poder de mando do jagunço Riobaldo, o chefe Urutú Branco, e, agora, pode haver a paz no sertão. Mas isso não lhe é pessoalmente tão importante como se poderia acreditar, pois ele minimiza e chega a recusar o heroísmo dos seus feitos como líder nos combates. Apesar de louvado como o responsável que realmente pôs termo à jagunçagem, ele se recrimina: “O senhor sabe: o perigo que é viver... Mas só do modo, desses, por feio instrumento, foi que a jagunçada se findou” (ROSA, 2019, p. 21). Riobaldo não quer que sua persona como Urutú Branco, que agiu por “feio instrumento”, seja o seu dimensionamento heroico. Ele convence-se que foi movido por um ideal de bem maior e que acabaria com os desmandos e com a arbitrariedade do sistema jagunço, estruturado pela guerra e pelo abuso da força, mas não consegue se livrar da culpa pelo que teve que pagar para alcançar esse objetivo, sobretudo porque, na verdade, o amor por Diadorim foi o real motivador de suas ações. Sob o verniz da causa social assenta-se, de fato, uma causa pessoal que, exigindo sacrifício, sequer se realiza.

Logo nas primeiras páginas do romance, imediatamente antes de listar os chefes jagunços mais importantes e os caracterizar, afirma que “querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar.” (ROSA, 2019, p. 19). É paradoxal que, para punir os Judas, os traidores Hermógenes e Ricardão, e extirpar o mal do sertão, Riobaldo tenha agido por intermédio do diabo e legitimado a violência como o caminho rumo à paz. Sua condição contraditória é angustiante, pois, embora relativamente bem sucedido, sabe que tem sangue nas mãos e que, ao querer superar o mal, esteve à mercê do mal, ou, como coloca Eagleton (2013), das forças destruidoras da morte.

3.1.11 Recusa do poder

Um dos grandes motivos em *GS:V*, como aponta Antonio Candido (2001), é até onde o homem pode chegar pelo poder da própria vontade (CANDIDO, 2001, p.

25-26). O sujeito, embora resoluto na validade de suas ações, é inepto, todavia, para carregar o peso do destino de sua sociedade, pois é criatura falha que, invariavelmente, só pode recortar o real a partir de sua perspectiva limitada. Riobaldo diz dos grandes chefes: “Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo” (ROSA, 2019, p. 19). Os chefes ditam o certo e o errado e, como autoridades daquela ordem de mundo pautada no mandonismo e no personalismo, podem fazer os outros agirem como querem, sendo assim, o destino coletivo subjugase ao arbítrio de indivíduos que tomaram o poder para si, de modo que os feitos dos chefes podem ser grandiosos, mas tanto podem pender para o bem de todos quanto para o favorecimento vil dos próprios caprichos.

Em primeiro momento, o listar os chefes, Riobaldo omite-se, pois reluta admitir a legitimação da sua vida pela via da cultura compartilhada pela sociedade em que se insere e problematiza as ideologias comunitárias que dão corpo ao senso comum, algo já admitido logo no início do romance, quando, a seu interlocutor, menospreza a credence popular que vê o nascimento de um bezerro deformado como manifestação do diabo: “Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo. Povo prascóvio. Mataram” (ROSA, 2019, p. 13). Riobaldo, ao depreciar como ingenuidade e ignorância o imaginário do “povo prascóvio” com quem divide o meio, quer encarar a questão do demônio em termos teológicos e existenciais, no terreno intelectual do seu interlocutor que vem de fora, o senhor “com toda leitura e suma doutoração” (ROSA, 2019, p. 18).

Riobaldo deprecia o seu dimensionamento exclusivamente enquanto ser social, recusando qualquer determinismo que lhe impinjam como a delimitação de sua personalidade, e declina, conseqüentemente, a percepção heroica que a sociedade tem dele, já que seus verdadeiros conflitos ainda se desenrolam sem fecho, fora do seu controle, no palco da sua própria alma, que nem mesmo chega a saber se realmente lhe pertence. Ao especular suas ideias, Riobaldo, cético e ao mesmo tempo supersticioso, rejeita que o diabo seja a encarnação defeituosa de um bezerro, pois, se assim fosse, o diabo poderia ser alguma coisa, mas ao negá-lo insistentemente torna-o a imagem do não-ser, que teme.

Em seu interior, outra batalha, mais terrível, continua. O diabo, com quem quis fiar pacto, assombrará Riobaldo por toda sua vida posterior à batalha do Paredão e o mal continuará a reger livremente pelo mundo apesar da morte de

Hermógenes, que em si o concentrava como essência absoluta. Assim, o destino de Riobaldo é trágico, pois o triunfo como chefe, que fez o sertão superar a jagunçagem, vem às custas do sacrifício de tudo o que alentava para si mesmo, sem, todavia, acabar como o problema primordial do mal, uma vez que é pela via do mal, pelo pacto com o diabo, que tudo se realiza.

3.1.12 Preservação do *status quo*

A falta de certeza que a experiência no real proporcionou a Riobaldo leva-o à introspecção, em que ele busca, seja por meio da meditação religiosa seja pelo redimensionamento imaginativo de suas vivências, caminhos possíveis para aprimorar suas limitações de percepção, testar a sua potencialidade expressiva e, afinal, justificar seus atos. Essa postura autocentrada, aliada ao seu alheamento nos assuntos de ordem pública, fez, todavia, com que Riobaldo se mantivesse acrítico em relação à sociedade em que se insere. O descrédito que dá às convicções de sua comunidade a favor da preponderância de sua individualidade focada em resolver os conflitos de si mesmo aliena-o do seu posicionamento social.

Ao falar de si como Urutú Branco, pela primeira vez, diz que foi “um pobre menino do destino” (ROSA, 2019, p. 20), como alguém que não escolheu agir, mas foi impelido por forças maiores. Portanto, quando Riobaldo age como o chefe jagunço que limpou a jagunçagem e que, em teoria, varreu a barbárie do sertão, ele só está levando a cabo as incumbências de outro mais ciente do seu papel histórico; no caso, concretiza os intentos de Zé Bebelô: modernizar o sertão numa cruzada civilizatória, levando a força militar do Estado para ocupar a autoridade que o vácuo da ordem jagunça exterminada deixaria no sertão. Processo, aliás, que não é minimamente revolucionário, pois muda-se o braço armado do sistema, mas mantêm-se, no interior do Brasil, as oligarquias rurais – das quais, como fazendeiro abastado, Riobaldo fará parte – como classe dominante alinhada ao governo, que, por sua vez, atende às demandas da burguesia urbana.

De fato, na análise histórica de Sandra Guardini T. Vasconcelos (2002), Guimarães Rosa narra, em GS:V, a morte do mundo jagunço, destacando, em primeiro lugar, que foi o Coronelismo da República Velha que impulsionou e instrumentalizou o banditismo:

Proclamada a República, a manutenção da estrutura econômica do país, baseada no latifúndio, e o desmantelamento da ordem escravocrata colocaram em disponibilidade um contingente de homens livres que, sem terra e sem trabalho, foram encontrar no banditismo uma forma de sobrevivência, seja como capangas – homens assalariados a serviço de um fazendeiro que formava assim seu exército privado –, seja como cangaceiros – homens independentes que se organizavam em bandos sob a direção de um chefe prestigioso. (VASCONCELOS, 2002, p. 324-325).

De maneira geral, a violência sempre foi um elemento imperativo no Brasil rural. Graciliano Ramos, por exemplo, teceu muitos comentários críticos sobre o fenômeno do banditismo no Nordeste em crônicas jornalísticas e chegou a escrever uma entrevista fictícia com Lampião e a efetivamente entrevistar o cangaceiro Antônio Silvino, imortalizado por José Lins do Rêgo como personagem de vários romances. Mas é num ensaio, justamente intitulado *Lampião*, que o escritor alagoano analisa o cangaço como resultado da miséria:

O que transformou Lampião em besta-fera foi a necessidade de viver. Enquanto possuía um bocado de farinha e rapadura, trabalhou. Mas quando viu o alastrado morrer e em redor de bebedouros secos o gado mastigando ossos, quando já não havia no mato raiz de imbu ou caroço de mucunã, pôs o chapéu de couro, o patuá com orações da cabra preta, tomou o rifle e ganhou a capoeira. (RAMOS, 2014, p. 28).

Por outro lado, o pobre que se resigna “sabe que o coronel tem força de lei e pensa que apanhar do governo não é desfeita.” (RAMOS, 2014, p. 28). Apanhar do governo e das autoridades ou se bater contra seus opressores acabam como únicas escolhas de quem não tem nada. Graciliano constata que o cangaço é uma anomalia social que emerge de uma dinâmica ambígua, já que foi alimentada pelos grandes proprietários rurais e seus exércitos particulares de capangas, mas que, verdadeiramente, só ganhou corpo com a pobreza e a fome, pois os miseráveis já não tinham mais ao que recorrer senão ao roubo; ainda que o Lampião fictício de Graciliano diga: “Nem roubo hoje dá lucro. Não se tem mesmo o que roubar” (RAMOS, 2014, p. 35).

Indo do sertão nordestino ao sertão do centro-oeste, parece que, em comparação, o tratamento que Guimarães Rosa imprime na jagunçagem de GS:V descola-a de suas causas sociais. Candido (2004) diz, em *Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa*, que, apesar do romance ser “meticulosamente plantado na realidade física, histórica e social do norte de Minas” (CANDIDO, 2004, p. 122), de fato, o retrato de Rosa vai além do documento, “desprendendo-se do molde

histórico e social de que partiram” (CANDIDO, 2004, p. 120), em prol de uma visão mais ontológica sobre o ser jagunço no mundo-sertão, onde, “sendo a violência norma de conduta, as coisas são encaradas nos seus extremos e as contradições se mostram com maior força” (CANDIDO, 2004, p. 120). Contradições estas que se dimensionam por meio de Riobaldo em suas tentativas de compreender, como agente da violência, o bem e o mal.

Consequentemente, em GS:V, depois de Zé Bebelo, a cruzada do chefe Urutú Branco contra o pactário Hermógenes leva à queda da jagunçagem como ordem social. Todavia, Vasconcelos (2002) reconhece a dinâmica social e as mudanças históricas nas entrelinhas dos particularismos de Riobaldo e, em sua análise, liga o fim do mundo jagunço ao declínio dos coronéis no jogo da política a partir do movimento revolucionário de 1930 e do processo de industrialização no Brasil: “Romperam-se os laços de dependência ou lealdade entre fazendeiro e trabalhador e ser jagunço deixou de ser um meio de vida” (VASCONCELOS, 2002, p. 331).

Em todo caso, no sertão da jagunçagem e no que o sucedeu, a violência conserva as desigualdades e mantém o ciclo da pobreza, mesmo com a supressão do banditismo. Percebe-se, enfim, que o processo de superação da jagunçagem, em que o chefe Urutú Branco é pivô, é um processo de manutenção das estruturas dominantes. A postura do narrador, em muitos momentos, naturaliza as precárias condições de vida da pobreza e legitima as hierarquias sociais, desligando-as das causas político-ideológicas que as mantêm. A *práxis* do agir de Riobaldo é, afinal, a favor do conservadorismo, isto é, assume uma posição antirrevolucionária popular, alinhada ao *status quo* e aos interesses das classes dominantes.

3.1.13 Cosmogonia e travessia

O grande mérito de GS:V é o tratamento poético das reflexões e dos conflitos de Riobaldo, e reside, portanto, no uso prolífico e inigualável da linguagem. Ao afirmar que os chefes, dotados da fibra para “puxarem o mundo para si”, assumem a responsabilidade pelo destino do todo, Riobaldo diz que eles procedem no “concertar consertado” (ROSA, 2019, p. 19). Expressão esta que, no jogo rosiano da linguagem, revela uma quase motivação entre significado e significante, pois, para frisar o propósito de ação dos chefes jagunços, o recurso paronomástico que motiva,

pela similaridade do som, a associação entre *concertar* e *consertado*, duas formas nominais distintas de verbos homófonos, sintetiza a busca pela harmonia e, principalmente, a correção daquilo que estava fora de sintonia; ou seja, na repetição fonética do “concertar consertado” materializa-se o trabalho da autoridade como regente da ordem a ser mantida. Nesse tratamento, a ordem é elevada para além das convenções humanas, alçada, então, à fixidez de uma condição cósmica⁸.

Na visão de Riobaldo sobre o poder, os indivíduos que exercem a autoridade devem sujeitar-se à mercê de forças maiores, ao sumo bem divino, ou, insuflados pelo demo, desencaminham-se na diligência das próprias mesquinhas. De qualquer modo, subjaz a essa postura uma tentativa de retirada da responsabilidade de agir historicamente, como produto de um tempo e de um contexto específico que alenta determinadas ideias. Essa negação da dimensão histórica do ser favorece o dimensionamento metafísico que Riobaldo nutre. Nesses entraves da alma, Hansen (2000) considera Riobaldo como um *reacionário*, como alguém antiprogressista, que volta sua atenção à origem e à constituição primeva do universo e que, preocupado com a criação de uma cosmogonia, quer superar a limitação do enquadramento histórico do homem (HANSEN, 2000, p. 73).

O esforço de ser acrônico⁹ está relacionado às tentativas de Riobaldo levantar questões primordiais e criar narrativas para abordar o bem e o mal, o amor e a morte, a culpa e a redenção. Sustentado pelo seu domínio da palavra e dos signos, ao falar do passado, recria-se a si mesmo e, por extensão, procura criar um universo. Na cosmogonia do sertão de Riobaldo, imagens e símbolos pululam em significados que se contradizem e se entrecruzam, que se negam e se assimilam, que se retraem e se complementam, que se aderem e se pulverizam; em que tudo é e não é: paradoxo, ambiguidade e reversibilidade. Riobaldo se suspende entre a certeza e a dúvida, mobilizando uma fala mítica que, de acordo com Hansen (2000),

⁸ Na entrevista a Lorenz (1991), Rosa diz: “Cada homem tem seu lugar no mundo e no tempo que lhe é concedido. Sua tarefa nunca é maior que sua capacidade para poder cumpri-la. Ela consiste em preencher seu lugar, em servir à verdade e aos homens” (LORENZ, 1991, p. 73-74).

⁹ Ao apontar que Rosa tinha tendência a reduzir os fatos históricos a fatores trans-históricos, isto é, a mitos e arquétipos permanentes que atravessariam a história sem ceder aos condicionamentos das eras, Luiz Roncari (2004) traz uma crônica de Carlos Drummond de Andrade em que o poeta mineiro relata uma conversa que teve com Guimarães Rosa, em que este lhe teria dito o seguinte: “O tempo é que é meu inimigo, e eu fujo à sua dimensão. Se leio o jornal, seleciono as notícias. As de atualidade mais crítica, transporto-as para dois milênios antes, ou mais. Assim os Aníbais, os Faraós assumem o lugar de X, de Y, de Z, e eu consigo isolar-me para captar o mistério do homem, num universo mágico. Porque se os acontecimentos não me interessam, a realidade, que é mágica, me interessa muito” (ANDRADE, 1961 apud RONCARI, 2004, p. 20-21)

gira sempre em torno do “O”, do vazio de uma verdade, pois o sentido é convenção, só estabelecido pela vontade; uma vontade ambivalente, que se volta contra si mesma ao afirmar a soberania do destino.

O princípio existencial de Riobaldo é, enfim, harmonizar-se com o próprio destino e entregar-se ao fluxo do cosmos. O aprendizado da vida, ao lado de seus inúmeros desvios e erros, deve levar o sujeito ao autoconhecimento, de modo que possa assumir seu papel prescrito. Portanto, em sua trajetória de vida, nem a inércia passiva nem o rompante da vontade cabem ao sujeito, que deve, na verdade, mover-se em sincronia com o que determina o caminho que está seguindo. O motivo da travessia, que dá fecho à obra, é a consciência de que é preciso seguir a jornada atento ao aqui e ao agora, sem se desviar em falsas expectativas ou se revoltear contra a própria condição¹⁰.

Existem muitos fatores que constituem e que influenciam os viventes, mas que escapam do controle e são incontornáveis, principalmente em relação à natureza do mal como agente da morte: uma força destruidora e violenta, anuladora de qualquer propósito à vida (EAGLETON, 2013). Mas, para Riobaldo, é preciso estar em constante evolução, aprimorando-se, apesar das sombras do não-ser: “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 vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão” (ROSA, 2019, p. 24).

Como dito anteriormente, no sentido da *travessia* em Guimarães Rosa estabelecido por Benedito Nunes (1969), “além de viajante, o homem é a viagem – objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz.” (NUNES, 1969, p. 179). Eis, portanto, a importância das transformações e mudanças rumo ao desenvolvimento do sujeito, pois a criação do seu mundo deriva da sua experiência. Ao constituir-se, ele também está tecendo a realidade ao seu redor, e, assim, a travessia do homem implica no estabelecimento de uma cosmogonia.

Para Riobaldo, as pessoas precisam, enfim, desenvolverem-se e tornarem-se melhores, e o que o incomoda, no seu esquema cosmogônico, é a possibilidade de existência de alguém como o Hermógenes, uma personalidade planificada no mal

¹⁰ Como metáfora do homem em sincronia com seu destino, no conto *O burrinho pedrês*, de Sagarana (ROSA, 2012), o burrinho atravessa um rio caudaloso e sai ileso, pois não se rebela contra a força violenta da água; entrega-se a ela até ser levado à outra margem, ao contrário dos cavalos que se desesperam e se afogam ao tentarem nadar em sentido oposto ao do fluxo.

puro e simples, sem conflito consigo mesmo e sem justificativa para suas ações, afinal o que o move é apenas a sanha de matar e de destruir, a ponto de chegar a ser questionável a sua culpabilidade. E, se a verdade que Riobaldo quer afirmar para o seu bem viver é a travessia pela realidade em sintonia com o ritmo do mundo, fruindo, enquanto vive, o seu papel nos desígnios do destino, a natureza maligna de Hermógenes contraria e corrompe seu propósito existencial, pois, encarnado no mal, o outro só almeja a anulação da vida.

3.2 O heroísmo religioso e o medo da morte

3.2.1 Matar e assassinar

O diabo, que aparece como o assunto predominante das primeiras páginas do romance, é considerado por Riobaldo como um elemento obscuro e maligno integrado ao homem: “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!” (ROSA, 2019, p. 15). A não-existência do diabo como entidade autônoma – em que o narrador insiste com muita ênfase – coloca o não-ser como uma sombra que subjaz ao ser. Riobaldo, assim, entranha o diabo na natureza humana ao mesmo tempo em que recrimina o mal demoníaco – encarado como barbárie, isto é, como o livre fluir da pulsão de morte, manifesta em violência autotélica (EAGLETON, 2013, p. 360) –, de modo que, para o narrador de GS:V, agir motivado pelo diabo equivaleria a agir em favor da anulação do ser e, portanto, do extermínio da vida.

Numa guerra, por exemplo, não seria maldade matar um inimigo, pois aí sucede uma situação de matar ou morrer e, em tese, há uma justificativa por trás do antagonismo que impele forças a se destruírem. Para Riobaldo, matar torna-se barbárie quando, por exemplo, o Hermógenes guarda um prisioneiro para submeter a sessões de tortura, curtindo a morte num processo lento e doloroso “por seu miúdo regozijo” (ROSA, 2019, p. 127). A diferença, enfim, está entre *precisar* matar gente e matar gente *sem precisar*, sendo a necessidade um fator subjetivo que, na ética guerreira de Riobaldo, deveria ser um propósito maior do que o *regozijo* do próprio indivíduo. Becker (2017) alerta para a natureza desses fatos capazes de mobilizar homens a se sacrificarem e a matarem uns aos outros:

O homem dará a vida pela sua pátria, sua sociedade, sua família. Tomará a decisão de atirar-se sobre uma granada para salvar seus camaradas; ele é capaz da mais alta generosidade e do mais elevado auto-sacrifício. Mas tem que sentir e crer que aquilo que está fazendo é verdadeiramente heroico, transcendente ao tempo e extremamente significativo (BECKER, 2017, p. 25)

Dessa forma, o homem que é capaz de dar a própria vida em nome de uma causa que considera digna do seu sacrifício projetará em seus inimigos a ameaça da causa que defende e, portanto, não hesitará em matar pelo que acha ser o bem maior.

Inicialmente, a vida guerreira é levada com displicência por Riobaldo – que em vários momentos se questiona sobre o proceder violento do jagunço na sociedade sertaneja –, até que ele assume a chefia e conduz a guerra, encarando-a como uma cruzada contra o mal, imbuindo-a necessariamente de um valor *sagrado* para poder agir. Entretanto, mobilizada como último caso, a violência, a seu ver, deveria servir apenas para assegurar a ordem e manter a paz, e Riobaldo espera que “vai vir um tempo, em que não se usa mais matar gente...” (ROSA, 2019, p. 23).

