

**O COMPLEXO E O TRIVIAL EM “GRANDE SERTÃO:  
VEREDAS”**  
*THE COMPLEX AND TRIVIAL IN “THE DEVIL TO PAY IN  
THE BACKLANDS”*

*Maria Cláudia Araujo\**

**Resumo:** A narrativa de *Grande Sertão: Veredas* é aqui problematizada a partir de sua estrutura paradoxal e fragmentada. As reflexões do narrador Riobaldo, sobre Deus e a religiosidade, não apresentam um pensamento orgânico, mas oscilam entre a certeza e a dúvida e instauram um desassossego no relato. A inquietação de Riobaldo aponta para o caráter transcendente da personagem, que trata de entender e até mesmo de explicar qual é o sentido do duelo entre o bem e o mal. A secura e a aridez do sertão, mescladas com as veredas fluviais da natureza, podem ser entendidas como uma metáfora da condição sentimental do ser humano diante do mundo.

**Palavras-chave:** Riobaldo; *Grande Sertão: Veredas*; paradoxo.

**Abstract:** The narrative of *The Devil to Pay in the Backlands* is put in question from the fragmented and paradoxical structure. The reflections of Riobaldo, the narrator, on the matter of God and religiousness do not offer an organic process of thinking, but tend to loose balance between the certainty and the doubt, creating a restless feeling within the report. The restlessness of Riobaldo points to the character’s transcendental disposition, who tries to understand, and even explain, the meaning of the battle between good and evil. The drought and bareness of the backlands, mixed with the natural river paths, could be understood as a metaphor on the sentimental condition of the human being towards the world.

**Keywords:** Riobaldo; *The Devil to pay in the Backland*; paradox.

## INTRODUÇÃO

O Sertão é do tamanho do mundo  
(*Grande Sertão: Veredas*).

Inicialmente, apresentamos as reflexões metalinguísticas que há em *Grande Sertão: Veredas* (GSV), a partir do narrador Riobaldo. No relato, podem ser observados também os aspectos de digressão temporal da narrativa e sua complexidade. A narrativa

---

\* Doutoranda em Ciências da Religião pela PUC-SP, mestre em Literatura e Crítica Literária, pela mesma instituição, e é graduada em Jornalismo pela UMC. Pesquisadora da CAPES e membro dos grupos de pesquisas Categorias da Narrativa e Pós-Religare, da PUC/SP.

trivial representa a cultura popular, em oposição à lógica do autor e leitor implícitos. Esse duelo tem por base a religiosidade popular e a erudição.

Muitos duelos são instaurados em *GSV*, o principal deles equivale ao confronto que existe entre Cristianismo e Psicanálise. O Rio São Francisco tem tanto um símbolo fálico quanto cristão, e o duelo é resolvido pela própria força dos signos que podem ser capturados nas personagens que entram em combate.

Finalmente, apontamos para os aspectos referentes à transformação da personagem Riobaldo após sua passagem pelo rio São Francisco. Depois da travessia, toda a ambiguidade proposta inicialmente é ofuscada pela certeza transmitida na calmaria do Menino Canoeiro Mestre, que tem caracteres especificamente religiosos.

## 1. A NARRATIVA AMBÍGUA E PARADOXAL DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

O Sertão é bom. Tudo aqui é perdido. Tudo aqui é achado. O sertão é confusão, em grande  
demasiado sossego.

Seo Ornelas (ROSA, 2006, p. 454).

*GSV* é o único romance escrito por Guimarães Rosa e foi publicado em 1956. O enredo apresenta um velho fazendeiro e ex-jagunço, Riobaldo, que narra suas memórias — andanças e aventuras amorosas pelo sertão — a um interlocutor que não manifesta sua voz ativa, mas se supõe que ele exista a partir das marcas do narrador em primeira pessoa e em tom de oralidade.

Nesse monólogo, repleto de casos isolados sobre a plebe rural, impera a linguagem ambígua, intensa e extensa. A complexidade do discurso é sustentada por elementos paradoxais. Na saga de Riobaldo há matizes de objetividade épica e subjetivismo lírico, e nessa dicotomia tudo se funde e se confunde: simplicidade e erudição; natureza e cultura; violência e paz; amor e ódio; humano e divino; concessão e censura; bem e mal; Deus e Diabo; feminino e masculino; solidão e bando.

As reflexões metalinguísticas<sup>6</sup> expressam uma preocupação formal que pode ser observada em diversos pontos do romance. Afirma Riobaldo: “Sei que estou contando errado, pelos altos. Desmendo. Mas não é por disfarçar, não pense. [...] Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar. Guerra e batalhas? Isso é como jogo de baralho, verte, reverte” (p. 98).

<sup>6</sup> Considerações feitas pelo narrador sobre o próprio ato de narrar.

Quando Riobaldo equipara o relato das guerras a um jogo, está discutindo o procedimento literário da obra e o seu movimento de ir e vir, de avanço e de recuo, que é típico não apenas da lógica que rege os jogos e as batalhas, mas da própria narrativa que envolve digressões temporais.<sup>7</sup> Essas divagações do narrador são previamente calculadas pelo autor implícito,<sup>8</sup> com o objetivo de causar um efeito estético na obra. Diz Riobaldo: “esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas” (p. 21).

A digressão temporal está relacionada aos lapsos da memória, a qual é fragmentada e não corresponde a uma captura fiel da realidade, por essa razão a descrição do narrador também não é exata ou precisa, ainda que expresse certa objetividade. Diz Riobaldo: “Eu sei que isto que estou dizendo é muito dificultoso, muito entrançado” (p. 100). Reforça: “sou assim: relembro minha vida para trás” (p. 140). Pela lógica da memória, o autor se justifica: “Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexerem dos lugares” (p. 184).

A dificuldade que Riobaldo está apresentando se explica pelo fato de que sua linguagem, aparentemente simples, envolve muita complexidade. E a razão, no plano da narrativa, é que seu discurso tem dois polos: trivialidade e erudição. A trivialidade remonta às narrativas tradicionais, baseadas na linearidade feérica e maniqueísta do bem e do mal; a erudição representa a sua ruptura.

A narrativa trivial não se estabelece em um gênero fixo, pois sua estrutura tem muitas variantes como: relatos de faroeste, aventura, terror, drama, ficção científica, contos de fadas, etc. Flávio Kothe (1994, p. 10-11) afirma que ela pode ser veiculada em diversos tipos de mídia: “do gibi ao cinema, da novela à telenovela, do desenho animado ao vídeo game”. E, independentemente de qual seja o gênero da trivialidade, sua lógica é “sempre um esquema ético à base de estereótipos”. Assim, a narrativa de GSV é trivial na medida em que Riobaldo não se aprofunda em seus questionamentos; mas é erudita pelo fato de ter uma estrutura complexa.