No entanto, cheio de contradições, Riobaldo derrapa no terreno da moralidade, já que diferencia muito mal o limite entre suas vontades individuais e as demandas do bem coletivo, do *bem maior*. Isso fica explícito em certa passagem do romance, quando Diadorim propõe que se mate Ana Duzuza porque ela, meio feiticeira, descobre as intenções perigosas de Medeiro Vaz, que está convencido a utilizar o estratagema de atravessar o Liso do Sussuarão, um deserto considerado intransponível, para assaltarem a fazenda do inimigo Hermógenes. Diadorim quer matá-la para que o arriscado plano não corra risco de ser descoberto pelos inimigos, mas Riobaldo – que pela velha apenas tinha dó e chegava a entender como razoável o propósito de Diadorim – fica revoltado quando enxerga a possibilidade de também matarem a filha de Ana Duzuza, a meretriz Nhorinhá, com quem ele se deleita nos eflúvios do amor carnal. Indignado, exclama: “mas aí é assassinar!...” (ROSA, 2019, p. 34); e, pela primeira vez, se contrapõe a Diadorim em discordância.

Matar Ana Duzuza, então, poderia até ser uma fatalidade da situação de guerra, mas Nhorinhá, se morta, teria sido assassinada, pois, por lhe ser pessoalmente querida, Riobaldo veria crueldade em tirar uma vida: “Em mesmo eu quase reconheci um surdo prestígio de, sendo preciso, ir lá, por mim, reduzir a velha

– só não podia maltratar era Nhorinhá, que, ao tanto afeto, eu, eu benqueria” (ROSA, 2019, p. 35). Na passagem em questão, Riobaldo traça uma diferenciação entre o ato de matar e o de assassinar, como se somente o segundo fosse passível de repreensão. O matar, então, seria normalizado e não punível, pois, afinal, estrutura os jogos de poder e a dinâmica social da jagunçagem, e, por isso, tem sua razão de ser; mas o assassinar seria encarado como maldade, como gesto de desdém com a vida e passível de punição. O interessante é que o autocentramento de Riobaldo não consegue separar as suas disposições pessoais nessa distinção.

3.2.2 Punição

Antonio Candido (2001) considera que, na obra de Guimarães Rosa, o ser jagunço é mais do que um elemento da cultura e da sociedade brasileira, pois, em sua representação, é alçado à condição ontológica do homem. Por isso, Riobaldo esforça-se por tomar distância do seu dimensionamento histórico e social – isto é, da materialidade falha, frágil e vulnerável da sua condição –, uma vez que sua preocupação se concentra nos grandes dilemas incontornáveis da existência, ou seja, no terreno metafísico das questões eternas. No entanto, ele não pode fugir de sua constituição como homem, intrinsecamente sujeito ao tempo, e, consequentemente, por causa da sua determinação como sujeito do sertão numa posição de poder com viés conservador, Hansen (2000) aponta que, em Riobaldo, o discurso místico-religioso e o discurso filosófico-racionalista pelos quais se dimensiona convergem na doutrina espírita do seu compadre Quelemém: religião moderna que procura conciliar certa dose de fé com certa dose de razão ao incursionar-se na metafísica e no sobrenatural à procura de causalidades objetivas e explicações mensuráveis pelo pensamento. É, pois, amparado no kardecismo – nas “Luzes do evolucionismo espírita-positivista de Quelemém” (HANSEN, 2000, p. 193) – que Riobaldo começa a sua narrativa debatendo sobre o demoníaco e o mal e, principalmente, sobre a natureza das punições que lhes cabem.

A motivação do mal segue-se ao diabo como assunto nas falas iniciais de Riobaldo, que quer saber o que leva o homem a agir em prejuízo do outro e por que a violência e a destruição podem ser uma forma de satisfação. Ao relatar os casos do Aleixo e do menino Valtêi, ele procura testar as explicações que o seu compadre Quelemém lhe deu a respeito do mal, tentando confirmar a “razão de crença mesma

que tem – que, por todo o mal, que faz, um dia se repaga, o exato” (ROSA, 2019, p. 24).

O princípio cármico que pune o mal faz com que um sujeito chamado Aleixo, que assassinou sem motivo algum um velhinho pedinte que passou por sua propriedade, seja punido com uma doença que acomete seus quatro filhos pequenos, cegando-os. Depois de responsabilizar-se pela perda da visão de sua prole, em arrependimento pelo crime de assassinato que cometeu, “o Aleixo não perdeu o juízo; mas mudou: ah, demudou completo – agora vive da banda de Deus, suando para ser bom e caridoso em todas suas horas da noite e do dia.” (ROSA, 2019, p. 16). A redenção de Aleixo, agora pregando a bondade, incomoda Riobaldo, pois qual seria a culpa do velho que foi assassinado e das crianças que ficaram cegas? O velho teria sido punido por alguma maldade cometida antes? Mas por que, por causa do pai, teriam sido punidas também as crianças que nada fizeram? A resposta vem com o espiritismo de seu mentor religioso: “Compadre meu Quelemém reprovou minhas incertezas. Que, por certo, noutra vida revirada, os meninos também tinham sido os mais malvados, da massa e peça do pai, demônios do mesmo caldeirão de lugar” (ROSA, 2019, p. 17).

As incumbências das vidas passadas são transmitidas nas reencarnações e, assim, sofre-se, no corpo do agora, os erros que ficaram pendentes de outras vidas. O imperativo de justiça e de equilíbrio cósmico dessa ideia ajuda a mitigar as inquietações de Riobaldo, mas não as elimina de todo, pois o caso do menino Valtêr lhe impõe um revés amargo. O menino de uns dez anos já nasceu “gostoso de ruim de dentro do fundo das espécies de sua natureza” (ROSA, 2019, p. 17) e sempre demonstrou possuir uma predisposição assassina: gostava de judiar de animais pequenos, ficava fascinado ao testemunhar porcos e frangos sendo mortos e uma vez sangrou uma mulher com um caco de garrafa. O menino dizia explicitamente: “Eu gosto de matar...” (ROSA, 2019, p. 17). Na tentativa de corrigi-lo, o pai e a mãe, que sempre lhe foram bons, “botam o menino sem comer, amarram em árvores no terreiro, ele nú nuelo, mesmo em junho frio, lavram o corpinho dele na peia e na taca, depois limpam a pele de sangue, com cuia de salmoura” (ROSA, 2019, p. 17). Os pais aplicam as violentas punições constantemente e, “de pouquinho em pouquinho foram criando nisso um prazer feio de diversão” (ROSA, 2019, p. 17). Nesse caso, Riobaldo admite que talvez o menino tivesse sido, em outro ciclo, um homem mau que, agora, pagava suas perversidades, mas não consegue aceitar o

sofrimento da criança: “Ah, mas acontece, quando está chorando e penando, ele sofre igual que se fosse um menino bonzinho...” (ROSA, 2019, p. 17-18). Eis que a punição – entenda-se *tortura* – sofrida pelo Valtêi torna-se mais bárbara do que suas atitudes maldosas e, assim, os pais, que estão executando tamanha maldade deverão ser punidos – em outra vida ou ainda nessa – pela lei cármica, já que agem desproporcionadamente e, no fundo, para o próprio comprazimento. De modo que outra questão se põe agora: onde e quando o mal acaba? E como e por que o ciclo da barbárie começou? “Ei, ei, aí todos esbarram. Compadre meu Quelemém, também” (ROSA, 2019, p. 18).

Riobaldo não admite que o sofrimento e a violência sejam gratuitos ou desmotivados e, por isso, precisa circunscrevê-los a uma ordem cósmica que os justifique como seus elementos imanentes, mas a doutrina do seu compadre não lhe é suficiente para dar as respostas definitivas sobre a origem do mal e da sua relação necessária com o bem. As indagações e especulações do narrador procuram estabelecer uma teodiceia própria que delimite os contrários e que separe o que é positivo do que é negativo:

Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? (ROSA, 2019, p. 162).

Porém, é notável que, por mais que Riobaldo procure construir um mundo dicotômico – onde o que é bom deve ser preservado e o que é ruim deve ser rechaçado –, seus intentos são minados pelo seu próprio discurso, que sobrepõe antinomias e estabelece vínculos de interdependência entre os contrários: “Tudo é e não é... Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos! Sei desses” (ROSA, 2019, p. 16).

3.2.3 Desejo de imortalidade

Se tudo traz em si seu contrário, o bem compensa o mal, pois o mal faz parte do bem; no entanto, o choque entre os contrários faz ou com que eles se anulem ou que uma terceira via seja traçada. Riobaldo é o sujeito no meio do caminho, que procura uma conciliação do mal e do bem nos desígnios da bondade de Deus, mas

que, ao expressar-se, também vislumbra, por trás dessas categoriais duais, o nada, o arbitrário e o contingente. No silêncio de uma verdade, Riobaldo precisa afirmar a sua própria: escolhe o caminho até Deus, a favor do pulsar da vida, e luta contra o mal, em negação ao ímpeto destruidor da morte. Porém, na medida em que o entendimento de Riobaldo toca as questões fenomenológicas da existência, ele percebe que Deus só existe se a consciência o fizer real e que, para viver, é preciso direcionar-se num propósito que seja animador, pois, do contrário, a vida do indivíduo está estagnada e, diante da própria insignificância como criatura humana, só resta o sofrimento.

É preciso, portanto, submeter-se a um sistema de crenças ou estabelecer um sistema de crenças particular para justificar-se. Todavia não basta que só impere a vontade do eu de afirmar-se, é preciso que a verdade pela qual o sujeito se paute seja maior do que a própria individualidade e que transcenda sua vida; é preciso, então, que sua crença pessoal autojustificativa seja encarada como universal e tenha valor de essência da humanidade. Ernest Becker (2017) chama esse impulso de *desejo de imortalidade*, ou projeto *causa sui*.

O trabalho de Becker (2017) apoia-se, em grande medida, no legado freudiano, porém reinterpretando o dogmatismo biológico de Freud a favor de uma visão ontológica do homem, encarando o pensamento religioso em discordância com o pai da psicanálise, pois não vê o que é da ordem do religioso como causa de neurose, isto é, como um desvio repressor da psique que recalca as pulsões e os instintos humanos, mas o vê como um mecanismo de autopreservação existencial a que o homem se submete para viver relativamente bem com o absurdo de sua condição. Em suas considerações, Becker resgata o existencialismo religioso de Kierkegaard e o pensamento original de Otto Rank.

Becker (2017) defende “uma fusão da psicologia com a perspectiva mítico-religiosa” (BECKER, 2017, p. 14) e, em suas reflexões sobre a condição humana, põe-se na tradição do existencialismo filosófico ao constatar que não há, efetivamente, nenhuma essência humana e nenhuma verdade fundamental que possa nos redimir do horror de viver sem um sentido totalizante e unificador. Contudo, admite que, na constituição da personalidade dos indivíduos, precisa haver um ideal transcendentalista de *heroísmo* respaldado pela cultura, de modo a orientá-los, no íntimo, a acreditar que agem sob um princípio superior a si mesmos:

Não importa se o sistema de heroísmo de uma cultura é francamente mágico, religioso e primitivo ou secular, científico e civilizado. É de qualquer forma, um sistema de heróis mítico, no qual as pessoas se esforçam para adquirir um sentimento básico de valor, para serem especiais no cosmo, úteis para a criação, inabaláveis quanto ao seu significado (BECKER, 2017, p. 24).

3.2.4 Cisão e permanência do arcaico e do moderno

Já que a sociedade é, portanto, “um sistema de ação regido por símbolos, uma estrutura de condições sociais e de papéis, de costumes e regras de comportamento, destinada a servir de veículo para o heroísmo dos seres terrestres” (BECKER, 2017, p. 23), cada cultura cria um sistema de heroísmo próprio do qual o sujeito precisa tomar parte para agir no mundo. No caso de Riobaldo, o sujeito está cindido por sistemas simbólicos que, ao mesmo tempo, ele acata e anula: a ancestralidade da sabedoria sertaneja e a modernidade do pensamento urbano, mal assimiladas por um discurso que pende de um lado e do outro numa síntese flutuante e ambivalente. O seu sistema particular, que tenta a universalização por meio do ato de narrar, é anômalo, pois acaba sendo, nos termos de Becker (2017), concomitantemente *mágico-religioso-primitivo* e *secular-científico-civilizado*.

Todavia, Riobaldo foi o agente do processo de modernização do seu meio e, oriundo da jagunçagem, agiu para superá-la, sendo, enfim, um sujeito atravessado por esses dois sistemas culturais que se interpõem no sertão: a velha ordem do mandonismo rural, ainda remanescente, e a nova ordem do capital urbano, a alastrar-se no Brasil profundo. O sertão de Riobaldo, afinal, é o lugar que tem a natureza domesticada para o bom render das fazendas e dos centros comerciais e que também resguarda o sem-fim dos gerais indomáveis. Muitos dos conflitos de Riobaldo são oriundos, enfim, desse distanciamento de um referencial simbólico compartilhado por uma cultura, pois não se vê estritamente inserido numa. O moderno se infiltra no arcaico e o arcaico assimila o moderno, sem a superação de uma coisa ou o estabelecimento de outra, numa dinâmica própria do capitalismo latino-americano – periférico e dependente. Entremeadado que está por um mundo que já foi, mas que continua sendo, e um mundo que ainda virá, mas que está assentado no agora, ele se constata um sujeito de terceira via, que tanto está de um lado quanto do outro. Então, como um catalisador dessa zona cinzenta, performatiza

uma cultura farsesca que se quer tanto uma coisa quanto a outra, sem ser uma ou outra.

3.2.5 Busca pessoal e aceitação na ordem dominante

Seus maiores dramas pessoais são a paixão homoerótica por Diadorim e o pacto com o diabo. Ainda que de maneira problemática, ressalta-se, porém, que Riobaldo alinhou-se sempre ao ideal heroico imposto pelo sistema vigente, e, como um conservador, seus conflitos tornam-se desvios do que é prescrito pela crença dominante, pois sua *possível* homossexualidade vai contra os ideais de virilidade do mundo patriarcal e o seu *possível* pacto é nada mais do que a maior heresia da doutrina cristã. Quando Riobaldo se desvia das prescrições, deve responsabilizar-se individualmente pelas próprias ações: ou colocando-se reativamente contra o sistema e tornando-se um anti-herói ou exilando-se definitivamente do sistema que o enquadra como pária.

Em todo caso, por mais que ele também se dimensione como um sujeito errático e sem lugar, ainda é resguardada em Riobaldo a necessidade de redimensionar seus desvios em atos não condenáveis – e, portanto, aceitáveis –, pois, ainda que amasse o Diadorim jagunço, amava sem saber, na verdade, uma mulher, atenuando-se, portanto, a interdição moral do patriarcado; do mesmo modo justifica-se o pacto, pois só tomando a rédea do poder pelo caminho do mal é que foi possível realizar o bem maior e derrotar o Hermógenes. Assim, da mesma maneira que intenta ser acrônico, mas é sujeito histórico, Riobaldo tenciona aculturalizar-se das convenções sociais, mas é, em algum grau, submisso às ideologias dominantes do seu meio.

No entanto, ao buscar, no seu passeio íntimo pela própria alma, um sistema próprio, chega – ainda que pela contramão do senso comum – ao mesmo destino que todos os outros sistemas de heróis: a redenção e a transcendência. O esforço narrativo em GS:V é a busca pela aceitação das suas ações, porém “tornar-se ciente daquilo que se está fazendo para alcançar o heroísmo é o principal problema auto-analítico da vida” (BECKER, 2017, p. 25). Logo, seus questionamentos não desaguam em respostas estáveis e, na busca de um sentido para si, é a própria busca que se torna o seu ser.

3.2.6 Experiência religiosa e dinâmica do mito

A infinita travessia de Riobaldo é o constante narrar-se a si mesmo. Ainda assim, como se verifica no GS:V, a religião é, pois, o caminho de justificativa e redenção intentado pelo herói do romance. De fato, Becker (2017) admite que só a experiência do tipo religiosa pode ser capaz de instaurar um sistema heroico transcendentalista e totalizante que dê propósito existencial ao sujeito vivente. Ressalta-se, entretanto, que o heroísmo atrelado à religião só será eficaz se o sujeito se submeter ao dogma da fé com entrega total, o que, como se verá, não é o caso de Riobaldo, que mais se afirma religioso por conveniência do que por convicção.

Becker (2017) reconhece as religiões como construtos sociais e, dadas as arbitrariedades do seu estabelecimento, não preconiza que elas devam ser a bússola moral dos homens, mas, ao contrário de Freud, ele também reconhece que o *sentimento religioso* funciona como um mecanismo de defesa do homem diante do absurdo da própria existência sem sentido, uma vez que, na base do dogma, o certo e bom e o errado e mau estão claramente delimitados de maneira fixa e inquestionável, já que não se propõem como convencionalizações humanas, mas como axiomas eternos e imutáveis.

Também é da consideração de Becker (2017) que as religiões, como os mitos, são baseadas em construtos imaginários da coletividade que se apresentam como verdades irrefutáveis. No entanto, esse imaginário coletivo só se efetivará como sagrado se for descolado do seu contexto de origem e despersonalizado de seus agentes de produção. Assim, as verdades da religião não serão consideradas como criação humana, pois, alienadas de suas bases sociais e históricas, aparentam ser anteriores ao homem. Em resumo – e fazendo eco ao pensamento de Feuerbach –, o homem cria Deus para que Deus, depois, o crie. É preciso, porém, que o homem *esqueça* ou *negue* que criou Deus para que Deus possa criá-lo.

O grande ponto de interesse de Becker (2017) é justamente o recalçamento da origem antropológica do Criador – e das demais entidades primordiais divinas das religiões – que inconscientemente visa estabelecer, à existência humana, um sentido e uma essência prévios, necessariamente heroicos e sagrados. O homem, então, cria Deus à sua imagem e semelhança, e não o contrário, já que, dessa

forma, supre suas falhas de criatura mortal ao espelhar, na idealização de seu criador, os seus próprios anseios imortalizantes. E Hansen (2000) confirma essa dinâmica no procedimento discursivo de Riobaldo em GS:V, pois, pautado no falar mítico que busca uma cosmogonia, propõe Deus como princípio linearizante do mundo, mas, por artimanha da língua, transforma o que seria convencionalizado e histórico em natural e eterno, uma vez que “o discurso mítico é paralelo ao seu objeto, pois se faz à medida que se conta” (HANSEN, 2000, p. 160); assim, o “inventado, passa a inventar os inventores” (HANSEN, 2000, p. 160).

3.2.7 Heroísmo na modernidade

Entretanto, a partir das luzes da modernidade, as investigações filosóficas e o método científico confrontam efetivamente a religião a favor de uma ordem de pensamento que exclua a fé e a crença acrítica na definição da verdade. Não basta, então, que as explicações e as condutas estejam postas, o sujeito deve entendê-las e responsabilizar-se pelo próprio agir. Em GS:V, o kardecismo do compadre Quelemém é uma visão que atravessa os dois sistemas, religião e razão, mas *esbarra* nas questões primordiais ao ser confrontado por apontamentos analíticos, e, no seu esquematismo, pode até soar simplista para um questionador arguto como Riobaldo. Por outro lado, o pensamento científico e filosófico é inquietante, pois implica em *ou não saber ao certo* ou *não saber ainda* ou *simplesmente não saber* determinados fatores da existência. Ainda que se saiba exatamente como o universo surgiu, pode-se somente levantar hipóteses quando o *porquê* vem à tona. Eis que a incerteza perturba, pois, nas infindáveis possibilidades que a mente consegue cogitar, paira, de fato, o vazio das motivações, e é justamente nesse vazio que opera a experiência religiosa, uma vez que é capaz de preencher a busca do homem por totalidade.

Por mais que Becker (2017) afirme que, na modernidade, as instituições religiosas foram destituídas do monopólio do heroísmo, ele propõe que qualquer doutrina acatada pelo indivíduo como propósito existencial acaba tendo valor similar ao religioso: “a sociedade ‘civilizada’ é uma esperançosa crença de que a ciência, o dinheiro e os bens *façam com que o homem valha* mais do que qualquer outro animal. Nesse sentido, tudo aquilo que o homem faz é religioso e heroico e, no

entanto, corre o risco de ser fictício e falível” (BECKER, 2017, p. 24, *itálicos do autor*).

O heroísmo é, portanto, uma narrativa criada para estabelecer um estado de ignorância autoindulgente, sendo, enfim, uma ilusão a que o sujeito precisa se submeter para não ceder ao silêncio de um significado para a própria vida. Mesmo que essa ilusão seja, por exemplo, um propósito obtuso como o de acumular capital, ela será conveniente se o indivíduo que se submete a ela *sente* que sua vida é valiosa e que age respaldado por uma ordem maior do que a própria individualidade, que, mesmo sendo criada pelo homem, *aparenta* ser natural e imutável. Assim, o sujeito conforma-se em não carregar sozinho o peso de existir, mesmo que, em contrapartida, sua crença e sua conduta sejam responsáveis pela desigualdade social e pela miséria. O heroísmo, afinal, não admite o mal como meio de ação do sujeito e, assim, desvincula-o das incoerências que sua crença alimenta e mantém.

Nesse último ponto, o fator psicológico que orienta o homem é o *narcisismo* do sujeito, que almeja diferenciar-se de todos ao mesmo tempo em que precisa ter sua distinção legitimada por uma ordem coletiva. Becker diz que “estamos perdidamente absortos em nós mesmos. Se nos preocupamos com alguém, em geral é conosco, antes de qualquer outra coisa” (BECKER, 2017, p. 20). Embora essa generalização a favor do egoísmo, que seria um traço comportamental intrínseco ao homem, seja problemática, a constatação faz muito sentido se aplicada ao tipo psicológico de Riobaldo, um sujeito absolutamente autocentrado, cuja consciência opera em alheamento ao que é social.

3.2.8 Solução criativa

Entretanto, existem aqueles que, diante do vazio, tornam-se conscientes de que qualquer sistema cultural fracassará em preencher o vácuo do ser, uma vez que se sentem incapazes de abraçar uma crença com entrega total; e, na ânsia por uma resposta ideal, consideram o mundo e a existência como um *problema* e recaem na solidão. Todavia, Becker (2017) ressalta que “quando você já não aceita mais a solução coletiva para o problema da existência, você terá que criar a sua solução.” (BECKER, 2017, p. 211). Ele dirá também que os que vão por esse caminho solitário e, conseqüentemente, descolam-se do real para criarem um mundo próprio são os tipos criativos, em que se destacam os artistas. Em suas palavras,

a obra de arte é, então, a resposta do indivíduo criativo para o problema da existência tal como ele entende – não apenas a existência do mundo exterior, mas especialmente a sua própria existência: quem é ele como pessoa dolorosamente separada, sem coisa alguma partilhada em que se apoiar. Ele tem que responder ao ônus de sua extrema individualização, de seu isolamento tão doloroso. [...] Seu trabalho criativo é, ao mesmo tempo, a expressão de seu heroísmo e a justificação de seu heroísmo. É a sua “religião particular” – como disse Rank. A originalidade desse trabalho lhe dá a imortalidade pessoal; ela é o seu além, e não o de outras pessoas (BECKER, 2017, p. 211).

O artista é um exilado do mundo simbólico cotidiano e comum¹¹; seu proceder pauta-se na resignificação da experiência humana: consigo mesmo, com a sociedade e com o mundo. Riobaldo, mal assentado numa cultura difusa, é um contador de histórias que trabalha a solução criativa para o problema da existência ao dimensionar uma cosmogonia própria. Hansen (2000) afirma que a substância de GS:V é o potencial expressivo da literatura em si, de modo que Riobaldo assenta a sua religião pessoal na multiplicidade dos sentidos que a expressão literária desencadeia. Mas, ao abranger o mundo, precisa recriá-lo, e o trabalho de narrar ao qual ele se entrega deve ecoar na humanidade, o que, em sua amplitude, dado o fenômeno complexo que é o ser humano, acaba por nivelar-se no arbitrário e no contingente.

O motor do homem a impeli-lo à vida é a ideia de imortalidade que subjaz ao seu agir, mas se tudo é e não é nesse mundo misturado, ao caminhante em sua travessia cabe a responsabilidade de traçar as linhas entre o bem e o mal ou agonizar na seara da ambiguidade, anulando-se. E, portanto, da mesma maneira que é preciso afirmar um fim transcendente para a vida do sujeito, tem-se, em contrapartida, que admitir que a dissolução absoluta do eu no vazio é uma realidade que espreita aqueles que não estão seguros em seus propósitos. O drama de Riobaldo é usar da expressão criativa para estabelecer uma verdade universal e

¹¹ O artista como um exilado reverbera pela tradição literária e tem expressão primorosa em Baudelaire, cujo poema *O albatroz* coloca o poeta como uma ave magnífica quando voa livre nos céus, apartada da realidade terrena, mas ridícula quando pousa dentre os homens presos ao chão (BAUDELAIRE, 2016, p. 131). Em *O pintor da modernidade*, Baudelaire, ao questionar-se sobre o que procura o artista, diz: “Com toda certeza, esse homem, tal como o esbocei, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do *grande deserto de homens*, tem um alvo mais elevado que o de um simples *flâneur*, um alvo mais geral que não o do prazer fugaz da circunstância. [...] Trata-se, para ele, de liberar, no histórico da moda, o que ela pode conter de poético, de extrair o eterno do transitório.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 35, *itálicos do autor*). Na visão do grande poeta da modernidade, então, o papel do gênio artístico é ir ao encontro da substância imortal que se esconde por trás da historicidade que dimensiona o homem.

unívoca a partir de uma cosmogonia particular que, em agonia, constantemente se percebe produto de linguagem, pautada, portanto, no elemento demoníaco da multiplicidade de sentidos.

3.2.9 Negação da morte

A existência de Deus, no mundo de Riobaldo, não é dada *a priori*, ela precisa ser afirmada, pois, do contrário, sem Deus, há a violência, a destruição, a morte e o sofrimento. Porém, por mais que os intentos de Riobaldo direcionem-se à afirmação de que a alma humana é imortal e assegurada a Deus, seu íntimo estremece com a ideia de ter aberto mão da sua essência divina sem retorno possível ao caminho da redenção, já que seus feitos heroicos – ou melhor, anti-heroicos – foram insuflados pela violência do diabo. Aqui, ressoa, mais uma vez, a ideia central do trabalho de Hansen (2000): como fundo ideológico da fala de Riobaldo está um propósito existencial transcendentalista e totalizante, mas, na expressão, constitui-se em incerteza e desagregação (HANSEN, 2000, p. 59-60).

Sua crise teológica é completamente explicitada no longo trecho a seguir:

Estremeço. Como não ter Deus?! Com Deus existindo, tudo dá esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve. Mas, se não tem Deus, há-de a gente perdidos no vaivem, e a vida é burra. É o aberto perigo das grandes e pequenas horas, não se podendo facilitar – é todos contra os acasos. Tendo Deus, é menos grave se descuidar um pouquinho, pois no fim dá certo. Mas, se não tem Deus, então, a gente não tem licença de coisa nenhuma! Porque existe dor. E a vida do homem está presa encantoadada – erra rumo, dá em aleijões como esses, dos meninos sem pernas e braços. Dor não dói até em criancinhas e bichos, e nos doidos – não dói sem precisar de se ter razão nem conhecimento? E as pessoas não nascem sempre? Ah, medo tenho não é de ver morte, mas de ver nascimento. Medo mistério. O senhor não vê? 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 inferno é um sem-fim que nem não se pode ver. Mas a gente quer Céu é porque quer um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo vendo (ROSA, 2019, p. 49-50).

Ao afirmar a existência de Deus como uma *necessidade* para confrontar o diabo, está garantindo que as forças do mal preponderam sobre as do bem e, ao argumentar a favor de Deus para ter possibilidade de esperança, está partindo de que o estado *normal* da existência é o da dor. Na antinomia entre Deus e o diabo,

subentende-se a oposição entre ser e não ser: entre o pulsar da vida e o retraimento da morte.

Fatalmente a vida caminha rumo à morte, mas o que impele o homem a viver, segundo Becker (2017), é, como diz o título do seu trabalho de referência, a *negação da morte*. O ideal de heroísmo é, então, um meio de, primordialmente, pôr a morte sob controle, em recusa de um ponto final para si. A condição humana é angustiante dada a relação inconciliável entre a finitude e a necessidade de apontar-se para o infinito. Morrer torna-se, pois, o maior temor do homem, e Riobaldo claramente está almejando imortalidade fiando-se em Deus e recusando a gratuidade da vida como mero alimento da morte. Logo, o homem também precisa afirmar para si uma alma que supere seu dimensionamento exclusivamente material, e, portanto, o narrador recusa a limitação humana apenas a seu corpo porque o considera imperfeito frente ao potencial criativo da sua imaginação. Saber-se um ser constituído de órgãos, carne e osso, cheio de necessidades fisiológicas e restrito aos sentidos físicos para perceber o real e agir no mundo, faz com que o homem, enfim, se perceba um animal; e limitar-se a viver com o seu corpo de criatura seria ter uma vida burra.

“A essência do homem é, na verdade, sua natureza *paradoxal*, dado o fato de ser ele metade animal e metade simbólico” (BECKER, 2017, p. 48, itálico do autor). Eis que a capacidade reflexiva do homem e a consciência sobre si mesmo, na visão de Becker (2017), transforma o homem num ser bidimensionado e ambíguo, dividido não só entre fatores biológicos, mas também, e principalmente, entre convencionamentos simbólicos que o constituem no limite do que a imaginação pode alcançar.

Este é o paradoxo: ele está fora da natureza e inevitavelmente nela; ele é dual, está lá nas estrelas e, no entanto, acha-se alojado num corpo cujo coração pulsa e que respira [...] Seu corpo é um invólucro de carne, que lhe é estranho sob muitos aspectos – o mais estranho e mais repugnante deles é o fato de que ele sente dor, sangra e um dia irá definhando e morrer. O homem está literalmente dividido em dois: tem consciência de sua esplêndida e ímpar situação de destaque na natureza, dotado de uma dominadora majestade, e no entanto retorna ao interior da terra, uns sete palmos, para cega e mudamente apodrecer e desaparecer para sempre. Estar num dilema desses e conviver com ele é assustador (BECKER, 2017, p. 48-49).

De fato, a divisão descompassada entre mente e corpo, entre o interior e o exterior do eu, fixa a morte como um problema na unidade do indivíduo. Morrer,

evidentemente, é um problema para o corpo, mas, no esforço humano de se diferenciar da natureza, não é um problema para quem crê na imortalidade da alma ou na grandeza do homem, cujas garantias permitem a permanência da essência do sujeito para além de sua limitação carnal. Assim, ao mesmo tempo em que o homem reage com temor diante da morte, ele precisa estabelecer conceitos para negar – ou, pelo menos, redimensionar – a sua ameaça, pois, só assim, supera o medo e continua vivendo. Becker (2017) diz, então, que

o temor da morte deve estar presente por trás de todo o nosso funcionamento normal, a fim de que o organismo possa estar armado em prol da autopreservação. Mas o temor da morte não pode estar de forma constante no funcionamento mental do indivíduo, caso contrário o organismo não poderia funcionar (BECKER, 2017, p. 37).

O heroísmo a que o indivíduo precisa se entregar como propósito de vida atua diretamente no combate e na superação da morte. Em *GS:V*, esse propósito chega a se evidenciar na própria estrutura da obra, que se recusa a terminar de fato ao ser encerrada com o símbolo do infinito, em contraposição – em negação – ao ponto final que dá fecho à narrativa; quebra-se, assim, a linearidade que vai de um começo a um fim em prol do eterno retorno.

3.2.10 Criação do Criador

Retomando a fala de Riobaldo destacada anteriormente, a vida irrefletida e mal direcionada a um intuito que o salve da condição vil de *cadáver adiado*¹² – isto é, uma vida sem o reconhecimento do vazio de existir e, principalmente, sem uma crença cujo valor religioso, em compensação, preencha o animal homem com uma essência divina – deixa o sujeito à mercê do diabo, que se infiltra na vulnerabilidade dos irresolutos, manifestando-se como a destruição e o sofrimento; não necessariamente como a morte, mas como o cessar da pulsão de vida no interior do

¹² A imagem é de Fernando Pessoa: “Sem a loucura que é o homem/ Mais que a besta sadia, Cadáver adiado que procria?” (PESSOA, 2015, p. 109). É interessante destacar que o estreitamento entre a loucura e o fazer poético que Fernando Pessoa constantemente trabalha em sua obra também aparece nas considerações de Becker (2017) sobre a solução criativa para o problema da existência: “O artista e o louco estão presos por suas próprias máquinas” (BECKER, 2017, 212). Todavia, a diferença entre um e o outro é que o artista não se torna um neurótico em suas máquinas, pois é capaz de canalizar sua criatividade num trabalho objetivo que pode ser apreciado por uma instância de percepção coletiva; no louco, o imaginário é um imperativo esmagador que não permite integração com o real.

eu. O homem sem Deus está “encantado”, apartado dos outros num isolamento desumanizador, entregue apenas ao mutismo dos instintos bestiais – mudos, enfim, porque fora do universo simbólico –, que enquadram o homem como criatura insignificante e sem individualidade.

Riobaldo diz que, com Deus, “o mundo se resolve”; ora, só o que é um problema pode ser resolvido, e, nesse problema que é o mundo, o que aterroriza Riobaldo, portanto, é a falta de um esteio moral que a ausência de Deus implicaria, pois, fora e para além das categorias de bem e mal, o homem está solto no relativismo: “há-de a gente perdidos no vaivem”; “é todos contra os acasos”. Sem Deus, “a gente não tem licença de coisa nenhuma!”¹³. Assim, a contingência que permeia o ser accidental que é o homem tanto pode direcioná-lo para a manutenção da vida quanto para a destruição dela, sem salvação ou condenação porque não há uma ordem superior que lhe dê qualquer orientação. O homem sem uma instância cultural que dê significado ao seu ser, está condicionado às suas limitações biológicas, diluindo-se no não-ser, no nada do mutismo animal. Por isso, Riobaldo aponta com horror que a falta de Deus faz a vida do homem errar rumo e “dá em aleijões como esses, dos meninos sem pernas e braços”. Chama atenção o tom negativo com que Riobaldo encara a deficiência física de crianças, como se o nascimento de seres em deformidade lhe evidenciasse a insuficiência do condicionamento puramente biológico e as falhas na obra perfeita de Deus – assim, o bezerro deformado só poderia ser cria diabólica no imaginário sertanejo –;

¹³ Reverbera aqui, portanto, a máxima de Dostoiévski: “Se não existe Deus nem a imortalidade da alma, tudo é permitido.” Paulo Bezerra (2008), tradutor de *Os irmãos Karamázov*, romance de Dostoiévski, constata que a frase é repetida no romance por vários personagens e constantemente atribuída a Ivan Karamázov, o intelectual atormentado. Na obra, Ivan “rebelar-se contra Deus, declara que rejeita seu mundo, que lhe devolve o bilhete de entrada nesse mundo, nega-se a aceitar a harmonia universal à custa de vítimas humanas, da anulação do ser humano como agente de sua própria vontade e da responsabilidade por seus atos, ou de sua redução a simples marionetes que assistem passivamente ao desenrolar do processo histórico e estão sujeitas aos caprichos de potências estranhas à vida e aos interesses dos homens” (BEZERRA, 2008, p. xi). O dilema religioso de Ivan é parecido com o de Riobaldo, mas o jagunço parece se alinhar em submissão a Deus, enquanto o estudante russo o rechaça. No entanto, Ivan, em sua conversa febril com o diabo, seu duplo, também diz que “não há virtude se não há imortalidade”; eis que, de dentro do seu ateísmo rebelde, ele afirma a imortalidade, um ideal totalizante e transcendentalista, como necessária para redimir o homem de sua condição desgraçada, levando-o à virtude, que, por sua vez, deve ser superior às vaidades do indivíduo. De fato, nos estudos literários, ao lado do *Dr. Fausto*, de Thomas Mann, *Os Irmãos Karamázov* é constantemente comparado com GS:V por causa da temática religiosa e existencial em que se debruça para digressionar sobre a natureza demoníaca do homem e sua capacidade para o mal. Um trabalho interessante que interpreta as três grandes obras de Mann, Dostoiévski e Rosa é a dissertação de Maria Cecília Marks (2012), intitulada *Fausto e a representação do diabo na literatura*, que as aproxima numa chave de leitura pautada pelo mito fáustico, trazendo Goethe também à roda.

evidência, enfim, um conflito doloroso e uma verdade inconveniente aos seus ímpetos transcendentalistas, que se refletem, no fundo, como repugnância ao corpo como invólucro do homem.

Assim como Deus criou o mundo por ato de linguagem, pelo falar-criar, Deus existe para Riobaldo porque o narrador anuncia sua existência. Em GS:V, Deus e a devoção religiosa são ideias que fazem o homem, sabendo-se um acidente biológico e ontológico e um ser-problema, viver em paz consigo mesmo. Quando Riobaldo diz que “Deus existe mesmo quando não há”, ele afirma que Deus é uma ideia necessária ao homem, e Hansen (2000) analisa que, para o narrador, a religião tem finalidade prática: “a religião, qualquer que seja, eleva-se a princípio regulador” (HANSEN, 2000, p. 59). Consequentemente, por meio do princípio regulador da religião, Deus dá licença para o homem agir em rumo certo, já que, do contrário, Riobaldo diz que terá a dor, como se essa fosse a condição primeira do homem, sentida até por aqueles que não pensam nela: “Dor não dói até em criancinhas e bichos, e nos doidos – não dói sem precisar de se ter razão nem conhecimento?”

Dessa forma, o sofrimento como condição *a priori* do homem coloca Deus como condição *a posteriori*, isto é, como reação intelectual e criativa do homem para atenuar seu estado de dor primário; e, se Riobaldo afirma que “o que não é Deus, é estado do demônio”, ele pode implicar que o demoníaco – este “azougue maligno” entranhado nos avessos do homem – é a condição que o homem herda quando nasce, sendo fatalmente, portanto, criatura manchada pelo mal. Condição esta representada pelo mito do pecado original, que entranha a angústia e a culpa no homem como a herança de todas as gerações vindouras, uma vez que, na narrativa mítica, Deus expulsa o homem da eternidade do Paraíso e o coloca – na anteriormente citada tese de Vilém Flusser trabalhada por Willi Bolle (2010) – no tempo histórico, punindo sua desobediência com a morte como destino.

3.2.11 Finalidade e crença sem fé

Becker (2017) parte do óbvio, dizendo que tudo que é vivo morre, mas, sem ser heideggeriano, reforça a ideia de que o homem é um *ser-para-a-morte*, uma vez que se diferencia da natureza ao perceber-se um ser que morrerá, sendo capaz de dimensionar uma natureza própria – simbólica. A morte como condição para a vida é um paradoxo da existência, e o homem, como ser paradoxal – metade animal

metade simbólico –, é um paradoxo dentro de um paradoxo; no entanto, nivela-se com toda e qualquer coisa submissa ao tempo, pois está fadado ao desaparecimento. Ao carregar em si a morte – o vazio de um destino que não seja a própria destruição – o homem sente medo; e, no reconhecimento de um destino compartilhado com a natureza muda da vida orgânica, Riobaldo associa o potencial de *não-ser* com o próprio *demo*: “Arre, ele está misturado em tudo” (ROSA, 2019, p. 16).

A morte como destino trágico do homem é apontada com temor por Riobaldo quando ele diz: “E as pessoas não nascem sempre? Ah, medo tenho não é de ver morte, mas de ver nascimento. Medo mistério.” É interessante que ele ressalta não ser a morte em si o motivo do seu terror, mas a expectativa da morte e a consequente angústia que viver fadado à morte gera no vivente, pois nisso subentende-se encarar o desconhecido e o incerto: o mistério.

O estoicismo de Epicuro constata o seguinte: “É tolo, portanto, quem diz ter medo da morte, não porque a chegada desta lhe trará sofrimento, mas porque o aflige a própria espera: aquilo que não nos perturba quando presente não deveria afligir-nos enquanto está sendo esperado” (EPICURO, 2002, p. 27-29). De fato, o grande perigo de que o narrador alerta por todo o decorrer da narrativa de *GS:V* não é o perigo de morrer, mas o quão perigoso é viver. Seu medo do nascimento está relacionado, enfim, com o medo de viver num mundo que não oferece respostas às perguntas que faz e saídas aos dilemas que sofre, pois, como homem humano, é marcado pela natureza misteriosa do demônio que, como coisa que não é mas existe ou que não existe mas há, representa a zona cinzenta da contingência: é mas pode não ser, não é mas pode ser. Nesse dilema obscuro, a morte nivela tudo e todos em insignificância. O “viver é perigoso” de Riobaldo aponta, enfim, para a angústia de viver na condição de mortal.

Longe de ser um estoico, Riobaldo contraria também a mais famosa máxima do sábio grego: “quando estamos vivos, é a morte que não está presente; ao contrário, quando a morte está presente, nós é que não estamos” (EPICURO, 2002, p. 29). Para o narrador de *GS:V*, a morte existe recôndita em tudo o que é vivo e pode dominar o sujeito ainda em vida, que se entrega a ela como um agente demoníaco da destruição; mas, acima de tudo, Riobaldo se recusa a admitir a gratuidade do existir humano num mundo que nega uma essência e um propósito ao

vivente e que só é capaz de oferecer sofrimento, e, assim, precisa de um ideal de salvação e de uma ideia imortalizante que estenda sua vida para além da vida.