---

<sup>7</sup> A digressão implica interrupções no relato. Segundo Moisés: “Figura de retórica, consiste em o orador afastar-se de seu tema, pelo recurso à inserção de matéria estranha àquela tratada no momento. Podendo conter a intercalação de um trecho descritivo, narrativo, poético, elogioso, etc.” (Moisés, 2004, 125).

<sup>8</sup> O autor implícito é entendido aqui como uma máscara ou alter-ego do próprio autor empírico Guimarães Rosa, isto é, o autor implícito é a identidade responsável pela estrutura que dá um caráter artístico à obra. A teoria do autor implícito foi desenvolvida por Wayne C. Booth (1980, p. 167).

Kothe (1994, p. 17) observa que em narrativas de aventuras e desventuras, a exemplo de Sancho Pança e Dom Quixote — que são personagens de uma obra trivial e ao mesmo tempo erudita — existe um oximoro “em estado de complementaridade. [...] Um representa a cultura livresca; o outro, a popular”. Dessa reflexão, podemos extrair um paralelismo para explicar a estrutura ideológica de *GSV*.

Riobaldo representa a cultura popular, visto que o narrador faz todos os julgamentos morais e religiosos de seu relato com base no senso-comum; o interlocutor letrado, que nunca expressa nenhum tipo de juízo de valor, representa a cultura erudita, isto é, o silêncio pós-darwinista ou niilista que não oferece mais as respostas religiosas ortodoxas do passado, que imperaram até o corte brusco do Iluminismo.

Se colocássemos um ponto final na análise desses caracteres ideológicos, a estrutura de *GSV* também seria concebida como estereotipada. Logo, para romper com o dualismo do tradicionalismo religioso em oposição ao vazio secular, o autor implícito trata de tornar complexas as características de Riobaldo, a fim de instigar o pensamento dialógico. O silêncio na obra tampouco é unidimensional e tem muitas faces: cética, bíblico-erudita, filosófica e literária.

Se há um autor implícito na narrativa, há de ter também um leitor implícito, o qual em *GSV* aparenta ser um silencioso ouvinte. Na leitura superficial, o interlocutor pode ser apenas um homem culto que ouviu o relato. Nas entrelinhas, porém, esconde-se um leitor que fez um pacto com o autor implícito e entende tudo o que ele está dizendo, pois ambos estão em sintonia e a narrativa movimenta-se<sup>9</sup> sob essa lógica.

O pacto metalinguístico ocorre também quando Riobaldo invoca Lúcifer em uma encruzilhada: “Ei, Lúcifer, Satanaz, dos meus infernos!” (p. 422). A angústia do narrador no decorrer do romance, acerca deste possível pacto, reflete as próprias inquietações do autor empírico, Guimarães Rosa, na medida em que ele mesmo declarou que o romance pode ser qualificado como uma autobiografia irracional. O que traz em voga uma discussão polêmica sobre a *licença poética*<sup>10</sup> e as dúvidas do escritor, diante de sua liberdade absoluta para articular o real e o fictício nas fronteiras do sagrado. É válido observar que o “Satanás de Riobaldo” não é apenas tradicionalmente histórico, mas literário, pois é escrito com a letra Z e não S, mais um indício do autor

<sup>9</sup> Em *O Demônio da Teoria*, obra que discute justamente a arte literária como um polo oposto ao senso comum, Compagnon explica que: “O objeto literário — escrevia Sartre — é um estranho pião que só existe em movimento”.

<sup>10</sup> A *licença poética* outorga ao autor o direito de transgredir ou subverter padrões ou normas gerais.

implícito de que embora o pacto autoral pareça se limitar ao contexto da arte, envolve também escolhas que aprisionam o esteta em suas incertezas, as quais não se limitam à forma, mas se estendem, sobretudo, ao conteúdo oferecido ao leitor. Estaria Guimarães Rosa comparando a teoria a um demônio? Esta é uma possibilidade verossímil, mas não podemos deixar de relevar que sem os pressupostos teóricos não existe literatura.

Riobaldo aparenta ser uma pessoa muito diplomática, que respeita todas as religiões. Diz o jagunço em tom católico: “Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação da alma...” (p. 16) Mas aos poucos ele vai demonstrando o seu sincretismo religioso: “Muita religião, seu moço! Eu cá não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, pra mim é pouca, talvez não me chegue” (p. 16). E logo adere também ao espiritismo: “aceito as preces de compadre meu *Quelemém*, doutrina *dele*, de Cardéque.” E, finalmente, Riobaldo é também protestante e frequenta uma igreja de crente metodista. Afirma o jagunço: “a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos *deles*. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é muito provisório. Eu queria rezar o tempo todo” (p. 16).

O narrador propõe o sincretismo religioso na obra, mas ao mesmo tempo oferece algumas pistas concretas e materiais, que podem nortear o leitor a tirar suas próprias conclusões sobre o assunto. O rio, em *GSV*, não é apenas grandioso como o São Francisco, pois o sertão contém também pequenos brejos lamaceiros que precisam ser observados: “Rio é só o São Francisco, o rio do Chico. O resto é pequena vereda” (p. 74). Logo, pelas palavras do narrador é possível notar que ele deixa uma mensagem implícita ao leitor, pois existe diferença entre grandeza e pequenez, cabe a ele ficar atento à essas analogias, para que possa fazer o seu julgamento sobre o relato. O que não cabe ao narrador, visto que a arte não tem a pretensão de ser diretamente objetiva, mas, antes, propõe o estranhamento.

Riobaldo tem muita sede de religião mas não tem nenhuma diretriz racional que possa ordenar a sua religiosidade, e essa é uma das possíveis razões pelas quais ele faz uma concessão absoluta a todas as religiões que lhe são apresentadas, sem manifestar qualquer critério de julgamento — o que lhe confere até certa bondade e ingenuidade. Seu discurso sincrético, porém, não tende a representar uma conduta moral exemplar, não pelo fato de ele ser permissivo ao extremo, mas porque o jagunço não tem senso crítico, a crítica que existe no relato é somente do autor implícito, que esconde a

inteligência da obra. O que Riobaldo sabe sobre religião é apenas a sua valiosa experiência de vida, juntamente com suas impressões pessoais e intuições, de características pueris e ao mesmo tempo transcendentais.

A vivência de Riobaldo, não faz dele um mestre por convenção, pois um docente precisa ter mais certezas do que dúvidas; e Riobaldo, ao contrário, expressa mais dúvidas do que certezas. Desse modo, resta ao interlocutor a leitura do teor estético, que só depende de sua crítica. Afirma Compagnon (2006, p. 149), com base em Iser: “a obra literária tem dois polos, [...] o artístico e o estético: o polo artístico é o texto do autor e o polo estético é a realização efetuada pelo próprio leitor”.