“O inferno é um sem-fim que nem não se pode ver. Mas a gente quer Céu é porque quer um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo vendo.” Nessa citação, os usos da palavra “fim” são muito refinados: em “o inferno é um *sem-fim*”, o inferno é, concomitantemente, infinito em extensão e ausente de finalidade e de razão de ser; porém, em “a gente quer Céu é porque quer um *fim*”, há a aclamação de uma finalidade ou de um propósito que delimite o existir e o agir do sujeito, e, em “mas um *fim* com depois dele a gente tudo vendo”, há a colocação de um prazo que dê cabo da existência do sujeito, mas que, de alguma forma, permaneça depois do fim, isto é, clama por um *fim sem-fim*, como se, na verdade, o sujeito clamasse pelo fim de um estado que fosse transição para outro; nesse ponto idealizante, então, a morte seria o fim carnal e o início da imortalidade em estado contemplativo do espírito. Acima de tudo, chama atenção o uso dos verbos em “o inferno é” e em “a gente *quer* o Céu”, pois, na primeira oração, “inferno” é o sujeito do verbo “ser”, que indica estado de fixidez e permanência, como se a existência do inferno fosse apenas constatada, já que ele é coisa que existe por si mesma; porém, na segunda oração, “o Céu” é o objeto do verbo “querer”, mobilizado pelo sujeito “a gente”, cuja ação submete tal objeto para afirmar a vontade do homem como condicionante para a existência do Céu.

3.2.12 Medo mistério

Viver no inferno, no sofrimento sem-fim, coage o sujeito a buscar uma salvação para continuar vivendo. Nesse caso, Becker (2017) alerta que o homem é capaz de sofrer terrivelmente sem se abalar se sua mente estiver sintonizada com um ideal heroico e religioso que o absolverá da dor de existir. Diante das agruras do ser, Becker (2017), fazendo eco a Kierkegaard, diz que “a pessoa passa por tudo isso para chegar à fé, à fé de que a sua própria condição de criatura tem algum significado para o Criador” (BECKER, 2017, p. 119).

Consolando-se pela entrega a Deus, Riobaldo esforça-se para entender o sentido do seu papel na providência que acredita regular os destinos humanos, principalmente no que se refere ao seu envolvimento com o demo nos desígnios perfeitos do Criador. É na velhice, tempo em que narra sobre sua própria vida, que

Riobaldo se agarra à religião como um beato e devota-se ao sincretismo e ao ecletismo das práticas religiosas populares para tentar se salvar. Todavia, seus constantes questionamentos profundamente racionalizantes fragmentam o próprio discurso em relativismos e ambiguidades, impedindo-o de entregar-se por completo à fé. Sua afirmação de Deus é absoluta, mas balizada por um esforço mais crítico e filosófico do que religioso; reconhece Deus como causa necessária ao mundo, mas não há, em si, devoção autêntica, uma vez que crê desconfiando. Sem fé, submete-se ao dogma mais por que lhe é legitimador e conveniente.

De fato, nem sempre intentou ser um fiel, já que seu ardor religioso só se manifestou tardiamente, depois de ter se aposentado da jagunçagem. Durante grande parte de sua vida, esteve vivendo a esmo, sempre vacilando em sua coragem, mal resoluto no seu agir e necessitado de uma tutela que o orientasse à vida. Seu maior guia, nesse sentido, foi Diadorim, que o apresentou às belezas do mundo, levando-o para fora do seu embotamento com a realidade.

No primeiro episódio narrado por Riobaldo em que ele se coloca como jagunço numa batalha, a sua situação é de desespero. Seu grupo é minoria e está sendo cercado pelos inimigos; cada um por si, batem em retirada em meio a um tiroteio caótico e incessante. Na confusão, diante da iminência de um extermínio, o jagunço Joé Cazuzo “se ajoelhou no chão do cerrado, levantava os braços que nem esgalho de jatobá seco, e só gritava, urro claro e urro surdo: – *‘Eu vi a Virgem Nossa, no resplendor do Céu, com seus filhos de Anjos!...’* Gritava não esbarrava. – *‘Eu vi a Virgem!...’*” (ROSA, 2019, p. 21). Na visão do jagunço, a salvação vem dos céus. Mas Riobaldo não espera o milagre que o outro anuncia, monta no cavalo e dispara pela vegetação cortante do cerrado com balas zunindo ao seu redor, até que despenca de um barranco e, quando percebe que está vivo e íntegro, deixa o cansaço abatê-lo. Porém, ainda não está fora de perigo, pois os inimigos podem encontrá-lo: “Concebi que vinham, me matavam. Nem fazia mal, me importei não. Assim, uns momentos, ao menos eu guardava a licença de prazo para me descansar. Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um João-congo cantou. Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim” (ROSA, 2019, p. 22). No momento em que cogita a própria morte, Riobaldo não teme porque Diadorim está ocupando os seus pensamentos. Assim como a visão milagrosa da santa que arrebatou Joé Cazuzo num momento de proximidade com a morte, Diadorim ocupa a

atenção de Riobaldo na situação em que se encontra em apuros e em grande vulnerabilidade.

Diadorim é, enfim, antes de Deus, a âncora da coragem de Riobaldo face ao *medo mistério* que o assombra. O narrador de GS:V, o jagunço de mira mortal que vira o chefe Urutú Branco, é profundamente marcado pelo medo de assumir as rédeas da sua própria vida, delegando seu destino às vontades do companheiro que tanto ama. É só quando procura negociar sua alma com o diabo que Riobaldo assumirá uma postura ativa com relação ao mundo, já que, até então, esteve recluso às comodidades das circunstâncias. Inspirado pelo poder do demo, abandona a prostração e a paralisia do seu viver, chama o problema da guerra para si e deixa de temer com a intenção de inspirar o terror em seus inimigos. Dessa forma, seu desenvolvimento pessoal e a afirmação da sua liberdade dependem necessariamente do extermínio de Hermógenes, em quem projeta os males do mundo.

3.3 As transferências e a condição de pactário

3.3.1 Necessidade de tutela

O protagonista de GS:V demonstra apatia em relação aos assuntos de ordem pública e, até Diadorim entrar em sua vida, sua postura em relação às escolhas que fez sobre o próprio destino pautou-se apenas pelo convencionalismo. Como já foi dito, derrotar Hermógenes não era a obsessão de Riobaldo, mas a do seu companheiro Diadorim, que queria a vingança pela morte do seu pai, Joca Ramiro.

Ainda jovem, depois que sua mãe morre, Riobaldo passa a viver na fazenda do padrinho – na verdade, pai – Selorico Mendes e tem uma mocidade tranquila: atira com espingarda, namora as mocinhas com nome de flor e vai à escola; nessas atividades, se destaca como atirador muito habilidoso, sedutor e aluno de inteligência afiada. Ele vive, no geral, em estado ocioso, até que Mestre Lucas, seu professor, recomenda que Riobaldo seja mestre em seu lugar na escola do Curralim e vá, como primeira missão do cargo, dar aulas a um fazendeiro, ninguém menos do que Zé Bebelo, com quem, nesse período de lições, o narrador do romance desenvolve grande amizade.

De tanto ouvir as histórias de jagunços valentes que seu pai contava, e, portanto, influenciado pelo heroísmo guerreiro do cançãoeiro popular, Riobaldo não recusa o chamado à guerra de Zé Bebelo, que o recruta como secretário de sua milícia contra o banditismo sertanejo liderado por Joca Ramiro. Parece, até então, que Riobaldo não tinha dimensão real do que significavam os violentos conflitos entre bandos armados, pois, já no primeiro tiroteio que testemunha, quando o sangue começa a escorrer, prefere a deserção ao engajamento nas batalhas.

Na hostilidade do sertão incendiado pela guerra, Riobaldo vaga sem rumo e sem a menor ideia do que fazer com sua própria vida até que encontra – ou melhor, se reencontra com – Diadorim, de cujo lado nunca mais sai. Decide ser jagunço e junta-se ao bando fiel a Joca Ramiro apenas para agradar as vontades do outro.

Depois de passar pela dependência da mãe na primeira infância, vê-se que, enquanto jovem, Riobaldo sempre se manteve *sob a asa* de alguém: do padrinho-pai Selorico Mendes – apesar de a contragosto, num sentimento ambivalente de atração e repulsão –, de Mestre Lucas, de Zé Bebelo e, depois, para a vida toda, de Diadorim. A juventude e a entrada na maturidade que nos são mostradas pela sua narrativa delineiam-se a partir da decisão e das influências dos outros, a quem acata para que decidam sobre o seu destino, para que o guiem.

3.3.2 Guias

No sertão de Rosa, os contrários se distanciam ao mesmo tempo em que se atravessam e se confundem. Naturezas tão distintas quanto as de Diadorim e de Hermógenes paralelizam-se na narrativa, uma vez que, embora por vias distintas, operam em comum como motivadores das ações e, conseqüentemente, do desenvolvimento de Riobaldo. É por meio dessas personagens que o protagonista passa por seus principais processos de transformação e, por causa disso, pode-se considerá-las como *guias existenciais*: um *guia positivo* e um *guia negativo* que se emparelham na função de tecer a complexidade interior de Riobaldo; um guia pelo caminho da vida e o outro pelo caminho da morte. Ambos são, afinal, os objetos de transferência de Riobaldo, pois o protagonista de GS:V é verdadeiramente dependente deles. Para Becker (2017), “o objeto de transferência é o local da nossa consciência, de toda a nossa cosmologia do bem e do mal. Não é uma coisa da qual podemos simplesmente nos afastar, já que ela incorpora todo o nosso sistema de

heróis” (BECKER, 2017, p. 257). Os conflitos pessoais de Riobaldo e os dilemas da sua interioridade são, assim, estruturados pela sua relação com Diadorim e Hermógenes.

A influência de Diadorim em Riobaldo é explicitada em várias passagens: “com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto” (ROSA, 2019, p. 28); “as vontades de minha pessoa estavam entregues a Diadorim” (ROSA, 2019, p. 34); “eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma; podia?” (ROSA, 2019, p. 105). O amor de Riobaldo pelo companheiro jagunço é expressado pela entrega de todo o seu ser ao outro. Ele praticamente abre mão do domínio de si mesmo, pois o seu querer e o seu proceder ficam à mercê do companheiro jagunço. A atração que os impele a ficarem juntos parece ser uma força superior aos dois, como o poder de um encantamento. Foi, afinal, por intervenção de Diadorim que Riobaldo começou efetivamente a viver e, sendo assim, é por Diadorim que Riobaldo vive.

Em caminho inverso ao da afirmação pela vida, Riobaldo foi sagrado matador e iniciado nas táticas guerreiras com Hermógenes. Percebe-se, porém, a dependência de Riobaldo para com ele pela via da negação, pois o protagonista se recusa a estar sob o domínio do outro, a quem dirige, como reação para contrabalançar o estado de submissão que renega inconscientemente, um ódio hiperbolizado que não descansa, presente até mesmo no momento do relato do Riobaldo já velho, passado muito tempo da morte do outro. A reminiscência de Hermógenes no discurso de Riobaldo o inquieta como se ele estivesse ainda presente, como um espelhamento seu que se recusa a assimilar, como um indício da sua própria natureza perversa.

Em GS:V, são dois os momentos em que, de maneira quase que ritualística, os vínculos de Riobaldo com Diadorim e com Hermógenes são estabelecidos. Um deles é a travessia do rio São Francisco, em que o jovem Riobaldo encontra o Diadorim-Menino, que o ensinará sobre a força da coragem e que provocará a incursão de Riobaldo no fluxo do próprio destino; o outro momento é a tocaia que Riobaldo arma junto com Hermógenes, sendo, em tal ocasião, a primeira vez em que afirmará ter matado, o que indica ter sido iniciado na guerra e na prática da violência pela influência do chefe jagunço que detesta, mas que, por sua vez, nutre-lhe grande simpatia. Ambos os momentos chamam atenção pela minúcia descritiva

com que o narrador se detém a contemplá-los, de modo que, a seguir, procurar-se-á explorar a influência que tiveram nas transformações de Riobaldo.

3.3.3 Travessia do São Francisco

As primeiras páginas de *GS:V* dão a impressão de que o narrador está palmilhando diversos terrenos da narrativa sem se assentar num só assunto ou numa só perspectiva. Riobaldo sobrepõe temas que são entremeados com digressões e relatos fragmentados, numa linguagem de aparência truncada, mas que flui extraordinariamente bem, num ritmo e numa prosódia muito próprios. Ele começa apresentando o sertão como um lugar caótico, violento e virtualmente inapreensível; depois puxa elucubrações sobre o diabo e o mal que são permeadas por pequenas narrativas; e, em seguida, dentre casos dispersos, relata sobre chefes jagunços e valentões e também contempla os encantos da natureza do sertão. Só haverá, enfim, episódios mais detalhados a partir do momento em que Diadorim é evocado com destaque no fluxo da narrativa. As reiteradas citações a Diadorim vão, assim, estabelecendo pontos de equilíbrio na organização discursiva de Riobaldo.

Eis que, dando um salto na linearidade dos eventos, a narrativa acomoda-se para que se acompanhe, de maneira um pouco mais contextualizada, um recorte do momento em que, sob o comando de Medeiro Vaz, o bando de jagunços busca a vingança pela morte de Joca Ramiro. Especificamente, Riobaldo relata com minúcia as circunstâncias em que Diadorim confessa que Joca Ramiro era seu pai, e, a partir daí, segue-se a narração do suicidário plano de atravessar o deserto impenetrável do Sussuarão para emboscar o inimigo pelas costas. Depois do fracasso do plano a custo de mortes e de recursos, o bando busca reerguer-se, mas Medeiro Vaz morre e é enterrado junto com as esperanças dos jagunços. No entanto, depois de Riobaldo contrariar Diadorim ao recusar o posto de chefe, Zé Bebelo volta heroicamente do seu exílio para liderar a vingança.

A partir desses desdobramentos, num momento de suspense em que incidem muitas expectativas no leitor, Riobaldo, como o excelente narrador manipulador que é, interrompe a narração dos episódios que se seguiriam, deixando sua interlocução em *cliff-hanging*, e constata – cinicamente – os aparentes titubeios do seu falar: “Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado” (ROSA, 2019, p. 77). Ao que ele buscará, enfim, a essa altura da narrativa, assentar os eventos do seu

discurso com certa linearidade, retomando sua história pessoal desde o início, primeiramente perscrutando o acontecimento que abre a sua vida. “Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro” (ROSA, 2019, p. 78). A saber, o fato que Riobaldo resgata como o primeiro é, na adolescência, o seu encontro com aquele que se torna o seu grande amor de sempre: Diadorim, seu ponto de coerência; à época, o Menino.

Na ocasião, Riobaldo, por volta de quatorze anos, está pedindo esmola próximo a um pequeno comércio, na beira de barranco que forma o porto do Rio-de-Janeiro, um ribeirão afluente ao rio São Francisco, onde passam viajantes que buscam canoeiros para atravessarem as águas. A razão da esmola é muito significativa, pois apesar de viver em pobreza, Riobaldo explica que, na verdade, “tinha sido que eu acabava de sarar duma doença, e minha mãe feito promessa para eu cumprir quando ficasse bom” (ROSA, 2019, p. 78). A promessa da mãe incumbia Riobaldo de juntar, em esmolas, um montante suficiente para pagar uma missa e fazer uma oferta ao Santuário do Santo Senhor Bom-Jesus da Lapa; esse dinheiro deveria ser depositado numa cabaça que, insolitamente, seria arremessada no curso do São Francisco, “a fim de ir, Bahia abaixo, até esbarrar” (ROSA, 2019, p. 78) no lugar intentado.

Da doença, Riobaldo apenas informa que foi doença grave, dizendo que ajuntava esmolas “no dever de pagar promessa feita por minha mãe, para me sarar de uma *doença grave*” (ROSA, 2019, p. 85, *itálico nosso*). Como vê-se, grave a ponto de que a preocupação da mãe com a vida do filho a fizesse apelar à fé, comprometendo Riobaldo, pela promessa, a esmolejar para a encomenda de rezas e a recompensa dos santos na ocasião de um livramento. Ora, não é exagero inferir que, sofrendo doença grave, Riobaldo esteve próximo à morte. Portanto, já curado, no porto do de-Janeiro, o que se acompanha é seu retorno à vida. No entanto, por causa das determinações supersticiosas da promessa, a graça não está garantida enquanto não for feita a paga. Desse modo, o restabelecimento de Riobaldo não está completamente assegurado até a missa ser rezada e a cabaça desembocar no Santuário. Na ocasião em que está pedindo esmolas no de-Janeiro, embora ele aponte para a reentrada na vida, Riobaldo está pairando numa espécie de limiar entre a vida e a morte. A narrativa não dá indícios sobre o pagamento da promessa, mas se sabe que Riobaldo vingou, isto é, adentrou na vida e cresceu com saúde.

Todavia, o que, de fato, impele Riobaldo a experienciar a sua vida, sentindo a energia libidinal do viver, é a intervenção do Menino naquela ocasião.

Como um convalescente que, passado o pior da doença, começa a sentir o reestabelecimento das suas energias vitais e experencia a sensação de adentrar novamente à vida¹⁴, Riobaldo tem a excitação de suas forças provocada pela atração poderosa que sente ao ver o Menino:

Mas eu olhava esse Menino, com um prazer de companhia como por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga. Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – só meu companheiro amigo desconhecido (ROSA, 2019, p. 79).

O encanto de Riobaldo com o outro, de quem não quer mais se apartar, é destacado pela delicada placidez que emana de uma maturidade precoce, capaz de manter uma conversa “adulta e antiga”. Em contraste com as qualidades do Menino, parece que Riobaldo reconhece-se aflito e pueril. Deste modo, o vínculo de dependência imediata que se estabelece com o seu “companheiro amigo desconhecido” parte de uma necessidade de convivência com o outro para contrabalancear suas próprias falhas. Reforça-se aqui o que Becker (2017) diz sobre o magnetismo que certas personalidades despertam, afinal “o fascínio por alguém é, basicamente, uma questão de sempre tentarmos nos entregar ao poder de um parceiro que pareça possuir todas as qualidades que não conseguimos concretizar em nós mesmos” (BECKER, 2017, p. 178). Acima de tudo, porém, o que Riobaldo vê no Menino é a coragem que lhe falta: “tudo nele era segurança em si. Eu queria que ele gostasse de mim” (ROSA, 2019, p. 80).

O Menino toma iniciativa para passearem de canoa e Riobaldo aceita sem refletir, afinal “a gente só podia responder que sim” (ROSA, 2019, p. 80). Sentindo necessidade de aprovação do outro, o jovem Riobaldo segue as vontades do Menino, que dá a mão para que ele desça o barranco até a beira do rio; e o contato

¹⁴ A imagem do convalescente que, depois de superar a morte e atravessar doença grave, experimenta a vida como se fosse a primeira vez é retirada de Baudelaire (2010), no texto em que ele comenta sobre *O homem na multidão*, um conto de Edgar A. Poe, para relacioná-lo com sua visão de gênio artístico: “Tendo voltado recentemente das sombras da morte, ele aspira com gosto todos os germes e eflúvios da vida; como esteve a ponto de tudo esquecer, recorda-se, e quer ardentemente recordar-se, de tudo” (BAUDELAIRE, 2010, p. 24).

físico é perturbador. O narrador admite: “eu estava indo a meu esmo” (ROSA, 2019, p. 80), ou seja, já não tinha mais os controles sobre si. A mão do Menino mostra o caminho que o medo de Riobaldo nunca permitiu vivenciar. Ainda assim, ele não se assenta tranquilo na canoa estreita e, conforme aproximam-se das águas barrentas do São Francisco, a apreensão de Riobaldo aumenta ainda mais: “Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo! Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir até lá? Medo e vergonha” (ROSA, 2019, p. 81). Medo, porque teme morrer afogado se as águas virarem a canoa; vergonha, porque seu medo contraria a conduta do Menino, “sereno, sereno” (ROSA, 2019, p. 82), que busca agradar.

A travessia do rio São Francisco que se segue é a travessia de Riobaldo pelo seu medo; é o momento formativo que, provocado pelo Menino, o colocará na fruição da vida para além do desespero e da ameaça de morte. “Quieto, composto, confronto, o menino me via. – ‘Carece de ter coragem...’ – ele me disse” (ROSA, 2019, p. 82). O Menino instiga Riobaldo a superar o temor ostentando sua própria coragem, ao mesmo tempo em que o consola e reconhece a sua disposição em embarcar na canoa ainda que com medo. O momento de virada nas disposições de Riobaldo ocorre quando, novamente, o Menino toca na mão dele:

E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, dêsse a minhas carnes alguma coisa. Era uma mão branca, com os dedos delicados. – ‘Você também é animoso...’ – me disse. Amanheci minha aurora. Mas a vergonha que eu sentia agora era de outra qualidade (ROSA, 2019, p. 82)

O contato entre as mãos desperta a energia vital na interioridade de Riobaldo e provoca uma erupção erótica que ele sente nas carnes. Ele constata, naquele momento, que mudou e que deixou a fragilidade do seu estado infantil para trás, tornando-se homem. O comentário do Menino, que o chama de “animoso”, confirma e legitima sua mudança. A escolha da palavra direcionada a Riobaldo para sagrar seu momento ritualístico de adentramento na vida é, aliás, muito interessante, pois, de acordo com o *Dicionário Houaiss* (HOUAISS; VILLAR, 2009), “animoso” remete à coragem, força e valia, com antonímia direta a “medroso” – em que se depreende, então, que o Menino tirou Riobaldo do estado de medo em que se encontrava para torná-lo corajoso, forte e valoroso –; e também diz de alguém “que revela empenho na realização de uma tarefa” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 138) – como, de fato,

Riobaldo revela ao superar o medo paralisante na tarefa de atravessar o São Francisco, ainda que guiado pelo Menino.