Nhô Maroto comenta: “— Baldo, você carecia mesmo de estudar e tirar carta-de-doutor, porque para cuidar do trivial você jeito não tem. Você não é habilidoso” (p. 113). Mestre Lucas reforça: “É certo. Mas o certo de tudo é que um professor de mão-cheia você dava...” (p. 114). Esses diálogos trazem à luz, portanto, o conceito de erudição, primeiramente, porque baldo é um sinônimo de carecido, falto, e é também um antônimo de proveitoso ou profícuo. E se Riobaldo não é um doutor articulado, visto que suas reflexões fragmentadas não oferecem um pensamento orgânico; por outro lado, a quantidade e a qualidade de suas experiências de vida, narradas de modo denso, aglutinado e condensado, dão abertura ou propõem lacunas para que aí se instaure a crítica erudita do leitor implícito, no plano da receptividade.<sup>11</sup>

Podemos inferir, por uma lógica de inversão, que o autor implícito solicita ao leitor implícito que leia a obra ao avesso, pois ele está fazendo “travessias” no relato e zombando de quem não o compreende, pois para compreendê-lo é necessário pensar com racionalidade e inteligência. O que nos leva à essa conclusão é, justamente, a própria literatura, pois o autor implícito troca a letra L pela letra R, a fim de que o culto e erudito pareça uma expressão da ignorância, quando na verdade representa a mera tradução fiel da inteligência e da erudição. A palavra Bardo equivale à

casta dos poetas e cantores, que empregavam o talento para elogiar os príncipes e reis, celebrar feitos de guerra e conservar a memória das linhagens aristocráticas. Ainda elaboravam, por vezes, poesia satírica. Correspondiam ao *troubadour* provençal, ao *trouvère* francês e ao *trovador* da poesia ibérica (CANDIDO, 2004, p. 4).

---

<sup>11</sup> A estética da recepção discute o papel do interlocutor na narrativa. Isto é, do leitor implícito, aquele que tem autonomia para fazer um julgamento da obra a ser decodificada. Compagnon (2006, p. 147).

A teoria nos indica, portanto, que o autor implícito não quer mostrar o que a personagem representa por fora, no plano da superfície e da ignorância, mas, ao contrário, trata de sugerir ao leitor implícito o quão sábia pode ser uma pessoa aparentemente ignorante, simplória e do campo. A verdade de Riobaldo não pode, em hipótese alguma, ser encontrada na superfície do relato, pois para que sua beleza estética seja reconhecida, é necessário olhar para o interior da personagem, isto é, onde a mensagem se materializa. A mensagem, por sua vez, não é uma criação da personagem, mas do autor implícito. Logo, quando o leitor implícito recolhe a verdade do relato, no interior da personagem, a beleza estética a faz bonita por inteira.

Os caracteres ambíguos de Riobaldo visam confundir o leitor, sobre o nível de instrução da personagem. No início da narrativa, o narrador avisa que passou por um ensino rígido, regrado e com palmatória, inclusive conta que estudou gramática, matemática, geografia, religião e política, o que dá a entender que ele possa personificar um certo grau de cultura. Contudo, a qualidade do ensino formal que adquiriu o jagunço não é dada no relato e só pode ser captada pelas entrelinhas. Riobaldo foi estudar em um lugar cujo nome é equiparado a um curral de pequena importância, marcado pelo sufixo “inho”, isto é, na região de “Currelinho” (p. 113). Para se ter uma ideia do enfoque que o autor implícito quer dar à ignorância que permeia o universo de Riobaldo, o padrinho que o enviou para lá, Selorico Mendes, tem o mesmo nome do cavalo do jagunço: “meu cavalo ruim chamado Padrim-Selorico” (p. 390).

Riobaldo cita as leituras de um “almanaque” (p. 14) provindo de uma fazenda chamada “Limãozinho”, substantivo que indica azedume, e o seu amigo que o assina chama-se “Soziano”, nome cuja sonoridade assemelha-se à “sozinho”. Não se sabe ao certo se Riobaldo lê o almanaque, pois ele diz: “Em tanto, ponho primazia é na leitura proveitosa, vida de santo, virtudes e exemplos — missionário esperto engabelando os índios, ou São Francisco de Assis, Santo Antônio, São Geraldo...” (p. 15).

A princípio, a expressão “Em tanto” sugere pela oralidade que o narrador esteja se valendo da conjunção adversativa “entretanto”, em oposição ao almanaque. Existe ainda outra hipótese mais verossímil que remete ao próprio adjetivo “tanto”, que exprime quantidade e não qualidade, ou seja, no “em tudo isso” que tem no almanaque, ele põe primazia é nas leituras religiosas que citou. E ao mesmo tempo em que Riobaldo pode estar falando da quantidade numerosa das leituras, a declaração do jagunço é ambígua porque o almanaque também é raro, já que é recebido apenas anualmente:

“todo ano vem”. Seja como for, o que não passa por despercebido no relato é o adjetivo que ele utiliza para qualificar o veículo: o almanaque é “grosso”, o que pode indicar tanto a sua numerosa quantidade de páginas quanto a sua falta de polidez. O critério de julgamento fica por conta do leitor, até porque o almanaque contém “charadas” (p. 14) — e podemos inferir que a charada é, de fato, uma codificação oferecida ao leitor implícito, pois esse é o seu papel: decodificar a estética.

O verbo “engabelar”, cujo sinônimo é enganar ou iludir jeitosamente, tampouco foi escolhido pelo autor implícito para mostrar que Riobaldo está criticando a estrutura religiosa da Igreja ou ironizando-a, pois ele nem tem capacidade de desenvolver um pensamento crítico para averiguar se esse rebaixamento da categoria missionária tem fundamento, ou se expressa apenas um jargão. Cabe ao leitor fazer o julgamento, contudo, a qualidade popularesca do almanaque — grosso — ao qual se refere Riobaldo, indica que sua linhagem não é ortodoxamente erudita, pois o próprio nome o denuncia: trata-se de um almanaque, não de uma tese.

Riobaldo não se importa em ser um homem humilde do campo: “Sou homem ignorante. Gosto de ser” (p. 309), e define-se ao interlocutor: “Sou só um sertanejo [...] Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração” (p. 14) Mas o jagunço também não se vê como um analfabeto e diz com sua gramática duvidosa: “apreceio um bom livro” (p. 14) A palavra inveja aparece três vezes no romance. Diz Riobaldo: “O que eu invejo é sua instrução do senhor...” (p. 60) Mais adiante, ele volta a dizer ao interlocutor: “Invejo é a instrução que o senhor tem” (p. 100). Contudo, Riobaldo é tão ingênuo que nem sabe o significado da palavra inveja. Na verdade, o que Riobaldo está tentando dizer ao interlocutor é que admira a sua instrução, pelo seguinte motivo: “O senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda.” O desejo intelectual de Riobaldo é: “eu queria decifrar as coisas que são importantes” (p. 100).