A mudança em Riobaldo é marcada por uma bela metáfora: “Amanheci minha aurora” (ROSA, 2019, p. 82); em que se reitera que foi na travessia do São Francisco junto do Menino que o ser de Riobaldo teve início. Verdadeiramente, o que o Menino desperta em Riobaldo é a sua energia libidinal, pois ele sente prazer em ter sua pele junto à do outro, na conjunção do outro em si como a melhor parte sua. Eis, então, o motivo da “vergonha” que sente: se antes era o medo que o afligia, agora é o amor que tem pelo outro.

Antes de atracarem na outra margem, o menino canoeiro que os levava canta uma “moda de copla” que encerra o batismo de Riobaldo através do rio São Francisco: “...*Meu Rio de São Francisco, nessa maior turvação: vim te dar um gole d’água, mas pedir tua benção...*” (ROSA, 2019, p. 82). De fato, Riobaldo confirma ser outro quando atraca na outra margem: “o São Francisco partiu minha vida em duas partes” (ROSA, 2019, p. 224). Antes do Menino, há o medo, a covardia e a doença que marcam o domínio da morte no ser de Riobaldo, mas, depois da travessia do rio, ele é renovado e “amanhece”, deixando para trás “o temor da infância, o temor de sair para o universo, de concretizar a individualidade independente, a própria vida e suas experiências” (BECKER, 2017, p. 180).

Cabe ressaltar, porém, que o impacto do Menino em Riobaldo é responsável por criar nele um vínculo de dependência para encarar o terror do existir, na dinâmica da transferência do eu a um objeto exterior a si que Becker (2017) constata quando um sujeito “se vincula a uma pessoa para controlar automaticamente o terror, para mediar o milagre e derrotar a morte graças à força daquela pessoa” (BECKER, 2017, p. 182). A partir daquele momento, a força de Riobaldo será sempre dependente da força do Menino, que – mais uma vez, por artimanha do narrador – só será revelado como Diadorim posteriormente na narrativa. Para Hansen (2000), aliás, “Diadorim – como Beatriz¹⁵ – guia Riobaldo em sua ‘travessia’” (HANSEN, 2000, p. 133).

Uma vez que Riobaldo é orientado no mundo pelo Menino, o Menino confirma seu papel não só de guia pela afirmação da vida, mas também como protetor e intermediador de conflitos. Tal posição será definitivamente marcada a partir da

¹⁵ A referência, certamente evidente, é à Beatriz de Dante, da *Divina Comédia*.

ocasião que se segue na outra margem do São Francisco, quando, no momento em que comungam uma refeição composta por rapadura e queijo, o Menino defende Riobaldo de um desconhecido que veio ameaçá-los com insinuações sexuais. O Menino demonstra grande malícia ao atrair o outro para perto de si, usando de uma sensualidade feminina que ruboriza o jovem Riobaldo – que, aliás, procura espantar o desconhecido com a bravura recém despertada, confrontando-o, sem, no entanto, impor qualquer respeito. Ao convite lúbrico do Menino, o desconhecido corresponde, e, aproximando-se, é surpreendido com uma canivetada que arranca sangue de sua perna, o que o afugenta. O Menino põe a sua coragem em prática mobilizando a violência, num acontecimento que se marca em Riobaldo como lição sobre o perigo constante que espreita o viver.

De um lado, a sensibilidade do Menino ensina Riobaldo a apreciar as belezas naturais: “Foi o menino quem me mostrou. E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. – ‘As flores...’ – ele prezou” (ROSA, 2019, p. 80). Por outro lado, também mostra uma natureza violenta muito evidente nos desdobramentos da narrativa e na atuação de Diadorim na vida jagunça. Para Riobaldo, Diadorim, seu grande amor, recobre-se de brumas misteriosas que o encerram em mistérios e encantamentos, e Hansen (2000) afirma que, “simultâneo e complementar desse caráter numinoso, outro há, ctônico e violento, que aflora brabo nas figurações do ódio: Diadorim é um tigre, desejo de sangue brusco” (HANSEN, 2000, p. 136).

Riobaldo conta que, na canoa, em retorno ao porto do Rio-de-Janeiro, o Menino diz: “ – ‘Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...” (ROSA, 2019, p. 84). Diante da poderosa afirmação, Riobaldo constata: “E eu não tinha medo mais” (ROSA, 2019, p. 84). Ao fim da viagem, o narrador não detalha a separação dos dois jovens, mas admite que já não era mais o mesmo: “eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome” (ROSA, 2019, p. 84). Depois de ter experimentado a pulsão erótica como força motriz da vida, Riobaldo finalmente tem a coragem para poder adentrar a sua própria vida, uma vez que é colocado pelo Menino na trajetória do seu destino.

Um poder de encantamento dessa magnitude deixa a pessoa presa a seu guia existencial, seu objeto de transferência, ao que Becker (2017) ressalta que, se, por um lado, o terror da existência é controlado pelo objeto de transferência, por

outro lado, um novo terror assoma o eu do sujeito: “o ‘terror da transferência’; o terror de perder o objeto, de desagradá-lo, de não ser capaz de viver sem ele” (BECKER, 2017, p. 182). Becker (2017) diz que isso se deriva do sentido que o objeto de transferência tem para o sujeito que é dependente dele, pois, para a pessoa, ele

personifica o *mysterium tremendum* da existência. Ele é o milagre primordial. Em sua existência concreta, ele transcende as simples ordens simbólicas, e o que é mais natural do que agir de acordo com essa miraculosidade?” (BECKER, 2017, p. 257-258, *itálicos do autor*).

Diadorim é “diferente de todo mundo” e, portanto, desafia as “ordens simbólicas”. Pela caracterização de Riobaldo, Diadorim é um grande mistério; com efeito, ele é uma espécie de “milagre primordial” em que se concentram caóticas ambivalências numa só unidade, personificando, assim, “o *mysterium tremendum* da existência”. Nessa dimensão simbólica, Diadorim é, para Riobaldo, uma entidade que transcende a mera materialidade do ser. Mais do que objeto de amor de Riobaldo, Diadorim é o seu meio de superar a finitude da vida, pois, segundo Becker (2017), no fim, o que envolve um dos principais aspectos do fenômeno da transferência “é o uso positivo do objeto para a autoperpetuação eterna” (BECKER, p. 258). Por isso, no decorrer da narrativa, Riobaldo enfatiza que teme perder Diadorim, pois seria regredir ao estado de medo e fragilidade em que se encontrava na beira do porto do Rio-de-Janeiro. A superação do terror diante da morte por intermédio da transferência, fixando o terror de existir sob a responsabilidade do outro, garante um sentimento de eternidade ao eu. De acordo com Becker (2017),

isso explica a durabilidade da transferência e sua força, mesmo depois da morte do objeto: “Eu sou imortal ao continuar a agradar a esse objeto que agora pode não estar vivo, mas continua a projetar uma sombra por aquilo que deixou e pode, até, estar exercendo seus poderes lá do invisível mundo dos espíritos” (BECKER, 2017, p. 258).

O sujeito mantém, por meio do objeto de transferência, um sentimento de autoperpetuação tão forte vinculado à imagem do outro que, para não ser imobilizado pelo terror de existir, mantém o sentimento mesmo depois da morte do objeto. Esse é o caso de Riobaldo, que, na tentativa de se perpetuar nutrindo as vontades de Diadorim como as balizas morais de sua vida, preserva, em si, a influência do seu companheiro – ou melhor, da “neblina” de Diadorim que emana do

“invisível mundo dos espíritos” – como “figuração de significação essencial, verdade” (HANSEN, 2000, p. 131).

3.3.4 Batismo de fogo

Após desertar das milícias de Zé Bebelo durante a guerra contra os jagunços de Joca Ramiro, Riobaldo diz que vagou sem destino por dias, assumindo-se perdido, vivendo a esmo e apenas correspondendo oportunamente às circunstâncias com que se depara, sem decidir sobre o próprio caminho, sem firmar propósito para si mesmo:

Conheci que estava chôcho, dado no mundo, vazio de um meu dever honesto. Tudo, naquele tempo, e de cada banda que eu fosse, eram pessoas matando e morrendo, vivendo numa fúria firme, numa certeza, e eu não pertencia a razão nenhuma, não guardava fé e nem fazia parte (ROSA, 2019, p. 107).

Até que Diadorim reaparece em sua vida, dessa vez para colocá-lo definitivamente nos eixos da sua trajetória, assentando-o nas guerras como jagunço, a favor de Joca Ramiro.

A passagem do reencontro de Riobaldo com o Menino é especialmente bela quando ambos se reconhecem no olhar e pelo toque da mão e, sorrindo um para o outro, firmam uma aliança de companheirismo para toda a vida: “O Menino me deu a mão: e o que mão a mão diz é o curto; às vezes pode ser o mais adivinhado e conteúdo isto também. E ele como sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo. Digo. Ele chamava o Reinaldo” (ROSA, 2019, p. 104). Riobaldo é embevecido pela presença do Menino, agora Reinaldo, e decide segui-lo por definitivo.

Ao mesmo tempo em que Riobaldo se encanta com a possibilidade de viver junto de Reinaldo, ele também sente a consciência atormentada diante do compromisso de atuar em meio aos jagunços na guerra, pois, de um lado, lamenta ter, como um covarde, abandonado Zé Bebelo e, de outro lado, não sente firmeza de coragem para apoiar Joca Ramiro. Riobaldo, afinal, atormenta-se por não querer admitir-se um traidor ou um fraco. Sabendo-se num momento crítico do seu destino, refugia-se no medo e entrega-se ao desespero.

No auge da sua agonia, é tomado por uma raiva descontrolada que só se sossega quando, num momento solene da narrativa, Diadorim – o Menino, o Reinaldo – finalmente revela-se a Riobaldo com o seu nome de “Diadorim”; nome de segredo, só permitido ao uso do próprio Riobaldo. Eis que, por meio do nome, Diadorim abre uma fresta do seu ser em mistério – ou melhor, recobre-se de mais uma camada de mistério – para firmar um laço de comprometimento com o seu companheiro. E, a partir disso, Riobaldo, brioso por ser o guardião do segredo de Diadorim, torna-se cativo dos quereres do outro e consolida o seu papel naquele mundo sertanejo: “Aí tive o fervor de que ele [Diadorim] carecesse de minha proteção, toda a vida: eu terçando, garantindo, punindo por ele.” (ROSA, 2019, p. 117). Riobaldo, então, sai completamente do seu estado crítico de incerteza inflado pelo medo e pela raiva, tornando-se resoluto em relação a si mesmo, uma vez que se propôs a engajar nas lutas apenas por Diadorim, para protegê-lo e cultivá-lo ao seu lado sempre.

É Diadorim quem converte Riobaldo à vida jagunça e dá propósito ao companheiro, no entanto, quem ensina o narrador de GS:V, futuro chefe Urutú Branco, sobre as operações da guerra e as condutas do guerreiro – saberes cruciais ao mundo jagunço – é o Hermógenes. Se é por Diadorim que Riobaldo jagunceia, é, porém, por influência de Hermógenes que Riobaldo será efetivamente um jagunço. De fato, o primeiro contato de Riobaldo com a organização de um bando de sertanejos armados se dá logo depois do seu pacto com Diadorim pelo segredo do nome, quando passam um tempo justamente no acampamento do Hermógenes, chefe este que – à época, fiel a Joca Ramiro – também será responsável pelo batismo de fogo de Riobaldo.

Capitaneado pelo Hermógenes, o microcosmo da jagunçagem com que Riobaldo tem sua primeira experiência apresenta-se como um ambiente hostil, onde a violência pode surgir em rompantes por qualquer banalidade. À primeira impressão do acampamento e da jagunçada, o narrador informa: “às primeiras horas conferi que era o inferno. Aí, com três dias, me acostumei” (ROSA, 2019, p. 119). Os homens, afinal, prezavam pela valentia e ostentavam sua ferocidade nas vestes, nas feições e nos comportamentos, puxando brigas e reputando a própria braveza com intimidações. No entanto, depois de uma refrega em que a impetuosa intervenção de Diadorim impõe respeito para si e para Riobaldo dentre os jagunços, o narrador informa que se acomodou relativamente bem entre os companheiros, sendo aceito

em boa consideração por causa de sua mira certa em tiro de rifle, e reconhece que, ao fim, ali, a camaradagem é soberana, estando acima dos conflitos e dos despeitos pessoais.

No seu novo círculo de relações, alguns nomes – como, entre outros, o Fafafa, o Sesfrêdo, o Paspe – destacaram-se como mais íntimos de Riobaldo; nomes estes que, em momentos posteriores da narrativa, também comporão o bando fiel ao chefe Urutú Branco. Mas, naquela ocasião, para além de Diadorim, Riobaldo se estreita especialmente com o Garanço, ou melhor, é o Garanço que força uma aproximação com Riobaldo.

A natureza da relação entre os dois, Garanço e Riobaldo, é interessante, pois compõe-se numa dinâmica inversamente projetada da relação estabelecida entre Riobaldo e Diadorim. O narrador descreve Garanço de um modo entre paternalista e maledicente: “era um mcorongo mermado, com estúrdias feições, e pessoa muito agradável de seu natural. Ele tinha ideias, às vezes parecia criança pequena” (ROSA, 2019, p. 130). O sentimento de Riobaldo pelo Garanço é ambivalente, entre a afinidade e a antipatia, pois Garanço introjeta-se inconvenientemente na relação entre Riobaldo e Diadorim, insistindo em permanecer próximo deles, mas, principalmente, próximo de Riobaldo, como ele mesmo constata: “o Garanço, esse ia comigo, me seguia em tudo, era pobre homem à espera de qualquer ordem cordial. Isto ele mesmo nem sabia, mas era: que carecia era de alguma amizade” (ROSA, 2019, p. 136). O narrador, por sua vez, rechaça essa dependência de Garanço para com ele: “Quero sombra? Quero éco? Quero cão? Não, com ele eu não me fazia” (ROSA, 2019, p. 136).

O Garanço em relação a Riobaldo é, então, um sujeito infantilizado, que desperta compaixão pela sua vulnerabilidade quase inocente; sendo assim, ele procura a amizade de Riobaldo porque, admirando-o, projeta no narrador de GS:V um modelo a quem procura agradar. Tal dinâmica que une Garanço a Riobaldo é muito similar à que uniu Riobaldo a Diadorim. No entanto, Riobaldo recalca e não assume a identificação de si com o Garanço, aceitando mal sua amizade, apenas tolerando-o, sem laços mais profundos do que certa cordialidade formal. Riobaldo não é capaz de suportar o comprometimento de ser responsável pelo outro porque, dependente de Diadorim, sua personalidade é muito insegura. Afinal, se não pode decidir por si, muito menos terá a energia para decidir por outro. Sua crise em relação à própria responsabilidade existencial é explicitada por ele mesmo:

Acho que eu não tinha medo dos perigos: o que eu descosturava era medo de errar – de ir cair na boca dos perigos por minha culpa. Hoje, sei: medo meditado – foi isto. Medo de errar. Sempre tive. Medo de errar é que é a minha paciência. Mal. O senhor fia? Pudesse tirar de si esse medo-de-errar, a gente estava salva (ROSA, 2019, p. 137)

O medo de errar de Riobaldo é o medo de fazer escolhas e aceitar as consequências; é o medo de viver – e, por isso, seu viver é transferido a outros que o guiam. Em seguida a essa reflexão, aliás, ele propõe que não sabia se estava entre jagunços porque assim desejava ou se pertencia ao bando porque abandonou-se ao acaso até que, levado por Diadorim, encostou no acampamento do Hermógenes. Ele sente que seu lugar entre os guerreiros ferozes não está garantido, e tem incertezas sobre a valia do seu pertencimento ao grupo. Com efeito, quem assentará Riobaldo naquela vida de combates e tiroteios, perigos e coragens será o Hermógenes, por quem Riobaldo nutre a mais extremada antipatia, descrevendo-o como animal cruel, bruto assassino, fincado no mal, “fel dormido, flagelo com frieza” (ROSA, 2019, p. 127). Interpretando-o como intermediador infernal, Hansen (2000) diz que, “como filho de Hermes, por ele também Hermógenes é ctônico, barqueiro de Hades – conduz, como intérprete, muitas almas para a morte” (HANSEN, 2000, p. 145).

Sobre Hermógenes, Riobaldo diz: “eu criava nêjo dele, já disse ao senhor. Aversão que revém de locas profundas. Nem olhei nunca nos olhos dele. Nêjo, pelos eternos – razão de mais distâncias” (ROSA, 2019, p. 139). O ódio é aparentemente desmotivado e lhe vem por pura intuição, porém Hansen (2000) destaca que, por trás desse artifício, “o eu do sujeito da enunciação Riobaldo tende a confundir-se com o eu do sujeito do enunciado Riobaldo” (HANSEN, 2000, p. 126); eis que se implanta a incerteza sobre a autenticidade desse desprezo, uma vez que o ódio que o velho narrador – o Riobaldo enunciador – sente no seu agora contamina a memória do ódio que o vivente – o Riobaldo enunciado – talvez tenha sentido no momento passado.

Em todo caso, Riobaldo conta que, no tempo em que passou no acampamento, recebeu de presente do próprio Hermógenes um revólver “nagã” como reconhecimento da sua valia; e tal acontecimento chama atenção, pois o “tigre assassim” por quem Riobaldo devotava o mais amargo ódio oferece-lhe simpatia, com galardão aos seus atributos guerreiros. Ao presente ofertado, porém, Riobaldo

reage com asco: “Por insistências dele, mesmo, com aquilo fiquei. Cuspi, depois. Dado que eu nunca ia retribuir!” (ROSA, 2019, p. 139). Aqui, o ódio virado numa raiva desproporcional torna-se evidente. Riobaldo incomoda-se terrivelmente com o fato de ser apreciado pelo chefe, a criatura mais desprezível que diz já ter topado, e, após afirmar que “aquele Hermógenes era matador – o de judiar de criaturas filhos-de-deus – felão de mau” (ROSA, 2019, p. 139), retribui, em pensamento, a atenção que recebe dele com violência assustadora, que se nivela à que recrimina no outro:

Quando ele vinha conversar comigo, no silêncio da minha raiva eu pedia até ao demônio para vir ficar permeio entre nós dois, para dele me apartar. *Eu podia rechear de balas aquele nagã próprio, e descarregar nele tiros, entre os todos olhos.* O senhor tolere e releve estas palavras minhas de fúria, mas, disto, sei, era assim que eu sentia, sofria. Eu era assim. Hoje em dia, nem sei se sou assim mais (ROSA, 2019, p. 139, itálicos nossos).

Percebe-se que se trata de um ódio vivo, que se manifesta no discurso do agora, isto é, quem odeia não é só o jovem jagunço Riobaldo, mas, principalmente, o velho fazendeiro que narra sua vida. Apesar de afirmar que *sentia*, que *sofria* e que *era*, flexionando os verbos no passado, concede com certa relutância que talvez tenha se descontrolado ao se expressar – “O senhor tolere e releve estas palavras minhas de fúria” –, e, numa negação mal assentada, indicia que talvez ainda mantenha os mesmos sentimentos repreensíveis – “nem sei se sou assim mais”.

O velho narrador é, afinal, aquele que já viveu todos os eventos que serão narrados, incluindo, evidentemente, o mais traumático deles: a morte de Diadorim por Hermógenes. Desse modo, ou o Riobaldo jagunço, de fato, tinha uma aversão apriorística ao outro, intuindo, talvez, que a natureza maligna de Hermógenes culminaria num evento trágico para si; ou o Riobaldo do momento da enunciação constrói o ódio do seu eu no passado a partir do ressentimento que mantém em relação a Hermógenes por – entre tantos motivos – ter matado Diadorim, uma morte, aliás, sem possibilidade de vingança. Em todo caso, é patente que o ódio que, passado o tempo, Riobaldo não consegue assossegadamente manter Hermógenes vivo dentro de si.

A certa altura, a guerra finalmente esbarra no acampamento e gera movimentação, pois o bando de Zé Bebelo aproximava-se para atacá-los. Riobaldo fica em conflito consigo mesmo diante da possibilidade de entrar em fogo contra aquele por quem nutriu boa amizade no passado, e chega a admitir de esguelha que

se apavorava: “Medo, não, mas perdi a vontade de ter coragem” (ROSA, 2019, p. 147). Dessa vez, porém, não será Diadorim que intercederá por ele para reanimá-lo e lhe a valentia.