Riobaldo faz uma analogia entre o interlocutor e o papel, nivelando-os como “fiéis”, porque ele intui que as palavras orais se perdem com o tempo, ao contrário das de um erudito que ficam registradas no papel e podem durar para sempre. Por outro lado, por trás dessa explícita ignorância de um vaqueiro, que pede ajuda, existe a voz do autor implícito que dá a charada ao leitor implícito, acreditando que ele é capaz de entender do que está falando. Riobaldo também não está zombando de quem é erudito, pois no final do relato diz ao interlocutor: “amigos somos”. Por outro lado, se o leitor



não compreender a mensagem, resta-lhe a próxima palavra: “Nonada”, que significa não, em inglês, e nada, em português. Aqui também se insere um dito popular em forma de paródia: “para inglês ver”, isto é, para as pessoas que leram e “não” entenderam “nada”.

Riobaldo clama por respostas, mas como foi dito, seu saber é intuitivo e não acadêmico nem ortodoxamente erudito. O narrador apresenta apenas matizes de reflexões ordenadas e sua esposa, Otacília, é muito religiosa, mas essa religiosidade do casal está atrelada apenas ao âmbito da cultura popular e não a de uma culta formação. Otacília, tão elogiada pelo esposo, não está preocupada em entender nada, ela apenas reza. Logo, a hipótese da personificação de Riobaldo como a simbiose do homem simples e erudito é ilusória, pois ele não tem consciência crítica, embora seus caracteres, ou seu universo, sejam complexos e por essa razão apontem para a erudição. Por outro lado, Riobaldo teve um mestre que se chamava Lucas, tal qual o discípulo da Bíblia. Essa indicação paralelística indica também que a religião possa ter oferecido certa erudição à personagem.

Diz Riobaldo, em uma reflexão “quase” socrática: “Eu quase que nada não sei” (p. 15). E o que impede que a máxima seja socrática é justamente o advérbio “quase”, já que Riobaldo trata de questionar o mundo o tempo todo, tanto quanto Sócrates era questionador, a diferença entre ambos, sobretudo, é que o filósofo grego era autoconsciente e Riobaldo não o é, esse último apenas “desconfia de muita coisa” (p. 15), o que pode ser, também, mais uma “travessia” do autor implícito, zombando das pessoas que não acatam a sabedoria da personagem.

Riobaldo expressa fragmentos de verdades em suas palavras estereotipadas, do mesmo modo como deixa fluir a sua ignorância que também é veiculada por estereótipos e pela falta do critério de julgamento. O que está em questão no plano da narrativa trivial, no entanto, não é a escolha do autor implícito, mas sim a possibilidade que ele dá para que o leitor participe da trama e julgue tanto o teor do relato quanto a estrutura do discurso. A partir de seu senso crítico, o leitor há de notar também um grande duelo entre o Cristianismo e a Psicanálise na obra, pelo viés das simbologias religiosa e fálica que permeiam a narrativa de Riobaldo.

## 2. O DUELO DO “DIA DO RIO” NAS ÁGUAS SAGRADAS DO SÃO FRANCISCO

O que até hoje, minha vida, avistei, de maior,  
foi aquele rio. Aquele, daquele dia.  
Riobaldo (ROSA, 2006, p. 106).

O sertão mencionado na obra, como foi dito, tem em seu corpo duas lógicas antagônicas relacionadas ao contexto espacial: um rio grande e que é o maior de todos; e várias veredas e brejos menores; a estrutura apresenta, portanto, antinomias esquemáticas. A complexidade da estrutura e da ideologia de *GSV* é tanta, que Riobaldo não nos inspira apenas uma reflexão exaustiva acerca do conceito dicotômico de erudição e cultura popular, mas traz para a base de questionamento mais uma ambivalência, o conceito de Psicanálise — que embora seja válido em muitos aspectos, seu dogmatismo é também contestado na modernidade, especialmente pela filosofia da religião, pelos teólogos e críticos cristãos.<sup>12</sup>

Muitos duelos são instaurados no *GSV*; desse modo, a leitura psicanalítica não seria literária se não oferecesse um polo oposto. Observamos, portanto, que na travessia do Rio São Francisco há um duelo entre o conceito de Cristianismo e o de Psicanálise, conceitos que atravessam o mesmo rio, junto das personagens envolvidas na trama. Primeiramente, faremos a leitura psicanalítica; e em seguida a leitura religiosa que aponta para o questionamento da figura do “Pai”, a qual norteia ambos os conceitos que aparecem explícitos e velados na obra.

O Rio São Francisco tem um símbolo fálico, cujo narrador explicita-o ao máximo e com toda clareza, mas somente no final do romance, como se a mensagem que desvenda o enigma da narrativa fosse a declaração derradeira de uma novela de folhetim, que é cheia de mistérios e reserva o mais importante de todos para o último capítulo, assim como fazem também todas as telenovelas triviais, desprovidas de erudição ou filosofia. Declara Riobaldo no último parágrafo do romance: “Contei tudo. [...] O Rio São Francisco — que de tão grande se comparece — parece é um pau grosso, em pé, enorme...” (p. 608).

Caetano Veloso, que nos chama a atenção para as premissas roseanas — sempre atreladas à travessia — e as traz para a sua música *A Terceira Margem do Rio* (<http://letras.terra.com.br/caetano-veloso/201521/>), deixa entrever em sua poesia um

<sup>12</sup> O teólogo Pe. Paulo Ricardo de Azevedo Júnior (2010) questiona a origem do cientificismo de Freud, o pai da Psicanálise, que sugere à humanidade a morte afetiva da figura paterna.

conceito psicanalítico: “Rio, pau enorme, nosso pai”. Mas a terminologia fálica, tão comum no universo cultural e acadêmico, é aqui derrubada por uma ironia metalinguística, já que uma veia machadiana pulsou no desfecho do “E eles viveram felizes para sempre”, de *GSV*, sem que Guimarães Rosa precisasse pedir a benção para o Romantismo ou para o Regionalismo, e muito menos ainda para a Psicanálise. Logo, o que o narrador faz é zombar do leitor, pois tudo indica que o autor implícito não está se curvando à nenhuma teoria qualificada como pensamento orgânico ou racional, conforme indica a última frase do romance: “Travessia” (p. 608).

Antes, porém, da declaração bombástica e até grosseira sobre o “pau grosso, em pé, enorme”, o signo fálico aparece apenas como sugestão enigmática no decorrer do romance, visto que sugerir é um procedimento típico da poesia. No Rio São Francisco, Riobaldo conhece um menino pelo qual sente uma atração, e deixa entrever uma inclinação à homossexualidade masculina, mas não existe nenhuma garantia de que Riobaldo seja homossexual, pois suas palavras não são um tratado científico e por essa razão podem estar carregadas de confusões previamente calculadas. E essa ambiguidade não é uma estratégia dissimulada de Riobaldo, para enganar o interlocutor, mas sim do autor implícito, que tem por intenção condensar o relato a fim de que ele se torne mais poético. O menino pita um cigarro, o qual é também — nesse contexto — um objeto de forma fálica. Riobaldo conversa com ele:

Ele apreciava o trabalho dos homens, chamando para eles meu olhar, com um jeito de siso. [...] E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele no profundo [...] a vergonha que eu sentia agora era de outra qualidade (p. 103-107).

O narrador conta que aparece então um rapaz mulato, com “feições muito brutas”, e que suspeita de alguma coisa. O adjetivo “brutas” define, para além da superfície da narrativa, a própria suspeita grosseira do mulato, que diz “debochado”:

“Vocês dois, uê, hem?! Que é que estão fazendo?...” Aduzido fungou, e, mão no fechado da outra, bateu um figurado indecente. [...] “Hem, hem? E eu? Também quero!” — o mulato veio insistindo. E, por aí, eu consegui falar alto, contestando, que não estávamos fazendo sujeira nenhuma, estávamos era espreitando distâncias do rio e o parado das coisas. Mas, o que eu menos esperava, ouvi a voz bonita do menino dizer: — “Você, meu nego? Está certo, chega aqui...” A fala, o jeito dele, imitavam de mulher. Então, era aquilo? E o mulato, satisfeito, caminhou para se sentar juntinho dele (p. 108).

Nesse ponto, o narrador entremeia um comentário que remonta à lógica instantânea das narrativas triviais, que são conduzidas puramente pela ação, diz Riobaldo: “Ah, tem lances, esses — se riscam tão depressa, olhar da gente não acompanha.” No limiar de cena de violência, do menino branco sobre o menino negro, Riobaldo faz uma pergunta: “Urutú dá e já deu o bote?” (p. 108) E continua:

Mulato pulou para trás, ô de um grito, gemido urro. Varou o mato, em fuga, se ouvia aquela corredoura. O menino abanava a facinha nua na mão, e nem se ria. Tinha embebido ferro na côxa do mulato, a ponta rasgando fundo. A lâmina estava escorrida de sangue ruim. [...] E limpou a faca (p. 108).

Essa cena de violência explícita aponta para o oxímoro da narrativa trivial, a qual se sustenta, segundo Kothe (1994, p. 25), “pelo corporificador da negatividade (o ‘bandido’) e pelo corporificador da positividade (o ‘mocinho’). Os dois são inseparáveis, um não existe sem o outro”. O que separa ambos é apenas o maniqueísmo que rege o “silogismo da estrutura profunda. O bandido é bandido; mocinho é mocinho. [...] o mau é mau; o bom é bom; quem ama, ama; quem não ama, não ama. [...] Não há engano possível” (p. 56-57).

A violência expressa na narrativa de Riobaldo também vela em suas entrelinhas um coito homossexual, visto que o mulato gemeu e urrou, e a faca, que é outro símbolo fálico, está “nua” e foi “ferrada” na coxa do mulato até fazê-lo sangrar. A região da coxa e o verbo “ferrar” não foram escolhidos gratuitamente, mas sugerem elementos de um ato sexual. Não elementos refinados, que concretizam um acasalamento perfeito e saudável, mas uma copulação mal feita que remete ao dito popular: “nas coxas”. A faca não penetrou o mulato, a faca o ferrou, e seu gemido não é um suspiro amoroso ou prazeroso, mas um urro de dor provocado pela violência.

O que esse episódio representa está, certamente, muito além de sua leitura de superfície, e o que o autor implícito sugere é uma lacuna aberta para que o leitor reflita sobre a lógica da narrativa trivial, que pode ser estendida até mesmo ao contexto agressivo da narrativa de faroeste. Segundo Kothe (1994):

por baixo de todo o machismo do enredo do faroeste, existe latente um problema homossexual, que não se resolve no amor e sim no ódio; não no quarto, e sim na rua; não no beijo, e sim no tapa; não na cama, e sim na pistola. A pistola é um falo que jorra ódio e destruição, não carinho e procriação. [...] Enquanto mocinho e bandido não tiverem acertado as contas, a história não pode acabar, assim como na novela cor-de-rosa não acaba sem que o parzinho predestinado

tenha se acoplado. O homossexualismo latente do faroeste, que nenhuma das partes pode reconhecer, confessar ou elaborar, é sempre mal resolvido. A antítese entre mocinho e bandido é tão antimônica que se torna como que impossível a sua aproximação, a não ser na base da “porrada”. Aí o homossexualismo masculino assume características de violência, de presença como agressão, de penetração à força, de domaço do outro (p. 63-64).

A violência apresentada, entre o menino branco e o menino negro, excluiria da obra o seu caráter humanitário se fosse vista somente por um ângulo, já que a falta de compaixão para com o rapaz mulato é evidente. Por outro lado, em uma outra cena do romance, na qual Riobaldo diz que viu a neblina encher o vulto do rio, afirma, logo em seguida, que avistou um preto em um sitiozinho, mas avisa: “o preto era nosso” (p. 142), como se o autor implícito estivesse explicando que a cor negra é essencial na cena ou na obra, não para estereotipar o branco como bom e o preto como mau, mas para materializar nessa polaridade um paradoxo.

Tanto é verdade que o narrador aprecia a cor negra que afirma: “preto, quando é dos que encaram de frente, é a gente que existe que sabe ser mais agradecida” (p. 149). O negro é um elemento de sabedoria quase oracular na obra, pois sabe-se que Riobaldo compara Joca Ramiro a “Cristo Nosso Senhor” (p. 38), em uma atitude de amor *ágape*, mas essa divindade precisa ser confirmada por uma pessoa sábia, e quem o faz é o preto Rezende. Quando lhe perguntam se Joca Ramiro é bom, ele responde: “— Um Messias!” (p. 149).

O episódio da violência apresentado pelo narrador, em seu percurso pelo Rio São Francisco, como se vê, não é monolítico e é certo que o autor implícito não limitou as possibilidades da narrativa em uma única leitura, pois nesse caso ela seria científica e não literária. O que dá autonomia a um texto literário é justamente a sua polissemia, em oposição à referencialidade objetiva. Desse modo, o polo oposto da leitura psicanalítica é a leitura religiosa, como foi assinalado.

Na primeira leitura psicanalítica, o duelo entre dois meninos no rio tem uma característica trivial, dada de imediato nas ações nucleares e no plano da instantaneidade, pois até mesmo o narrador observou que os movimentos eram velozes. Em seguida, pode-se fazer a leitura religiosa, que oferece uma calma — típica do ritmo estático e filosófico da literariedade, com suas ações catalíticas —, bem como codificações, a fim de que os signos no modo estranho de narrar pareçam quase

impossíveis de serem captados, mas a religiosidade e a psicanálise misturadas no relato podem ser decompostas e desveladas.