Após o aviso da ameaça, Hermógenes muda a posição do acampamento e organiza uma estratégia para dar batalha aos inimigos. Ele separa uma divisão de reforço em retaguarda e divide os jagunços em pequenos grupos que deverão cercar o inimigo na surdina, durante a madrugada, armando uma espécie de tocaia que deverá abrir fogo ao amanhecer. Riobaldo reconhece o apuramento estratégico de Hermógenes, elogiando sua postura de comando: “ele sabia onde ia levar a gente, e o que queria. Deu resumo do traço. Que todos cumprissem, que todos soubessem!” (ROSA, 2019, p. 148).

O planejamento de Hermógenes enche Riobaldo de confiança: “me fiz fácil nas armas” (ROSA, 2019, p. 148). Ele, porém, fica surpreso quando é chamado pelo chefe para acompanhá-lo na campanha: “– Riobaldo, Tatarana, tu vem. Lugar nosso vair ser o mais perigoso. Careço de três homens bons, no próximo do meu cochicho” (ROSA, 2019, p. 149). Diante do convite, o narrador cede que, no momento, amornou o ódio que sentia por Hermógenes e ficou envaidecido. Essa reação é curiosa, afinal, como ele poderia envaidecer-se pelo apreço e confiança de quem despreza? Tal contradição, enfim, não passa despercebida em seu relato:

Como ele [Hermógenes] me apartar assim, me conferindo valia, um certo apazimento me deu. Natureza da gente bebe de águas pretas, agarra gosma. Quem sabe? Eu gostei. Mesmo com a aversão, que digo, que foi, que forte era, como um escrúpulo. A gente – o que vida é –: é para se envergonhar... (ROSA, 2019, p. 149).

Riobaldo afirma que repudiava qualquer amizade com Hermógenes, mas, já amainado o ódio declaradamente visceral pelo outro, admite que foi “desertando da cobiça de mimar o revólver e desfechar em fígados” (ROSA, 2019, p. 149). Cheio de si, Riobaldo, além de parrear com Hermógenes na tocaia, também deverá, a mando do chefe, escolher os outros dois companheiros para acompanhá-los, ao que ele questiona: “Eu? Ele estava me experimentando?” (ROSA, 2019, p. 149). De fato, Hermógenes incumbe Riobaldo da tomada de decisão na organização do seu grupo de ataque. Surpreende, todavia, que Riobaldo tenha deixado Diadorim de fora das suas escolhas, optando pelo Garanço e por um montesclarenses. Na busca de uma justificativa por ter preterido Diadorim, Riobaldo questiona-se: “a lembrança de ter

Diadorim junto, naquilo, me desgostasse, por me enfraquecer, agora eu assim, duro ferro diante do Hermógenes, leão coração?” (ROSA, 2019, p. 149-150).

O que Riobaldo experimenta, na expectativa de travar batalha tendo Hermógenes como companheiro, é coragem, uma vez que, na verdade, sente confiança no chefe e quer provar-se digno do respeito que lhe é reputado por ele. Eis que, assoberbado com a bravura que Hermógenes lhe insufla, escolhe ter ao lado quem pode se impor em superioridade, como, de fato, permite a suscetibilidade de Garanço; caso contrário, perto de Diadorim, estaria evidenciada a dependência que tem para com ele, e sua coragem falsearia, enfraquecendo-se em comparação à autêntica disposição do seu companheiro. Além disso, Riobaldo preza Diadorim como seu protetor e guia, como aquele que lhe incute o desejo pela vida, contrastando com o lugar da guerra, onde impera a violência e a morte – domínio do Hermógenes. Mesmo que Diadorim demonstre ter pleno domínio dos procedimentos da guerra, Riobaldo opta por exaltá-lo em suas sensibilidades, o que vai na contramão de como considera Hermógenes: sujeito movido puramente pela força da destruição. Para caminhar na trilha sombria da morte, Riobaldo tem o Hermógenes como guia, e é com ele que aprende a matar.

Durante a tocaia, Riobaldo permanece bem próximo a Hermógenes, deitados no mato por horas até o despontar da aurora. A longa espera é bastante detalhada pelo narrador, que protela o espocar da ação ao descrever a oscilação de seus pensamentos e os conflitos que o atormentaram por toda a escuridão da madrugada. Riobaldo reflete sobre a barbárie da guerra, que animaliza os homens: “o punhal travessado na boca, sabe?: sem querer, a gente rosna” (ROSA, 2019, p. 152). Assim, na sua primeira vez como agente ativo nos combates, atirando para matar e correndo o risco de morrer, ele é tomado por escrúpulos em relação às mortes que poderá causar sob influência do chefe que o guia, livrando-se da culpa ao responsabilizar o outro: “Aquelas mortes, que eram para daí a pouco, já estavam na cabeça do Hermógenes. Eu não tinha nada com aquilo, próprio, eu não estava só obedecendo? Pois, não era? Ao que, o meu primeiro fogo tocaieiro” (ROSA, 2019, p. 152).

Riobaldo coloca-se em completa submissão a Hermógenes na atividade de matar: “Eu tinha de obedecer a ele, fazer o que mandasse. Mandava matar” (ROSA, 2019, p. 153); “O Hermógenes mandava em mim. Quê que quer, ele era mais forte!” (ROSA, 2019, p. 153). No começo da noite, porém, quando se instalam em seus

lugares na tocaia, Riobaldo ainda afirma manter desdém e distanciamento do chefe. No momento em que Hermógenes oferece a ele fumo embebido em cachaça para esfregar no corpo e no rosto como repelente a mosquitos, Riobaldo aceita a contragosto, como aceitou anteriormente o revolver presenteado: “Aceitei. Fosse coisa de comer, não aceitava” (ROSA, 2019, p. 151). Contudo, à medida que a noite avança, gradualmente o narrador atenua a hostilidade em relação a Hermógenes, primeiramente admitindo que estava sob o domínio dele até, finalmente, quando desponta a aurora, concluir que, “d’o Hermógenes ali junto estar, naquela hora, digo ao senhor, gostei” (ROSA, 2019, p. 155). A companhia do odiento Hermógenes torna-se, então, agradável, pois Riobaldo sente-se salvaguardado por ele.

Durante o planejamento da ação, Hermógenes informa que será o primeiro a dar o tiro que destampará o fogo de todos os jagunços para cima dos homens de Zé Bebelo. Entretanto, na hora do disparo, o chefe divide a tarefa com Riobaldo, e a cena é narrada como se ambos tivessem dado disparos ao mesmo tempo, no mesmo alvo, matando juntos:

– “Riobaldo, Tatarana! É o é...” – ele me governou, de repente. Aceitei. Desamarrei mão, de vez pronta: eu já tinha resumido pontaria: eu tive consolo duma coisa, que era que aquele homem alto não podia ser Zé Bebelo... Não tremi, e escutei meu tiro, e o do Hermógenes; e o homem alto caiu certo morto, rolou na má poeira. Me deu uma raiva, deles, todos. E em toda a parte, a sobre, o tiroteio tinha começado (ROSA, 2019, p. 155).

No tiroteio, Riobaldo atira diligentemente, com eficiência letal. Chega a entusiasmar-se com a “festa de guerra” (ROSA, 2019, p. 155). Em meio às balas e vendo o desespero e as mortes causados na turma do inimigo pega de surpresa, Riobaldo sente-se poderoso ao proceder com destaque na matança, e chega a equiparar-se a Hermógenes, insinuando até mesmo certa superioridade: “Homem sozinho, com sua carabina em mãos, o Hermógenes era um como eu, igual, igual, até pior atirava” (ROSA, 2019, p. 155). Sua identificação total com o chefe jagunço é admitida logo depois, quando descansam de dar fogo e reorganizam suas posições para enfrentar o inimigo que esboça reação ameaçadora:

e o Hermógenes estava deitado ali, em mim encostado – era feito fosse eu mesmo. Ah, e toda hora ele estava, sempre estava. Que me disse: – “Tatarana, toma, come, e agradece ao corpo um pouquinho...” Há-de que estava me oferecendo a capanga, paçoca de carnes. Tanto que os tiros tinham esbarrado quase em completo, em partes. Eu, tendo comida minha, de matula, no bernal. Aí, e munição minha de balas, no surrão. Eu carecia lá

do Hermógenes? Mas por que foi então que aceitei, que mastiguei daquela carne, nem fome acho que não tinha direito, enguli daquela farinha? E pedi água – “Mano velho, bebe, que esta é competente...” – ele riu. O que estava me dando, na cabacinha, era água com cachaça. Bebi. Limpei os beijos (ROSA, 2019, p. 157).

O batismo de fogo de Riobaldo, sua iniciação na guerra como agente da morte, completa-se com uma espécie de ritual de comunhão que ele encena com Hermógenes. Não bastando que aceitasse a paçoca de carnes, ainda pede água, e bebe-a batizada na cachaça, mesmo tendo dito anteriormente que negaria qualquer alimento que procedesse do chefe. Mas, comendo e bebendo da mão dele, naquele momento, Riobaldo torna-se, em corpo e espírito, um só com o Hermógenes; juntos, como iguais, dividem a mesma natureza assassina.

Em seu aprendizado da morte, Riobaldo também tem que encarar o outro lado da moeda: o motivador para matar o inimigo na guerra passa também pelo medo de morrer, de ser morto pelo outro e de sofrer a morte de seus companheiros. Guerras são, afinal, ações coletivas, travadas entre contingentes de homens que precisam estar sincronizados entre si, mútuos em assistência e apoio. Riobaldo está firmado em Hermógenes e sente-se protegido por ele, assegurando também reciprocamente a sua integridade. No entanto, Riobaldo, tomado de euforia heroica no tiroteio, negligencia a proteção que deve a quem lhe é subalterno, e o resultado é a morte de Garanço, que se quedou vulnerável ao fogo do inimigo que os cercava. Quando dá por si, já é tarde demais para Riobaldo protegê-lo:

Mas não se deixa um cristão amigo deitar seu sangue no capim das môtas, feito um traste roto, caititú caçado. Peguei, com meus braços: não adiantava – era corpo. Ele estava defunto de não fechar boca – aí, defunto airado. Todo vejo, o sangue dele a môfos cheirasse. Anda que vinham voo os mosquitos chupadores, e mosca-verde que se ousou, sem o zumbo frisso, perto no ar. Porque os tiros. E nem um momento de vela acesa o Garanço não ia poder ter (ROSA, 2019, p. 158).

Riobaldo, que, até então, só atirava e matava de longe, vê a morte de perto na figura lamentável daquele corpo sem vida que tanto quis ser seu amigo um dia. Ele admite sentir pesar pela perda daqueles que estiveram por causa dele no combate, mas não nutre grandes remorsos, afinal são as contingências da guerra. Em todo caso, lamenta que, enquanto Garanço era vivo, não lhe deu atenção suficiente para preservar uma boa memória da relação de amizade que poderiam ter tido.

Em Diadorim, Riobaldo não pensa nenhuma vez durante a ação. Sua preocupação com o companheiro só lhe vem antes e depois do tiroteio. Enquanto desfechava-se o combate, Riobaldo esteve garantindo e punindo pelo Hermógenes. Ao fim do episódio da tocaia, Riobaldo afirma-se iniciado e sagrado na jagunçagem: “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” (ROSA, 2019, p. 159). Percebe-se, porém, que, na sua organização discursiva, paira certa hesitação em afirmar-se jagunço, pois isso significaria legitimar seu lado maligno. Na verdade, Riobaldo intenciona negar a parte da sua personalidade de matador que lhe foi firmada por Hermógenes. O seu narrar em GS:V é também a tentativa de exorcizá-lo de si.

Passada sua iniciação, guiada pelo Hermógenes no domínio da morte, um pouco mais adiante na narrativa, Riobaldo reafirmará seu ódio por ele, dessa vez, porém, amalgamando-se com o outro, conferindo-o como seu duplo, seu objeto de transferência negativa, por quem é atraído, mas sente ojeriza:

Mas, do Hermógenes, então, me atormentou sempre aquele meu receio, que eu carecia de pôr em raiva. Assim, por isso, falei em mim comigo: – “A ele nego água, na boca do pote!” Esconjurar desse jeito leve me trouxe sossego. Ao que eu carecia. Tanto que eu não queria ter de pensar naquele Hermógenes, e o pensamento nele sempre me vinha, ele figurando, eu cativo. Ser que pensava, amiúde, em ele ser carrasco, como tanto se dizia, senhor de todas as crueldades. No começo, aquilo me corria só os calafrios de horror, a ideia minha refugava. Mas, a pouco, peguei às vezes uma ponta de querer saber como tudo podia ser, eu imaginava. Digo ao senhor: se o demônio existisse, e o senhor visse, ah, o senhor não devia de, não convém espiar para esse, nem mi de minuto! – não pode, não deve-de! São se as coisas se sendo por pretas – e a gente de olhos fechados (ROSA, 2019, p. 170).

Ao manter o pensamento fixo em Hermógenes, Riobaldo reconhece e – para usar de uma imagem clássica de William Blake (2007) – renega a *terrível simetria do tigre* (BLAKE, 2007, p. 127). Tal identificação de si mesmo com a natureza do mal, faz com que Riobaldo encare Hermógenes como, nos termos de Eagleton (2013), o espelhamento invertido da criação, como a força bruta da violência a serviço da destruição apocalíptica (EAGLETON, 2013, p. 248). Riobaldo, lança essa energia para fora de si, externalizando-a, pela via da transferência negativa, em Hermógenes, ao mesmo tempo em que, alienando-a de si, a nutre involuntariamente como parte do seu ser. Segundo Becker (2013), “a transferência é uma forma de

fetichismo, uma forma de controle limitado que ancora nossos problemas. Pegamos nossa valia, nossa culpa, nossos conflitos, e os fixamos num ponto ambiente” (BECKER, 2017, p. 179-180). E, sobre a função da transferência negativa, também chamada de *transferência de ódio*, Becker (2017) diz que “ela nos ajuda a nos fixarmos no mundo, a criarmos um alvo para os nossos sentimentos, muito embora esses sentimentos sejam destrutivos” (BECKER, 2017, p. 179). Assim, odiar Hermógenes e alimentar desejos de exterminá-lo é, na verdade, almejar destruir o problema do mal que reside demoniacamente dentro do próprio Riobaldo. Ainda que o tenha delimitado como algo externo a si mesmo, o mal ainda se encontra dentro do seu ser, o que fará com que sua presença permaneça mesmo depois do fim do seu objeto de transferência.

Becker (2013) informa que é possível estabelecer o apoio básico do fenômeno da transferência por meio da submissão – como é pautada a relação de Riobaldo com Diadorim – ou mediante o ódio – em que se dá sua ligação com o Hermógenes. No entanto, ele também alerta que, “de fato, o ódio nos estimula mais, e é por isso que vemos um ódio mais intenso nos estados de ego mais fracos. O problema é que o ódio também amplia a estrutura da outra pessoa, tornando-a maior do que ela merece” (BECKER, 2017, p. 179). Ora, diante da fraqueza do eu de Riobaldo, Hermógenes torna-se o invencível pactário, que o narrador afirma detestar acima de todas as coisas. Esse ódio explicita, na verdade, que Riobaldo cede a Hermógenes a delimitação e o controle dos seus sentimentos negativos, restando, enfim em estado de inferioridade ao outro.

A percepção do narrador de GS:V a respeito do próprio potencial para enfrentar Hermógenes só se inverterá quando ele se submete ao pacto com o diabo, intentando igualar-se ao seu objeto de ódio para finalmente destruí-lo. Efetivamente, a destruição de Hermógenes não pode ocorrer, pois destruir o outro significaria destruir a si mesmo. De fato, Hermógenes, mesmo morto, está junto de Riobaldo sempre, ganhando corpo com a efervescência do ódio do narrador ao narrá-lo. Na verdade, Riobaldo busca, por meio do pacto e da derrota do chefe demoníaco Hermógenes, assimilar a força do mal como parte de si, fortalecendo a sua vontade para monopolizar a barbárie que reina solta no mundo, de modo que, ao controlá-la, acabe com as guerras. O revés amargo do seu ímpeto é que a brutalidade do sertão permanece mesmo sem os jagunços e, sobre si, paira a dúvida acerca da

autenticidade de sua condição de pactário, uma questão que não se fecha no romance.

3.3.5 Cavalos em pranto, Veredas Mortas e o diabo na rua

Riobaldo firma-se jagunço leal a Joca Ramiro para atender, na verdade, a lealdade que deve a Diadorim. No entanto, seu destino já havia se cruzado anteriormente com o do grande chefe quando, ainda jovem, vivendo na fazenda de Selorico Mendes, Riobaldo testemunha seu pai-padrinho acoitar o bando de Joca Ramiro em sua propriedade. A noite que os jagunços passaram no São Gregório, próximos a Riobaldo, ficou marcada em sua memória como um evento cheio de agouros que reverberarão em sua trajetória de vida. Logo no primeiro contato que tem com os jagunços – que, até então, somente guerreavam e espalhavam o terror no seu imaginário, como personagens valentes de histórias –, Riobaldo impressiona-se com a força da presença de Joca Ramiro, que se destaca em imponência na sala mal iluminada a luz de lamparina da casa da fazenda, em que se reúnem também alguns de seus homens. Numa visão premonitivamente sinistra formada na penumbra, ele vê Joca Ramiro ladeado justamente daqueles que serão seus algozes: “Um, se chamava Ricardão: corpulento e quieto, com um modo simpático de sorriso; compunha o ar de um fazendeiro abastado. O outro – Hermógenes – homem sem anjo-da-guarda” (ROSA, 2019, p. 89).

Hermógenes e Ricardão tornar-se-ão os Judas, pois, tempos depois, terminada a guerra dos jagunços contra a milícia de Zé Bebelo, tramarão e executarão o assassinato do seu líder, Joca Ramiro. Tal acontecimento, aliás, é o ponto de virada no romance; momento a partir do qual os jagunços guerrearão entre si até que a guerra dissolva e reconfigure o banditismo e o mandonismo como a ordem social do sertão, sendo, para tanto, fundamental a participação ativa de Riobaldo como o chefe Urutú Branco. Cabe ressaltar, porém, que o fator de desagregação do sertão arcaico foi a tentativa de Zé Bebelo de dar vazão a seus ímpetus políticos nas profundezas do Brasil, levando a influência do Estado ao interior do país às brutas.

Sobre Zé Bebelo, Luiz Roncari (2004), em *O Brasil de Rosa*, destaca que seu motivo político é o do desenvolvimentismo, uma vez que intenta levar indústria e comércio, pontes e estradas ao sertão, modernizando-o. Para efetivamente

implantar o poder do Estado no Brasil arcaico, quis, assim, exterminar a ordem jagunça de modo a, pela via autoritária, implantar, numa aparente contradição, a civilização sobre a barbárie. Suas ações, pois, vão contra o seu discurso modernizador, já que, rotulando-se como chefe, arregimenta uma milícia própria para combater os jagunços no sistema da própria jagunçagem. Zé Bebelo fracassa e, ao ser derrotado e julgado pelos chefes jagunços – de maneira, aliás, muito civilizada e, da parte de Joca Ramiro, misericordiosa –, ele cai em si: “o seu erro tinha sido o de não ter reconhecido que no sertão havia também uma força de civilização e boa vontade, com a qual deveria ter sabido poder contar” (RONCARI, 2004, p. 336).

Eis que o processo às avessas de assimilação do arcaico com o moderno no Brasil profundo será efetivado simbolicamente na narrativa pela trajetória de Zé Bebelo, pois ele, numa irônica guinada da narrativa, volta ao sertão para chefiar o bando de jagunços que anteriormente combateu, isto é, para render-se às regras daquele mundo, que, no entanto, já foram irremediavelmente abaladas por ele. Assimilado, então, pelas forças que intentou exterminar, Zé Bebelo retornará do exílio em que, condenado por Joca Ramiro, foi obrigado a viver para, dessa vez, chefiar os jagunços contra os Judas, que assassinaram quem lhe foi clemente. Depois que Medeiro Vaz morre, Zé Bebelo, enfim, assumirá o lugar de chefe da vingança, posição que, como já dito, havia sido recusada por Riobaldo em mostras de covardia diante de tamanha responsabilidade.

O princípio da reversibilidade de Candido (2006) evidencia-se no vai e vem das alianças e das traições que mobilizam o universo da jagunçagem no sertão rosiano. Riobaldo, que havia adentrado o mundo das guerras sertanejas por causa de Zé Bebelo, posiciona-se, inicialmente, contra Joca Ramiro para, posteriormente, virando a casaca, pertencer aos jagunços de Joca Ramiro em luta contra Zé Bebelo, mas, na reviravolta causada por Hermógenes e Ricardão, voltará a combater ao lado de Zé Bebelo, a quem serviu a princípio, dessa vez para defender a honra de Joca Ramiro, outrora inimigo de Zé Bebelo. Assim, são difusos os limites entre quem é inimigo e quem é aliado, pois tais delimitações acabam sendo pautadas por circunstâncias que se mostram frágeis, já que mudam radicalmente de maneira constante. O inimigo só se declara por definitivo quando os Judas agem em desmedida, eliminando Joca Ramiro, que, de certa forma, era o ponto de coerência e a força conciliatória daquele mundo.