O primeiro indício cristão da “travessia” é o próprio rio, que tem o nome do santo Francisco, e que é considerado o maior rio do sertão. Depois, aparece a imagem de um santuário inteiro, cheio de santos, que é o “Santuário do Santo Senhor Bom Jesus da Lapa, que na beira do rio tudo pode” (p. 101). Em seguida, aparece a imagem do menino pitando um cigarro: “Vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. [...] Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dele. [...] eu olhava esse menino, com um prazer de companhia” (p. 102-103).

Nessas primeiras imagens, o narrador não especifica que tipo de cigarro o menino estava pitando, mas se pode inferir que é um cigarro de palha ou um charuto. Seja qual for o tipo do cigarro, sua forma cilíndrica remete ao símbolo fálico, mas, por outro lado, também remete à neblina ou às nuvens, o que aponta tanto para o conceito psicanalítico quanto para o símbolo religioso da fumaça do incenso que é exalado, por exemplo, no meio de uma celebração cristã como a missa.

E surgem muitos indícios de atração, mas não mútua, pois o menino não se mexe e remete o tempo à ideia religiosa de *cairós*, que não comporta angústia ou desassossego. E esse *mesmo menino* que agiu com certeza furiosa, no plano da violência, inspira nessa segunda leitura cristã a ideia de serenidade e segurança.

Ele me deu a mão, para me ajudar a descer o barranco. [...] Notei que a canoa se equilibrava mal, balançando no estado do rio. O menino tinha me dado a mão para descer o barranco. [...] Só era bom por estar perto do menino. Aquele menino, como eu ia poder deslembrar? [...] Ele, o menino, era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa outra nenhuma. Comparável um suave de ser, mas “asseado” e forte [...] e tudo nele era segurança em si. Eu queria que ele gostasse de mim (p. 103-106).

Os próximos trechos da passagem pelo rio denotam características cristãs, na medida em que Riobaldo sente medo de atravessar o rio, mas é confortado pelo menino, diz o narrador em suas lembranças: “Eu não sei nadar”. O menino sorriu bonito e o confortou somente com sua serenidade. Riobaldo relembra: [...] “o que até hoje, minha vida, avistei, de maior, foi aquele rio. Aquele, daquele dia” (p. 106). As vírgulas do relato denotam a ênfase que o narrador quer dar àquela lembrança.

### 3. A TRANSFORMAÇÃO DE RIOBALDO APÓS A PASSAGEM PELO RIO SÃO FRANCISCO

O Reinaldo era Diadorim — mas Diadorim era  
um sentimento meu.

Riobaldo (ROSA, 2006, p. 311).

Nota-se, após a passagem pelo rio São Francisco, que Riobaldo não é mais o mesmo: “eu não sentia nada. Só uma transformação pesável” (p. 109). Depois da travessia, o autor passa a se referir ao menino com letra maiúscula: “Por que foi que eu precisei encontrar aquele Menino?” (109). A partir da travessia do rio, o menino aparece nas lembranças de Riobaldo como alguém a quem ele atribui muita afeição ou uma espécie de amor *philia*, que é correspondido pelo amigo: “Atravessamos o rio na canoa... Nos topamos naquele porto. Desde aquele dia é que somos amigos” (p. 155).

Nas entrelinhas, o autor lança mais signos religiosos: “um rapazinho, no Nazaré, foi desfeitado e matou um homem. Matou, correu em casa. Sabe o que o pai dele temperou? — Filho, isso é a tua maioridade. Na velhice, já tenho defesa de quem me vingue...” (p. 110). O narrador mistura as histórias com o objetivo de confundir o relato, pela lógica da digressão temporal, assim, quase não se pode notar o que ele quer dizer, pois o signo cristão “Nazaré” não é claro mas encoberto pela violência difundida no texto. O “pai” do menino usou o verbo “temperar”, isto é, não apenas aprova o que o “filho” fez como acrescenta o tempero da palavra “vingança”, como se estivesse dizendo, inferimos aqui: “Ninguém pode com o povo de Nazaré”.

Quando Jesus secou uma figueira estéril, em Lucas 13, quis enfatizar o poder que têm as palavras. Desse modo, a literatura de Guimarães Rosa tem o mesmo propósito, enfatizar o poder da palavra. A vingança que aparece nesse relato chega a ser irônica, pois o que Jesus pregou, por intermédio dos evangelistas, foi exatamente o contrário da vingança, contudo, o que estrutura o relato é a lógica da inversão. Por essa mesma lógica o narrador diz, em seguida: “Bolas, ora” (p. 110). O signo das ‘bolas’ remete ao terço católico, bem como palavra ‘ora’, que é o verbo orar no imperativo.

O *GSV* todo é atravessado por signos religiosos e fálicos que se misturam: “é rio cheio de bichos cágados” (p. 104). Essa expressão codificada, por uma lógica de semelhança lexical, seria grosseira se fosse dita às claras, do mesmo modo como foi grosseiro o mulato que suspeitou que Riobaldo e o menino estivessem fazendo “sujices”

homossexuais, como afirma o narrador. Entretanto, o duelo principal da obra acontece na canoa, quando o menino Riobaldo tem medo de atravessar o rio, e pergunta ao menino Reinaldo: “— Você nunca teve medo? [...] — Costumo não... [...] — Meu pai disse que não se deve ter... Meu pai é o homem mais valente deste mundo” (p. 106).

Nota-se, portanto, nesta passagem, uma equivalência entre a figura do Menino com a figura de Jesus. Essa imagem fica ainda mais evidente nas lembranças do narrador, quando ele se refere ao Menino como “canoeiro mestre” (p. 391), e ele não é um menino qualquer, mas o que está “no portal da porta” (p. 139), a mesma porta que remete a Jesus: “Eu sou a porta” (Jo 10,9). E Riobaldo deixa claro que não está interessado em medo, mas em certezas: “ninguém tem a licença de fazer medo nos outros [...] ninguém tem o direito de fazer medo em mim” (p. 394).

O mesmo medo de Riobaldo tiveram os discípulos, mas Jesus é um personagem histórico tão seguro de si que até caminha sobre o mar: “Tranquilizai-vos, sou eu; não vos assusteis! E subiu para a barca, junto deles, e o vento cessou. Todos se achavam tomados de um extremo pavor” (Marcos 6,50).

A leitura superficial mostrou, no duelo do rio, que o menino Reinaldo personifica a violência para combater o outro rapaz que o afrontou, sem utilizar palavras diplomáticas para entrar em consenso. Contudo, em Lucas 8, 26-34, Jesus tampouco entra em consenso para dialogar com o espírito maligno que tomava posse de um homem. O máximo que Ele faz é mostrar aos discípulos que os demônios eram muitos. E tanto Ele sabia que havia uma gênese do mal nas pessoas possuídas, que a enviou para os porcos, sem qualquer possibilidade de diálogo; do mesmo modo como o menino Reinaldo avançou no rapaz que o insultou com palavras grosseiras e fez com que ele sumisse, pois percebeu que havia uma influência maligna em suas suspeitas.

Mas o que é sugerido nessa cena não é um duelo físico, evidentemente, mas sim uma batalha espiritual, que aponta para a transformação de Riobaldo como espectador da cena de violência, visto que uma pessoa possuída ou influenciada por palavras malignas jamais seria escoraçada por outra que tivesse bom senso; até porque, Jesus não escoraçou o homem possesso e sim o mal que o dominava. Riobaldo testemunhou a cena como quem pôde comprovar a valentia do Menino que tanto se assemelha à confiança e à segurança que também são transmitidas por Jesus. Mas essa transformação de Riobaldo é, por sua vez, expressa através de um paradoxo: “Mais, que



coragem inteirada em peça era aquela, a dele? De Deus, do demo?” (p. 109). Nota-se que a palavra Deus está em grafia maiúscula, e demo em minúscula.

A transformação de Riobaldo, porém, nada tem a ver com a homossexualidade masculina proposta como temática na obra, e sim com a sua experiência epifânica, relacionada à segurança e à serenidade do Menino Canoeiro Mestre, que o transformou para sempre. Na verdade, o medo de Riobaldo, na canoa afundadeira, é tanto um deslumbramento, com o que ele enxerga do outro lado do rio do Santuário Bom Jesus da Lapa — “tive medo! Enxerguei os confins do rio, do outro lado” (p. 105) —, quanto uma metáfora das perturbações do ser diante da própria vida; na medida em que a canoa comporta segurança e oscilação, simultaneamente.

Entretanto, a transformação de Riobaldo continuaria ambígua e confusa se olhássemos para Reinaldo-Diadorim apenas através dos signos de superfície que lança o narrador, uma vez que ele gosta do cheiro de Reinaldo e sente uma atração física por ele — típica do amor *eros*. Mas se sabe que Reinaldo é uma mulher que se esconde por trás de roupas masculinas. Sustenta o narrador: “Meu corpo gostava do corpo dele” (p. 182). Por outro lado, explica: “O Reinaldo era Diadorim — mas Diadorim era um sentimento meu” (p. 311); um sentimento que remete tanto ao amor natural de um homem por uma mulher, quanto ao amor espiritual de um ser humano a Deus.

Podemos inferir, portanto, com base nas próprias produções literárias que dialogam com a figura de Jesus, que a identidade de um personagem jamais irá ser confundida com Deus ou com qualquer tipo de demiurgo; salvo se o autor implícito decidir fazer essa caracterização específica para afirmar que a personagem é Deus.

Um exemplo está na obra teatral *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, que apresenta Emanuel como um Deus negro, mas também traz o personagem João Grilo, que encarna características da personalidade de Jesus, na medida em que é um contador de histórias fictícias — em uma analogia às parábolas —, bem como ressuscita feito Cristo Nosso Senhor, tanto que pede para que seu amigo Chicó toque em seu braço para verificar como ainda está vivo, após ter sido assassinado. Entretanto, João Grilo não é o Cristo — já que ambos têm personalidades autônomas e histórias de vida completamente diferenciadas —; do mesmo modo como Reinaldo-Diadorim ou Joca Ramiro não são e nem poderiam ser Jesus.

Essas personagens de Suassuna, no entanto, crescem e ganham vida, na medida em que o autor trata de fazer uma intertextualidade com as figuras históricas do

Cristianismo, permitindo que sua obra traga à luz as experiências vividas da saga de Jesus, e que podem ser revividas no plano literário, por um ou por vários personagens que apontam para a “luz de Cristo” (Jo 8, 12); assim como faz o autor implícito de *GSV*: “Joca Ramiro [...] tinha uma luz” (p. 38); “Diadorim tinha uma Luz” (p. 407); e os olhos do Menino Reinaldo “produziam uma luz” (p. 106).

Essa é mais uma evidência, portanto, de que a transformação de Riobaldo acontece no plano da religiosidade, que remete a uma lembrança pessoal com a figura do Menino Jesus — “Dele nunca me esqueci, depois, tantos anos todos” (p. 109), e não ao plano superficial das narrativas românticas ou triviais, que tendem a limitar o amor ao contexto de um casal apaixonado, sem considerar, por exemplo, as outras faces do amor *philia* e *ágape*, que tendem a humanizar o ser, tal qual propõe o próprio Cristo no Evangelho: “Como o *Pai* me ama, assim também eu vos amo. Perseverai no meu amor. [...] Ninguém tem maior amor do que aquele que dá a sua vida por seus amigos. [...] o que vos mando é que ameis uns aos outros” (Jo 15,9-12).

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

*GSV* é uma obra paradoxal, visto que o paradoxo, aqui, embora possa envolver dualidade, extrapola o senso comum e opõe-se à trivialidade da estrutura e do discurso monológico, linear e maniqueísta das narrativas triviais. A obra nos permite, portanto, equiparar o relato à uma guerra ou a um jogo. A luta acontece no plano da própria narrativa e sua estrutura fragmentada nos mostra que a arte não é apenas um duelo de palavras, mas uma proposta de elevação espiritual para o ser humano, perante sua efêmera condição existencial no mundo.

Críticos especulam que talvez a travessia simbólica do rio e do sertão, fascinante e pavorosa, possa ter sido realizada pelo próprio autor empírico, no plano metafísico, isto é, após a experiência do transe (êxtase ou estado de consciência alterado), possivelmente motivado por uma insônia generalizada — noites cruas, sem poder sono, como diz Riobaldo —, conforme ocorreu com Mário de Andrade, Tolstoi, Hermann Hesse, Graciliano Ramos, James Joyce e muitos outros escritores que sofreram um alumbramento no momento da vigília. Posteriormente, a experiência do autor — seja lá o que for: transe ou instâncias de sonambulismo — pode ter sido então relembrada e reportada em forma poética.

Na perspectiva agostiniana, a transformação do ser humano ocorre através da consciência moral que Deus imprime dentro de cada pessoa; para o Papa João Paulo II (2000), o alumbramento epifânico que desperta a consciência moral destrói todas as dúvidas, funda uma certeza e invoca a verdade “sem ambiguidades” (p. 147).

O principal papel de Riobaldo, nesse romance, é apontar para a origem do mal que assola o Sertão, pois ele acredita que os pistoleiros cruéis não cometem a maldade por serem ignorantes, mas porque a própria gênese do mal se apodera do ser humano, como se apossou de Hermógenes. Para o narrador, o mal tem um endereço específico: “As ruindades de regra que executavam em tantos pobrezinhos arraiais: baleando, esfaqueando, estripando, furando os olhos, cortando línguas e orelhas, não economizando as crianças pequenas, atirando na inocência do gado, queimando pessoas ainda vivas, na beira de estrago de sangues... Esses não vieram do inferno?”