Graças ao seu carisma e à firmeza da sua liderança na guerra, Zé Bebelo é, pois, aclamado pelos jagunços como o herói que levará a cabo a vingança por Joca Ramiro; no entanto, o que subjaz na narrativa é o fato de que, naquela ocasião, fora justamente ele o causador dos conflitos daquele mundo. Sua atuação é, dessa forma, um engodo ao qual os jagunços ficam presos por sentirem falta de um líder impositivo e confiante. A esperteza, a coragem e a disposição de Zé Bebelo são, na verdade, manifestações que derivam da sua megalomania política e da sua vontade de poder que, ao final, indiretamente, causarão a ruína do sertão dos jagunços.

Becker (2017), ao comentar sobre o fenômeno da transferência em grupos submissos a líderes controversos que impelem seus dependentes a causarem barbaridades, sintetiza muito bem o que poderia ser a essência do que mantém Zé Bebelo na posição de chefe:

Se, como vimos, o grupo já vem pronto para o líder, com sede de servidão, ele tenta aprofundar essa servidão ainda mais. Se os membros do grupo tentarem ficar livres de culpa por servi-lo, ele tenta jogar sobre eles uma carga extra de culpa e medo, para lançar a rede de sua imoralidade em torno delas. Ele consegue um controle realmente coercitivo sobre os membros do grupo precisamente porque eles o seguem para cometerem atos de brutalidade [...] Os seguidores descobrem que têm que continuar com o plano megalomaniaco, porque ele se torna a sua única chance de sobrevivência em um mundo hostil [...] Sem ele, elas poderão sentir-se demasiado expostas a uma represália, a um aniquilamento total. Tendo sido batizadas no fogo dele, elas não podem ficar sozinhas (BECKER, 2017, p. 175).

De fato, por causa do magnetismo de seu *ethos* de guerreiro idealista e redentor, Zé Bebelo preconiza-se como o único com a disposição necessária para cumprir a vingança, mas, na verdade, conduz a todos, gradativamente, na espiral de sua loucura, à derrocada. Com poucos momentos de glória, Zé Bebelo mostra-se, na prática, um colecionador de derrotas que, sucessivamente, desorganiza e desmoraliza os jagunços sob seu mando. Nos conflitos travados, Hermógenes, o mais cruel dos dois Judas, mostrou-se, de fato, um inimigo implacável, o que, dentre a jagunçada, alimenta ainda mais os boatos supersticiosos sobre ele ter parte com o demônio, que o tornou invencível pelo preço da alma. À vista disso, Riobaldo atormenta-se com a possibilidade de, sob o comando de Zé Bebelo, fatalmente serem eliminados pelo seu nêmesis. Eis que, pouco a pouco, o protagonista de GS:V reúne disposições suficientes para pôr a valia do chefe em dúvida, até que, farto das excentricidades de Zé Bebelo, decide tomar a atitude extrema que o

tornará chefe em seu lugar: confronta-o e o destitui da chefia, tornando-se o Urutú Branco. No entanto, só é capaz de se impor porque, na ocasião, concebe-se tão poderoso quanto Hermógenes, uma vez que acredita ter, na noite anterior, selado um pacto com o diabo na encruzilhada das Veredas Mortas.

O ponto crítico na vida de Riobaldo que ocasiona tamanha mudança em sua personalidade – que, a saber, abandona a insegurança sobre os rumos do seu viver para, de maneira confiante, assumir a responsabilidade da sua coletividade – é o cerco à Fazenda dos Tucanos, onde convive com a presença constante da morte e testemunha a barbárie da guerra, que leva os homens à loucura e à desumanização. Se, anteriormente, tornou-se o jagunço matador Tatarana quando foi levado por Hermógenes numa tocaia contra Zé Bebelo, dessa vez, ao lado de Zé Bebelo, começará a criar ímpetus de tomar a liderança quando está sendo tocaiado pelo Hermógenes. E o que deveria ser um pouso de dois dias naquele lugar, nos Tucanos, torna-se uma demorada batalha de cerco que testa os limites da sanidade de cada um.

O estratagema adotado por Zé Bebelo para sair daquela situação faz com Riobaldo desconfie das intenções do chefe, pois o que ele intenta é mandar emissários com cartas de pedido de socorro aos soldados do governo. Segundo Zé Bebelo, se os soldados chegassem, trocariam fogo, primeiramente, com os jagunços do Hermógenes que controlavam o perímetro, assim, os homens a seu mando teriam uma brecha para dar fuga enquanto os outros travassem batalha. O plano é aceito, mas Riobaldo não confia suficientemente na índole de Zé Bebelo, uma vez que ele já esteve ao lado dos soldados, a serviço das forças institucionais contra os jagunços. O narrador manifesta, então, pela primeira vez, a intenção de assumir a chefia do bando no lugar do outro:

Antes veja, o que eu pensei – o que seguinte ia ser, e ficou formado um decreto de pedra pensada: que, na hora de os soldados sobrechegarem, eu parava perto de Zé Bebelo; e que, ele fizesse feição de trair, eu abocava nele o rifle, efetuava. Matava, só uma vez. E, daí... Daí eu tomava o comandamento, o competentemente – eu mesmo! – e represava a chefia, e forçando os companheiros para a impossível salvação. Aquilo por amor do rijo leal eu fazia, era capaz; pelo certo que a vida deve de ser. Mesmo não gostando de ser chefe, descrendo do enfado de responsabilidades. Mas fazia... (ROSA, 2019, p. 241-242).

Conforme o conflito nos Tucanos estende-se e agrava-se, Riobaldo continua crescendo em antipatia com o chefe: “A modo que eu, em Zé Bebelo, quase que

tinha perdido toda minha fiança. A amizade dele eu para longe de mim eu já encostava” (ROSA, 2019, p. 254). Em contrapartida, Zé Bebelo continua prezando-o pela inteligência e pela habilidade guerreira: “– ‘Tu é tudo, Riobaldo Tatarana! Cobra voadeira...’ [...] – ‘Ah: o *Urutú Branco*: assim é que você devia de se chamar... E amigos somos. A ver, um dia, a gente vai entrar, juntos, no triunfal, na forte cidade de Januária...’” (ROSA, 2019, p. 244, *itálico do autor*). Na fala de Zé Bebelo, evidencia-se que foi ele quem deu a alcunha de chefe que será empregada por Riobaldo, o Urutú Branco, sendo ele, Zé Bebelo, então, quem praticamente o autoriza ao comando.

Durante o cerco, Riobaldo, mesmo ferido, assume posição de destaque na manutenção das defesas, mantendo os inimigos afastados com a mira certa do seu rifle ao derrubar uma vida por bala disparada. No entanto, como retaliação, o bando de Hermógenes começa a atirar nos cavalos presos no curral, dentro do cerco. A imagem dos cavalos em pranto, desesperados, tombando em agonia e emitindo grunhidos de puro sofrimento enquanto morrem, não poderia ser mais emblemática para condensar a insanidade perpetrada pela violência no contexto de guerra. A descrição dada pelo narrador é, no geral, vívida, ao que se destaca, porém, a minúcia ao descrever o som da morte produzido pelos cavalos¹⁶:

lam caindo, quase todos, e todos; agora, os de tardar no morrer, rinchavam de dôr – o que era um gemido alto, roncado, de uns como se estivessem quase falando, de outros zunido estrito dos dentes, ou saído com custo, aquele rincho não respirava, o bicho largando as forças, vinha de apertos, de sufocados (ROSA, 2019, p. 245).

Nos dias que se passaram, os jagunços tiveram que habitar o mesmo ambiente em que pairava a morte como presença constante. Além dos cavalos que se putrefaziam no calor do curral, os homens que, diariamente, tombavam dentro da Casa dos Tucanos eram isolados num quarto que já exalava o cheiro deletério dos cadáveres amontoados. Os jagunços já nem mais conversavam entre si, pois o

¹⁶ O artigo intitulado *Cavalos que choram*, de Lorena Lopes da Costa (2019), analisa a leitura que Guimarães Rosa fez dos cantos XVI e XVII da *Ilíada*, de Homero, por meio das notas de caderneta que ele escreveu enquanto os lia, chamando atenção para uma nota específica em que Rosa escreve “o pranto dos cavalos” como provável referência à seguinte passagem, transcrita na tradução do Frederico Lourenço: “Todavia Sarpédon, não lhe acertou com a lança luzente, arremetendo em seguida; mas atingiu o cavalo, Pédaso, com a lança no ombro direito. O cavalo relinchou ao expirar o sopro vital e caiu com um mugido no pó” (LOURENÇO, 2013. p. 462-469 apud COSTA, 2019, p. 109). No episódio dos cavalos em agonia na Fazenda dos Tucanos, evidencia-se, então, o reaproveitamento de Rosa do épico homérico.

desânimo era geral; e Riobaldo até chegou a desdenhar de Diadorim naquele tempo. Ao final, porém, a estratégia de Zé Bebelo provou-se válida e propiciou a retirada da maior parte do bando do cerco. Apesar de aliviados, o livramento do grupo, no entanto, não causou muita comoção digna de nota – os jagunços seguiram soturnos. Entretanto, a partir daquele momento, Riobaldo começa a reconsiderar o seu papel nos conflitos, redobrando o desejo de exterminar Hermógenes.

Como se não bastasse testemunhar de perto o impacto brutal da violência, vagando com o bando de Zé Bebelo nas andanças pelo sertão para reconstituir a força do grupo abalada pelo cerco dos Tucanos, Riobaldo depara-se também com a miséria e com a doença que afligem os homens e as mulheres esquecidos ao redor das veredas sem nome, e tem contato com as outras formas de morrer para além da morte na guerra. No padecimento arrastado daquela existência, Riobaldo é tomado pela ideia fixa de fazer-se pactário como Hermógenes, principalmente depois que Zé Bebelo começa a demonstrar pusilanimidade e desânimo na chefia do bando:

Ei, pois, ele estava caipora. Logo vi. Daí tinha conta a nossa reles perdição, aquele atrasamento geral. Zé Bebelo para mim, tinha gastado as vantagens. Zé Bebelo murchava muda na cor, não existia mais viço para desatinos, nada que falava era mais de se reproduzir, aqueles exageros bonitos e tamanhos rasgos” (ROSA, 2019, p. 291).

Zé Bebelo nem parece mais aquele sujeito que, ainda no cerco dos Tucanos, quando Riobaldo apenas insinuou uma insubordinação, o fez tremer acovardado pela força do olhar: “ele me mirou, ainda mais mór, arreptinamente, e eu a meio me estarreci – apeado, gôro. Apatetado? Nem não sei. Tive medo não. Só que abaixaram meus excessos de coragem, só como um fogo se sopita” (ROSA, 2019, p. 252). Nessa ocasião, Riobaldo, que é sempre muito reticente sobre a própria fraqueza de coragem, não consegue, porém, disfarçar a crise da sua personalidade, que irrompe ao confrontar o chefe e ser repreendido apenas pelo olhar severo do outro, dizendo de si:

– “Pois é, Chefe. E eu sou nada, não sou nada, não sou nada... Não sou mesmo nada, nadinha de nada, de nada... Sou a coisinha nenhuma, o senhor sabe? Sou o nada coisinha nenhuma mesma nenhuma de nada, o menorzinho de todos. O senhor sabe? De nada. De nada... De nada...” (ROSA, 2019, p. 253).

O abatimento de Zé Bebelo nas campanhas posteriores ao cerco dos Tucanos é a oportunidade para Riobaldo se impor como o novo chefe, mas não concebe que a força para tal ato está em si, ao que busca, então, as Veredas Mortas para fiar o pacto com o diabo e ganhar a coragem necessária para terminar a guerra. É importante ressaltar, porém, que Riobaldo executa seu intento e busca apossar-se das forças demoníacas para atender, acima de tudo, o desejo de vingança de Diadorim, obcecado com o extermínio do Hermógenes, o pactário:

Diadorim, o Reinaldo, me lembrei dele como menino, com a roupinha nova e o chapéu novo de couro, guiando meu ânimo para se aventurar a travessia do Rio do Chico, na canoa afundadeira. 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, 2019, p. 295).

Nas Veredas Mortas, enfim, Riobaldo vocifera pela presença do diabo, firmando-se no propósito de derrotar Hermógenes ao buscar os mesmos poderes que acredita ser a proteção maligna de seu inimigo. Mas, por mais que Riobaldo clamasse pelo trato às custas de sua alma, só tinha como resposta o silêncio. E, nesse silêncio, confronta-se efetivamente consigo mesmo, com o nada do seu ser, até sentir, finalmente, a “aragem do sagrado” (ROSA, 2019, p. 305) que lhe renova as energias.

Segundo Leonardo Arroyo (1984), em *A cultura popular em “Grande sertão: veredas”*, o ritual feito por Riobaldo para vender sua alma contém os elementos que o identificam à crendice e à demonologia popular brasileira: é feito em hora má, à meia-noite; numa encruzilhada de um lugar ermo e sinistro – como evidencia o agourento nome das Veredas Mortas –; há o vento sobrenatural, o pio da coruja e a presença do mal projetada numa árvore seca que estende seus galhos sobre a encruzilhada; e Riobaldo chama os vários nomes do diabo para invocá-lo (ARROYO, 1984, p. 241).

Todo o referencial simbólico do típico pacto consta na tentativa de Riobaldo de tratar-se com o diabo. Arroyo (1984) chama atenção, no entanto, para alguns desacordos com a tradição popular, residentes no fato de que o contrato se firma sem um documento escrito e sem a fatídica gota de sangue, mas, principalmente, no fato de que nem sequer há a presença do diabo, o que levanta para sempre a dúvida, em Riobaldo, se, de fato, ele vendeu a alma ou não. Eis que, sem diabo e

sem a certeza da venda, o protagonista de *GS:V* terá, para sempre, a consciência atormentada sobre as motivações da sua própria condição maligna e demoníaca. Em seu conflito interno, ecoa, portanto, a máxima de Baudelaire: “a mais bela manha do diabo é persuadir-nos de que ele não existe” (apud ARROYO, 1984, p. 243).

Entretanto, se Riobaldo carrega a incerteza sobre o seu trato com o diabo, ele não tem dúvidas de que ganhou poderes e tornou-se outra pessoa depois de sua ida às Veredas Mortas. É depois da realização do ritual na encruzilhada que Riobaldo terá as forças necessárias para destituir Zé Bebelo, tornar-se o Urutú Branco e derrotar o também pactário Hermógenes. Mesmo sem a assinatura de um acordo, Riobaldo sente que a coragem de que é tomado para liderar um bando de jagunços numa guerra praticamente perdida contra um inimigo poderoso se deve a alguma influência do diabo. A explicação de Arroyo (1984) sobre essa mudança de postura é a seguinte:

Houve no mecanismo do pacto uma compensação psicológica para Riobaldo. Passou a se auto-afirmar no bando, trabalhado no fundo do seu ser por essa soma de herança difusa, complexa, multiforme, que permanece nos recônditos da alma de cada um de nós. A crença no Diabo e no pacto funcionaram como motivos deflagradores da confiança de Riobaldo em si mesmo. O Diabo é o homem mesmo – o homem arruinado ou o homem dos avessos – e por isso existe (ARROYO, 1984, p. 245).

O diabo, então, torna-se figurativamente a dimensão violenta e destruidora que constitui o homem em seu recôndito. Ritualizar o pacto serviu para que Riobaldo deixasse essa energia obscura do seu ser fluir livremente para governar o seu agir guerreiro. Ele intui que o diabo não existe senão como representação sombria do próprio homem, como força maligna do ser, como o não-ser que espreita o sujeito, e é essa sua conclusão na derradeira linha da obra: “O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano” (ROSA, 2019, p. 435). Todavia, Riobaldo nunca deixa de se atormentar com a incerteza sobre estar condenado ou não.

De fato, o chefe Urutú Branco renovou as esperanças dos jagunços a seu comando e foi realmente capaz de inverter a situação da guerra em prejuízo aos Judas. São dois os momentos em que a atuação de Riobaldo como chefe destaca-se como se realmente estivesse pautada por influência sobrenatural a seu favor: a travessia do Liso do Sussuarão para atacar as terras de Hermógenes, dessa vez bem sucedida, e a vitória na batalha do Tamanduá-tão, em que se executa o chefe

Ricardão. Ao mesmo tempo em que ambos os momentos acuam Hermógenes e garantem o heroísmo da chefia de Riobaldo, eles também aprofundam a dúvida sobre as influências que o chefe Urutú Branco teve das forças do mal para realizá-los.

Depois do pacto de Riobaldo, a sorte do bando muda radicalmente. Na nova tentativa de atravessar o Sussuarão – plano, que, aliás, não era originalmente de Riobaldo, mas de Diadorim e de Medeiro Vaz –, a paisagem reconfigura-se a seu favor, provendo em abundância, dessa vez, os recursos necessários para caminharem os nove dias de jornada. Ao que Riobaldo se questiona sobre a viragem da fortuna do bando:

Mas, daí, um pensamento – que raro já era que ainda me vinha, de fugida, esse pensamento – então tive. O senhor sabe. O que me mortifica, de tanto nele falar, o senhor sabe. O demo! Que tanto me ajudasse, que quanto de mim ia tirar cobro? (ROSA, 2019, p. 365-366)

Ao fim da travessia do Liso do Sussuarão, Riobaldo vê o diabo encarnado na figura de um dos seus jagunços que, de repente, como se apossado pelo demônio, numa espécie de surto psicótico, ataca o chefe a faca para matar. De reflexo, “capaz de ato sem o pensamento ter tempo” (ROSA, 2019, p. 368), Riobaldo defende-se friamente, degolando o jagunço Treciziano e encharcando o solo árido com o seu sangue vivo. O narrador, então, questiona se, ali, o diabo manifestou-se ou para cobrá-lo ou para garantir alguma paga em sangue sacrificial pelo beneficiamento da travessia, ao que, logo em seguida, espanta as inquietações e renega o demo ao seu interlocutor: “E tinha de ser, por tanto que o demo não existe! As tramoias, as armadilhas...” (ROSA, 2019, p. 368).

Quando chegam de surpresa na propriedade do Hermógenes, Riobaldo recusa-se a detalhar a violência usada por ele para assaltar a casa da fazenda:

Digo franco: feio o acontecido, feio o narrado. Sei. Por via disso mesmo resumo; não glosa. No fim, o senhor me completa. Mas, fazia tempo que não se dava combate, e o propor da gente era tribuzana, essas ferocidades assim (ROSA, 2019, p. 369).

A escolha de Riobaldo em omitir do seu relato os detalhes dessa batalha sangrenta chefiada por ele contra a família de Hermógenes contrasta com a postura que sempre manteve na narrativa quando fez referência às outras batalhas, em que

preconizou o detalhamento apurado dos acontecimentos. Em contraste com a maneira que relata o cerco à Fazenda dos Tucanos, quando estava em posição vulnerável e foi vítima das crueldades de Hermógenes, Riobaldo, na vantagem do ataque surpresa, silencia sobre a violência e os desmandos que praticou. A essa altura do romance fica evidente que, como chefe jagunço, Riobaldo é tanto senhor da morte quanto o próprio Hermógenes, mas, no seu relato, censura a violência que parte de si e, quando a pratica, calca-a em justificativas e escrúpulos, optando, ao invés, por focar nas práticas destrutivas despropositadas do seu inimigo, concentrando o mal no outro, expurgando-o de si por artifício retórico.

A batalha do Tamanduá-tão é o momento de apoteose demoníaca de Riobaldo, ocasião em que se firma na plenitude do seu poder de mando, em que, inflado pela força maligna que acredita controlar, se enxerga soberano e invencível. Riobaldo, estranhando-se, acredita ter finalmente superado a condição de dependente da vontade alheia, já que não se sente mais “o nada coisinha nenhuma mesma nenhuma de nada” (ROSA, 2019, p. 253) como uma vez se declarou. Ele diz:

Sabe, uma vez: no Tamanduá-tão, no barulho da guerra, eu vencendo, aí estremei num relance claro de medo – medo só de mim, que eu mais não me reconhecia. Eu era alto, maior do que eu mesmo; e, de mim mesmo eu rindo, gargalhadas dava. Que eu de repente me perguntei, para não me responder: – “Você é o rei-dos-homens?...” Falei e ri. Rinchei, feito um cavalo bravo (ROSA, 2019, p. 105)

Dessa vez, Riobaldo sente medo porque se despersonaliza numa coragem hiperbólica que não parece natural ao seu ser. No meio das balas que passam raspando ao seu redor, ele se mantém imóvel, no alto do seu cavalo, como alvo fácil, demonstrando frieza e excesso de confiança para impelir seus jagunços ao combate:

O que eu tinha, que era a minha parte, era isso: eu comandar. Talmente eu podia lá ir, como todos me misturar, enviar por? Não! Só comandeí. Comandeí o mundo, que desmanchando todo estavam. Que comandar é só assim: ficar quieto e ter mais coragem (ROSA, 2019, p. 397).