Os homens do Inferno, aos quais se refere o narrador, possuem muitas faces, manifestam-se de diversos modos, e podem ser captados nas entrelinhas dos inúmeros desdobramentos da violência. Contudo, a pior cena do romance, a mais cruel de todas, e que chega a ser uma violência até mesmo contra o próprio autor empírico, é quando o narrador invoca Lúcifer na encruzilhada das Veredas-Mortas, justificando, porém, que o propósito é: “Acabar com Hermógenes! Reduzir *aquele homem!*”, que é, por sua vez, comparado ao próprio Demônio. Cabe-nos aqui uma reflexão acerca da *licença poética*, que não é um assunto resolvido, concluso e acabado no âmbito da literatura, mas ainda passível de muita discussão, sobretudo, no tocante à esfera sacra e religiosa.

A ambivalência ou tensão entre o querer e o derrotar ganhou uma proporção infinita na esfera da crítica literária e, por essa e outras específicas razões, virou também objeto de dissecação psicológica. Ocorre que se o autor implícito tivesse a intenção de limitar a ambiguidade da obra ao satanismo — pacto com o Diabo — ou a uma corrente laica, como a Psicanálise, estaria ciente, ao mesmo tempo, que todo o caráter religioso e sagrado do romance perderia o valor estético e a densidade metafísica. Desse modo, podemos inferir que a articulação que o autor de *GSV* faz em torno das figuras malignas não são e nem podem ser apenas uma brincadeira literária ou psicanalítica. E ainda que essa obra triste tenha também muitos matizes de humor, o riso e o deboche não são sua força motriz, como acontece em muitas narrativas de Machado de Assis, que se limitam a questões políticas e sociais.

O humor, em *Grande Sertão: Veredas*, portanto, não se refere ao aspecto da dor ou da fé — mas a outros temas pertinentes à obra —, pois, se assim fosse, seria uma imprudência por parte do autor implícito. “Paz, paz. E bala!”? Estaria o narrador convidando ou incentivando os leitores a experiências malignas e violentas no plano da estética? Estaria o autor implícito brincando com um tema tão delicado e rebaixando a seriedade da questão à zombaria, como se no mundo não existisse o mal que ele relata? Quem de nós nunca teve um colega, vizinho, primo ou até mesmo uma pessoa da família brutalmente assassinada por pistoleiros ou psicopatas?

Essas perguntas todas nos levam a crer que o contato de Riobaldo com a violência e com Lúcifer, em *GSV*, aponta não para a brincadeira e para a chacota, como sugerem as frases humorísticas da guerra no sertão e as páginas finais do romance, mas, antes, para as inúmeras alianças que o ser humano pode estabelecer com o mal, em suas mais variadas facetas, sem supor quais sejam as consequências. O possível pacto de Riobaldo com Lúcifer — que não deixa de ser também uma analogia às temáticas subliminarmente violentas com as quais ele trava discussão — aponta para as críticas de cunho pessoal do escritor, Guimarães Rosa, o autor empírico. O que não significa dizer que a literatura tenha esse papel, mas ele próprio nos outorgou o direito de vislumbrar possibilidades empíricas, ao classificar a obra como um apontamento para sua própria vida.

O duelo instaurado no Rio São Francisco, próximo às margens do Santuário do Senhor Bom Jesus da Lapa, possibilita-nos uma reflexão sobre a religião cristã e a Psicanálise, mas não para questionar o mérito dessas filosofias, visto que cada qual contribui a seu modo com a sociedade na tentativa de explicar o ser humano. Por outro lado, a figura do “Pai”, apresentada tradicionalmente pela religião cristã e questionada negativamente pela Psicanálise, é passível de ser repensada; bem como a aparente homossexualidade de Riobaldo, que se resume em mero artifício literário para convidar o leitor a refletir sobre as estruturas conceituais em questão. A heterossexualidade do narrador é reforçada pela lógica do encantamento religioso do Cristianismo, que exalta o amor *ágape*, desfaz ambiguidades e esmorece a supremacia grosseira e trivial do signo fálico e psicanalítico, escancarado superficialmente no desfecho irônico do narrador, nas derradeiras proposições do romance.

Não podemos afirmar, categoricamente, que o Cristianismo é uma doutrina maniqueísta, pois o próprio Cristo era condescendente com as pessoas. Ele teve a

oportunidade de apedrejar uma mulher adúltera e não o fez (Jo 8,7), do mesmo modo como poderia ter sido severo com os ladrões que foram crucificados ao seu lado, mas se recusou a condená-los (Lc 23,43).<sup>13</sup> Entretanto, o Cristianismo é dogmático na medida em que não relativiza o mal, mas o julga como um fenômeno que deve ser eliminado sem consenso, tal qual o menino Reinaldo tratou de combatê-lo — transcendendo a lógica superficial e trivial da violência — ao se confrontar com sua expressão no outro. Para Jesus, a dialética entre o bem e o mal também é desnecessária, pois Ele não faz longas entrevistas com o Diabo, em Lucas 8 — como costumam fazer algumas seitas espíritas, no ato de invocação; ou alguns pastores pentecostelistas que dialogam com espíritos malignos, no ato do exorcismo —, o Mestre, ao contrário, expulsa o mal para uma manada de porcos, sem compaixão alguma.

As memórias da personagem Riobaldo evidenciam que a passagem pelo Rio São Francisco possui um caráter religioso, epifânico, que tende a transformar o ser humano. A narrativa nos desperta, pelo viés da brincadeira ou da “travessia”, para que revivamos pelo ritual do ir e vir — do verte e do reverte — da própria arte, as belezas da figura serena de Jesus, retratada no aspecto tranquilo e confiante do Menino Canoeiro Mestre, descrito pelo narrador de *GSV*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### ***Impressas***

BÍBLIA AVE MARIA. São Paulo: Editora Ave Maria, 2004.

BOOTH, Wayne. *A Retórica da Ficção*. Lisboa: Arcadia, 1980.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

JOÃO PAULO II. *O Esplendor da Verdade* (Carta Encíclica). São Paulo: Paulinas, 2000.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2008.

KHOTE, Flávio. *A Narrativa Trivial*. Brasília: UNB, 1994.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

### ***Eletrônicas***

---

<sup>13</sup> Jesus se recusa a condenar os ladrões que morreram ao seu lado, mas isso não quer dizer que a condenação não exista em nenhuma instância desta passagem; pois em uma concepção mais ortodoxa da Igreja (vide IBP *Courtalain*), o silêncio de Jesus pode representar a condenação do tom soberbo e arrogante de um dos dois infratores.

AZEVEDO JR, Pe. Paulo Ricardo. *Patologia do Conhecimento*. Disponível em:  
<<http://padrepauloricardo.org/audio/patologia-do-conhecimento/>> Acesso em  
25 dez. 2010.