A bem da verdade, o comandar de Riobaldo limitou-se a manter uma postura inabalável, pois sua vitória não vem graças a qualquer intervenção sua, mas como resultado da sorte de João Goanhá aparecer na hora certa com os reforços da

retaguarda e rechaçar a resistência dos inimigos. Sua coragem, ao fim, não era valentia guerreira, mas somente demonstração de coragem. Corajosos, afinal, são os jagunços que estão sob seu mando.

Eis que é possível concluir que a trajetória de comando heroica do grande chefe Urutú Branco ou é resultado do acaso enviesado pela boa fortuna ou é garantida por influência do demo. Em todo caso, o que verdadeiramente parece a Riobaldo é que suas ações de comando e suas decisões acontecem sem que ele se coloque efetivamente no controle. A batalha final, no Paredão, é a demonstração cabal de que a chefia de Riobaldo não passou da representação de um papel ao qual foi levado a interpretar graças às circunstâncias em que ora entregou-se à vontade alheia, ora rendeu-se às pulsões destrutivas do seu recôndito.

No Paredão, Hermógenes movimenta seus jagunços para o tudo ou nada, no ataque definitivo. A batalha que rompe de repente apanha Riobaldo de calça curta, ou melhor, sem calça nenhuma, pois estava banhando-se no rio, em completa vulnerabilidade. O movimento dos jagunços é caótico e não há qualquer possibilidade de mando que se imponha no acerto da turma. O tiroteio obriga-os a recuar até os fundos do arraial do Paredão. A defesa é improvisada aos atropelos, mas o bando do chefe Urutú Branco consegue assegurar posição em praticamente metade do arraial, que era só uma rua. Diadorim recomenda que Riobaldo, o chefe, fique protegido num sobrado, mais longe do tiroteio, em local que também pode servir de posto privilegiado para ele atirar. Riobaldo, então, encastela-se no sobrado, de onde assiste a luta desenrolar-se longe da sua influência:

E eu, hesitado nos meus pés, refiz fé: teve o instante, eu sabia meu dever de fazer. Descer para lá, me ajuntar com os meus, para ajudar? Não podia, não devia de; daí, conheci. Ali, um homem, um chefe, carecia de ficar – naquele meu lugar, no sobrado (ROSA, 2019, p. 422).

No arraial, os jagunços de Riobaldo são cercados pelos de Hermógenes, que estão em maior número, mas, mais uma vez, aparece a intervenção miraculosa do reforço de João Goanhá e o grupo firma resistência. A narração do tiroteio incessante segue até o ponto em que Riobaldo começa a apresentar relutâncias para narrar o que se seguirá: o momento em que, finalmente, o diabo aparece-lhe na rua, no meio do redemoinho, quando, de fato, destacam-se Diadorim e Hermógenes, cada um de um lado da rua, para duelarem, pondo fim à guerra. Esse é o clímax da

narrativa, preparado pelo narrador desde o começo do relato, por isso, ele pede: “O senhor... Me dê um silêncio. Eu vou contar” (ROSA, 2019, p. 424).

Hansen (2000) destaca que “esse momento – e, mais esse lugar, a rua – é momento mítico, pois condição da gênese de uma cosmogonia, que é a fala de Riobaldo” (HANSEN, 2000, p. 152). É, pois, nesse acontecimento, que Riobaldo, testemunhando a destruição mútua de Diadorim e Hermógenes, vislumbrará o inexprimível momento do esvaziamento de si mesmo, de anulação das forças que estruturavam o seu ser pela transferência de si a seus guias; momento este que, afinal, culmina no apagão de sua consciência, que, em puro terror, recusa a assimilar o fenômeno apocalíptico.

Para Hansen (2000), esse *nada* em que Riobaldo se reduz na ausência de Hermógenes e Diadorim é o demoníaco que o narrador tenta preencher por meio do seu discurso, mas que emerge cada vez maior a cada negativa que a ele é dirigida: “o acontecimento, o duelo, dá-se como um espaço-tempo de vertigem, vórtice, redemoinho em que a linguagem se ausenta; nele, o sentido se efetua como acontecimento vazio, *nonsense*: Riobaldo vê o Diabo” (HANSEN, 2000, p. 152, *itálico do autor*). A partir do duelo, então, o Riobaldo vivente desaparece no silêncio do seu eu para dar lugar ao Riobaldo narrador, um prisma das várias vozes do sertão que busca suplantar o *nonada* demoníaco. Conforme Hansen (2000) argumenta,

O texto o institui [o momento do duelo] como ponto inicial e nada: momento da grande articulação do texto, pois a partir dele o significante é motivado como efetuação do significado, como efeito final produzido ao fim de um percurso narrativo. O final, aqui, é o pressuposto temático do início da narração – de modo que o significado já vem pronto, quando Riobaldo começa sua fala “nonada” (HANSEN, 2000, p. 154).

O que termina por implodir as bases do ser de Riobaldo é, depois do duelo, a revelação sobre o corpo feminino de Diadorim, segredo este que, para ser mantido até ali na narrativa, forçou o narrador, desde o princípio, a constituir a sua fala em mistério para simular as incertezas do que não soube enquanto vivia. Na verdade, a incerteza é o elemento que, estabelecido a partir da morte da donzela guerreira, se infiltra em todos os liames da narrativa, e, assim, o sentido de tudo que Riobaldo relatou permanece, ao final, em suspenso – e essa é a sua condição de pactário; força motriz da obra narrada.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O proceder de Riobaldo em GS:V poderia muito bem ser resumido na máxima paulina: “Não é o bem que quero que faço, mas o mal que não quero – é esse que pratico” (Ro 7, 19; BÍBLIA, 2018, p. 189). Neste trabalho, procurou-se analisar, enfim, a trajetória errática e as artimanhas expressivas que constituem o contraditório narrador e protagonista do romance de Guimarães Rosa.

João Adolfo Hansen (2000) destaca que as afirmações que Riobaldo faz sobre si podem ser constantemente postas em xeque, tendo em vista as brechas de seu discurso que o desautorizam. O velho narrador Riobaldo, que “especula ideias” no seu “range rede”, procura constituir-se ao seu interlocutor como um sábio de firmeza moral, que, numa travessia conturbada pela vida, vacilou entre o bem e o mal, mas que, ao fim, redimiu-se de ter agido em favor do demo ao virar sua devoção a Deus. A síntese final que Hansen (2000) faz de Riobaldo aponta-o, na verdade, como um sujeito que, de maneira hipócrita, embebido no discurso metafísico-religioso, manipula o recorte que faz do seu mundo para atenuar as misérias do sertão, de modo a, passando ao largo da denúncia social, legitimar os privilégios que adquire quando se torna senhor de terras. Nas palavras que sintetizam o argumento final do crítico,

nostálgico sempre de Diadorim, é fazendeiro-dono-crente-em-Deus-casado, cujo sucesso em tal situação depende da negação do passado: do jogo do poder no sertão, do amor do amigo, do pacto com o Diabo. Sua fixação paranoica em Deus e em suas filiais metafísicas, a ascese, a culpabilidade, é eficiente, até certo ponto. Tipicamente cartorial, nítida nos participios passados abundantes, sua fala é a sempre tentativa de triagem, de classificação, de catalogação, de arquivamento que recalca e elide o outro; contudo, também nisso Riobaldo escorrega, pois em sua enunciação sempre irrompe, a despeito dele mesmo, o que tanto denega: as misérias sertanejas – não só as passadas, também as contemporâneas – como efeitos de horror, doença, fome crueza, medo sanguinolência que sua matriz idealista-religiosa, reacionária, não consegue capturar. Efetuação crítica pelo avesso das intenções do narrador, pois: como o Diabo, que volta sempre quanto mais ele o denega, também irrompe em pedaços o sertão quanto mais se ampara em Deus e nas Luzes (HANSEN, 2000, p. 192-193).

Riobaldo, afinal, compõe sua fortuna ao casar-se com a abastada Otacília e, conseqüentemente, apoderar-se da sua herança em latifúndios. E, ao ganhar de Selorico Mendes mais duas grandes fazendas, criou gado e cultivou algodão e cana, feito homem de negócios. Eis a razão do seu comodismo conservador: Riobaldo

torna-se um típico representante da oligarquia rural brasileira. Além disso, por mais que ele afirme ter acabado o tempo da jagunçagem, em que a barbárie rolava solta pelo mundo, o que se percebe é que a violência continua inalterada como a ordem social do sertão. Ele mesmo não hesita em afirmar que cercou suas terras com ex-jagunços que lhe permanecem fiéis para defendê-lo: “Estão aí, de armas areiadas. Inimigo vier, a gente cruza chamado, ajuntamos: é hora dum bom tiroteio em paz, exp’rimentem ver” (ROSA, 2019, p. 25).

O que mudou, de fato, foi que, depois de dissolver a jagunçagem, Riobaldo já não é mais uma figura de autoridade ameaçadora naquele mundo. Logo no início da narrativa, Riobaldo, “vestido bem, e em carro de primeira” (ROSA, 2019, p. 20), apanha um trem – símbolo de modernização do sertão – para ir ao médico, e, à sua frente, senta-se o Jazevedão, um delegado profissional, sujeito bravo, valentão mal-encarado. O homem mexe nuns documentos e deixa cair uma folha, que, maquinalmente, é recolhida e devolvida por Riobaldo, que se sente humilhado pela subserviência da própria atitude: “e eu me abaixei depressa, sei lá mesmo por quê, não quis, não pensei – até hoje crio vergonha nisso – apanhei o papel do chão, e entreguei a ele. Daí, digo: eu tive mais raiva, porque fiz aquilo; mas aí já estava feito” (ROSA, 2019, p. 20-21).

Chama atenção que Jazevedão, o novo tipo de valentão ao qual Riobaldo literalmente se curva, seja funcionário legal, a serviço do Estado, o que demonstra que, de fato, Zé Bebelo, por intermédio de Riobaldo, conseguiu cumprir com seu objetivo de infiltrar o sertão com as autoridades das instituições públicas em detrimento do mando dos jagunços e coronéis de fazendas. Nas últimas páginas do romance, Riobaldo, aliás, relata que o visitou em amizade e contou-lhe do fim das guerras, ao que Zé Bebelo replicou, confirmando seu poder sobre a conduta do chefe Urutú Branco: “– ‘Há-te! Acabou com o Hermógenes? A bem. Tu foi o meu discípulo... Foi não foi?’” (ROSA, 2019, p. 433). Zé Bebelo também complementa, insinuando que, além disso, foi ele quem deu o rumo do heroísmo de Riobaldo: “– ‘A bom, eu não te ensinei; mas bem te aprendi a saber certa a vida...’” (ROSA, 2019, p. 433). Não só ele, mas, é bom lembrar, também Diadorim e, de certa forma, o Hermógenes.

Como um catalisador de alteridades, Riobaldo transfere o centro do seu si mesmo ao comando de figuras que lhe são, de algum modo, modelos de comportamento, seja positivo, como exemplo a ser seguido, seja negativo, como

objeto de repulsa a ser odiado. E, por causa dessa base intercambiável de sua personalidade, o protagonista de *GS:V* diferencia-se dos demais heróis fáusticos que despontam em evidência na tradição literária, pois, em primeiro lugar, o que marca uma tradicional personagem que sela um pacto com o diabo é a força impositiva de sua individualidade, que, ao mobilizar os poderes demoníacos, quer dar livre vazão às suas próprias vontades.

O mais emblemático Fausto, o *Fausto* de Goethe (2011; 2017), destaca que as grandes obras e as magníficas realizações que o homem carrega em si como potencial podem ser liberadas por intermédio das forças do oculto para que o sujeito rumo ao máximo do seu autodesenvolvimento. No entanto, não se elimina da equação o custo terrível que a marcha do desenvolvimento individual traz àqueles que almejam agir satanicamente. Eis a tragédia que se sintetiza na boca de Mefistófeles: “De que serve a perpétua obra criada,/ Se logo algo a arremessa para o Nada?” (GOETHE, 2011, p. 603).

Marshall Berman (2007) interpreta o reaproveitamento goethiano do mito fáustico como uma manifestação sobre o que ele considera como *tragédia do desenvolvimento* na modernidade. Segundo Berman (2007), Fausto buscou evoluir através da experimentação das mais variadas sensações e emoções à disposição do homem. Assim, o seu ímpeto de desenvolvimento pessoal esteve acima do bem e do mal (BERMAN, 2007, p. 53). No entanto, na segunda parte da tragédia, Fausto “expande o horizonte de seu ser, da vida privada para a pública” (BERMAN, 2007, p. 77), e, depois de conturbadas aventuras pela esfera política, decide ser o senhor de uma nova utopia, tomando-se do desejo megalomaniaco de *colonizar* os domínios do oceano para assentar uma sociedade livre. Nesse ponto, enfim, Berman (2007) chama atenção para as contradições do desenvolvimento tecnológico e industrial que, movidos pela eterna destruição, impactam a sociedade moderna.

Ora, em *GS:V*, o que se acompanha ao final da travessia de Riobaldo, Fausto sertanejo, é uma espécie de tragédia de desenvolvimento do sertão, na verdade, uma tragédia de certa faceta do subdesenvolvimento brasileiro, já que o sertão se moderniza às custas do fim da jagunçagem e, ainda assim, mantém as raízes arcaicas e violentas do mandonismo e do patrimonialismo, porém transfiguradas, na superfície, em nova ordem institucional.

Se Riobaldo, alinhado ao *status quo* do seu meio social, não foi capaz de afirmar-se para além dos estamentos dominantes, pode-se sustentar que as

vontades de sua individualidade afluída pelo pacto com o demo não passam de performatizações do autoritarismo em reconfiguração do seu tempo histórico. Não à toa o narrador desvia-se das contradições de seu meio, apenas abordando-as de modo fatalista e mobilizando um discurso religioso para justificá-las como os misteriosos desígnios de Deus e do Destino. Como mantenedor das misérias do sertão, Riobaldo não quer a responsabilidade da tragédia a partir da qual sua posição privilegiada se escora, e, assim, a denegação de suas faltas – que se articulam pondo em questionamento os sentidos de como agiu – torna-se o motivo recalçado da sua grande culpa em infinda – e talvez cínica – expiação.

O herói fáustico, afinal, é, em essência, um agente radicalmente transformador que, para atingir seu desejo, instrumentaliza o mal. No entanto, Riobaldo, o herói acomodado, apenas ampara-se nas ideias já garantidas pelas estruturas dominantes do seu contexto histórico-social, e, nesse sentido, ao mobilizar o potencial violento e destruidor do mal, está, na verdade, sendo instrumentalizado. Além disso, nesse Fausto do sertão, a ausência de um Mefistófeles faz com que o demoníaco – o espírito da negação – esteja imbricado como parte essencial do próprio sujeito fáustico, isto é, como o *nada* que assombra o *eu*. Dessa forma, o que se tem de singular na constituição e na trajetória de Riobaldo, ou seja, como resultado autêntico de suas disposições pessoais, passa ao largo do seu heroísmo como chefe jagunço.

Se, enquanto vivia sua jornada de formação, Riobaldo esteve entregue em submissão à vontade de seus guias, no saldo final da narrativa, o protagonista de GS:V é, enquanto ser social, um sujeito medíocre – títere da mesquinhez de uma elite autoritária –, mas, diante disso, como mecanismo compensatório, sua excepcionalidade concentra-se, de fato, no dimensionamento que faz de si, do seu mundo e do seu passado por meio de uma linguagem exuberante e densamente poética, que, em absoluto domínio de técnicas narrativas, parece alastrar-se à mesma medida que busca sobrepujar o silêncio e o vazio que fecundam o seu ser.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, S. **Confissões**. Tradução de Lorenzo Mammì. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ARRIGUCCI, D. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 40, p. 7-29, nov. 1994.

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

BANCO DE DADOS BIBLIOGRÁFICO JOÃO GUIMARÃES ROSA. São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.usp.br/bibliografia/inicial.php?s=grosa>. Acesso em: 16 maio 2019.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Ed. especial Coleção Clássicos para Todos. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. Concepção e organização de Jérôme Dufilho e Tomas Tadeu; tradução e notas de Tomas Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BECKER, E. **A negação da morte**. 9. ed. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, 2017.

BERMAN, M. O *Fausto* de Goethe: a tragédia do desenvolvimento. In: BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioratti e Marcelo Macca. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 50-108.

BEZERRA, P. Um romance-síntese (posfácio). In: DOSTOIÉVSKI, F. **Os irmãos Karmázov**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2008. p. vii-xviii.

BÍBLIA, volume II: Novo Testamento: Apóstolos, Epístolas, Apocalipse. Tradução, apresentação e notas de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BLAKE, W. **O casamento do céu e do inferno e outros escritos**. Tradução de Alberto Marsicano. Porto Alegre: L&PM, 2007.

BOLLE, W. A função luciférica da linguagem: *Grande sertão: veredas* à luz da *História do Diabo* de Vilém Flusser. In: FANTINI, M. (Org.). **Machado e Rosa**: leituras críticas. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010. p. 493-506.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

CANDIDO, A. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 51-80.

CANDIDO A. Antonio Candido. *In*: NAME, L. (Direção editorial). **Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 17-29.

CANDIDO, A. *Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa*. *In*: CANDIDO, A. **Vários escritos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 99-124.

CANDIDO, A. O homem dos avessos. *In*: CANDIDO, A. **Tese e Antítese**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 111-130.

COSTA, L. L. Cavalos que choram: Cantos XVI e XVII da *Ilíada* e(m) registros de João Guimarães Rosa. **Nunt. Antiquus**, Belo Horizonte, v. 15, n. 2, p. 103-122, 2019.

COUTINHO, E. F. Linguagem e revelação: uma poética da busca. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 12, p. 161-173, 2006.

EAGLETON, T. **A morte de Deus na cultura**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2016.

EAGLETON, T. **Doce violência**: a ideia do trágico. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

EPICURO. **Carta sobre a felicidade**. Tradução de Álvaro Lorencini e Enzo Del Carratore. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FREUD, S. **O infamiliar e outros escritos**. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

GALVÃO, W. N. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GALVÃO, W. N. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoiese. *In*: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **João Guimarães Rosa**. Edição especial comemorativa de dez anos. Poços de Caldas: Instituto Moreira Salles, 2006. p. 144-186.

GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GOETHE, J. W. **Fausto**: uma tragédia – Primeira parte. Trad. de Jenny Klabin Segall e notas de Marcus Vinicius Mazzari. 3. ed. São Paulo: 34, 2017.

GOETHE, J. W. **Fausto**: uma tragédia – Segunda parte. Trad. de Jenny Klabin Segall e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: 34, 2011.

HANSEN, J. A. **O o: a ficção da literatura em *Grande sertão: veredas***. São Paulo: Hedra, 2000.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LEITE, D. M. *Grande sertão: veredas*; A ficção de Guimarães Rosa. In: LEITE, D. M.; LEITE, R. M. (Org.). **O amor romântico e outros temas**. 3. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2007. p. 121-156.

LISPECTOR, C. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. (Org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.

MARKS, M. C. **Fausto e a representação do diabo na literatura**: um estudo comparativo da tradição fáustica em Guimarães Rosa, Thomas Mann e Fiódor Dostoiévski. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MORAIS, M. M. **A travessia dos fantasmas**: literatura e psicanálise em *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Autêntica, 2001.

NUNES, B. A matéria vertente. In: ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 459-474.

NUNES, B. A viagem. In: NUNES, B. **O dorso do tigre**: ensaios. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969. p. 171-179.

PESSOA, F. *Mensagem*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015.

PROENÇA, M. C. Trilhas no Grande Sertão. In: PROENÇA, C. **Augusto dos Anjos e outros ensaios**. 2. ed. Rio de Janeiro: Grifo; Brasília: INL, 1973. p. 155-239.

RAMOS, G. Lampião; Lampião entrevistado por *Novidade*. In: SALLA, T. M.; LEBENSZTAYN, I. (Orgs.). **Cangaços**. Rio de Janeiro: Record, 2014. p. 27-39.

RÓNAI, P. Três motivos em *Grande sertão: veredas*. In: ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 19-25.

RONCARI, L. **O Brasil de Rosa**: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder. São Paulo: Editora UNESP, 2004

ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSA, J. G. **Sagarana**. ed. especial Saraiva de Bolso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2012.

SOARES, C. C. *Grande sertão: veredas*: a crítica revisitada. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 136-145, abr./ jun. 2012.

SOUZA, A. L. A. O mito do duplo em *Grande sertão: veredas*. **Revista Científica do UniRios**, Paulo Afonso, p. 22-36, 1º sem. 2020.

UTÉZA, F. **João Guimarães Rosa**: Metafísica do Grande Sertão. Tradução de José Carlos Garbuglio. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

VASCONCELOS, S. G. T. Homens provisórios. Coronelismo e jagunçagem em *Grande sertão: veredas*. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 321-333, 1º sem. 2002.