



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 25 - dezembro de 2020

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2020i25p126-141>

**Existir onde não há: o herói fáustico nos “rodamunhos”
de loucura do sertão**

**Existing where nothing is: the Faustian hero in the backlands
‘whirlwinds’ of madness**

*Marcelo Hime Funari**

RESUMO

Este estudo se propõe a uma análise da relação entre pacto demoníaco e loucura em *Grande sertão: veredas* (1956), a qual é corroborada pelo misticismo que se desenvolve, no romance, em torno do sertão. A princípio, mostra-se como esse ambiente impulsiona a inventividade e a fantasiação, da mesma forma que outros elementos do texto, como sua constituição incerta como produto da memória e tentativa de organização do sujeito. A partir disso, o trabalho percorre brevemente a tradição do motivo fáustico na literatura, situando-o, no romance de Rosa, no terreno da subjetividade, da ambivalência e das vicissitudes do sujeito pactário. Faz-se, ainda, uma aproximação entre a obra em questão e *Doutor Fausto*, romance de Thomas Mann contemporâneo ao primeiro e que se ocupa do mesmo leitmotiv, possibilitando comparações elucidativas.

PALAVRAS-CHAVE: Pacto fáustico; Loucura; Sertão; Ambiguidade

ABSTRACT

This study proposes an analysis of the relation between Faustian bargain and madness in *Grande sertão: veredas* (1956). At first, it is shown how the environment of the sertão leads to inventiveness and fantasy, as do other elements of the text, such as its constitution as a product of memory and the narrator's attempt to organize himself. From this, the article briefly goes through the tradition of the Faustian motif in literature, placing it, in Rosa's novel, in the field of subjectivity, ambivalence and the vicissitudes of the pact maker. Furthermore, *Doctor Faustus*, a novel by Thomas Mann – Rosa's contemporary – which deals with the same leitmotiv, is brought up, lending itself to clarifying comparisons.

KEYWORDS: Faustian bargain; Crazy; *Sertão*; Ambiguity

* Universidade de São Paulo-USP; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – São Paulo – SP – Brasil – marcelo.funari@usp.br

Grande sertão: veredas (1956), primeiro e único romance de João Guimarães Rosa, atingiu grande sucesso internacional, levando a realidade do sertão mineiro, terra natal do escritor, a críticos e leitores de todo o mundo. Com tal movimentação, não foi incomum, então, que o autor recebesse elogios da crítica literária internacional não por bem representar a vivência sertaneja, e sim por *inventar* uma nova e magnífica paisagem literária, conforme conta em sua entrevista a Günter Lorenz (1983). Se, por um lado, explica-se essa mistura pelo fato de pouco se conhecer da vida interiorana brasileira em países estrangeiros, sobretudo à época, por outro, ela é compreensível devido à espécie de ficcionalização do ambiente que se desenvolve na obra de Rosa, transformando o grande sertão mineiro em espaço metafísico e psicológico, que comporta o homem em suas vicissitudes mais tortuosas.

Essa ambivalência espacial é admitida pelo próprio Guimarães na mencionada entrevista, onde ele comenta seu processo pessoal de fabulação, considerando-se, como homem do sertão, fabulista por natureza. A partir disso, teria começado *naturalmente* a transformar em lenda o ambiente que o rodeava, mas somente “[...] porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda.” (LORENZ, 1983, p. 69). O sertão se constitui, sob esse viés, como um objeto literário puro, anterior à obra literária em si. Ele é espacialmente real e concreto, mas subjetivamente desmesurável e intangível, o que explica a dificuldade do narrador em defini-lo: é “dentro da gente”, “tudo incerto, tudo certo”, é “sem lugar”. Nesse sentido, como bem define Paulo Rónai (2015, p. 14), “[...] o ‘sertão’ acaba sendo toda a confusa e tumultuosa massa do mundo sensível, caos ilimitado de que só uma parte ínfima nos é dado conhecer, precisamente a que se avista ao longo das ‘veredas’, tênues canais de penetração e comunicação.”

O sertanejo Riobaldo, da mesma forma que seu criador, é naturalmente apto à arte de contar histórias, e será justamente por meio do narrar que ele buscará desvendar o “caos ilimitado” do sertão e de si mesmo – esferas que, em Rosa, inevitavelmente se confundirão. Assim, enquanto o jagunço aposentado nos conta, em seu “range rede”, as aventuras de sua vida, busca algo que também é desconhecido de si: “Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal *quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba.*” (ROSA, 2015, p. 193, grifo nosso). Estamos, pois, diante de um narrador que não nos relata os fatos de seu passado com clareza, mas isso porque ele mesmo não a tem. Ele busca, por meio da fala, “[...] decifrar as coisas que são importantes. [...] O que induz a gente para as más ações estranhas.” (p. 92).

Tal busca, empreendida nesse sertão caótico e multivalente, colocará Riobaldo em contato com componentes de sua vida e de si com os quais ele nunca havia propriamente lidado, a ponto de necessitarem da articulação em palavra e da troca com um outro para serem esclarecidos. Somente assim a experiência do jagunço pode ser recordada e finalmente compreendida; ou melhor, reincorporada em seu psiquismo a caminho do reconhecimento (MENESES, 2002). Nesse processo, é natural que ele encontre certa dificuldade, e que nós encontremos, por conseguinte, lacunas e lapsos em sua fala:

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. 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. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. (ROSA, 2015, p. 158).

Essas “coisas de fazer balancê” levarão Riobaldo, em diversos momentos, a se confrontar com elementos de seu Eu que lhe são desagradáveis, como o medo, a dúvida, o amor “vexável”, a ambição e a maldade, os quais veremos se misturar e confundir no grande sertão, apresentando-se ao protagonista e a nós leitores sob os mais variados disfarces.

Esses disfarces ganham força e legitimidade por conta de outra característica basilar da organização do discurso de Riobaldo: ele é incerto porquanto produto da memória, a qual, segundo Freud (1950)¹, não é confiável, na medida em que uma lembrança pode ser ficcionalizada e imaginada, a partir da contaminação pelo desejo. A ideia da falta de garantia em relação aos dados de nossa memória, defendida por Freud, é compartilhada pelo narrador, que chega, em certo ponto do romance, a uma definição muito precisa do que o psicanalista vienense nomeia como “lembrança encobridora”: “os fatos passados obedecem à gente.” (ROSA, 2015, p. 283). Dessa forma, recordações como as do chefe jagunço – algumas de sua infância e todas contadas *a posteriori* – podem e costumam representar “[...] impressões e pensamentos de uma data posterior cujo conteúdo está ligado a ela por elos simbólicos ou semelhantes.” (FREUD, 1950, p. 12).

¹ Em “Lembranças encobridoras” (originalmente publicado em 1899), Freud garante que “[...] as pessoas muitas vezes constroem [...] coisas inconscientemente – quase *como obras de ficção*” (p. 11, grifo nosso). Temos, então, assim como o espaço do sertão, mais um componente da obra que é literário por excelência.

Recebemos, portanto, um discurso que se nos apresenta como retrato da realidade, mas que não é, efetivamente, real ou racional. Aliás, a literatura e o romance modernos mostram-se inclinados precisamente à representação do irracional, o que Guimarães Rosa considerou, em sua obra, como um verdadeiro compromisso:

[O escritor] não deve abandonar as zonas do irracional, ou então deixa de produzir literatura e só produz papel. [...] Por isso também espero uma literatura tão ilógica como a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade é o inacreditável. (LORENZ, 1983, p. 93).

Tendo isso em vista, o romance de Rosa, ao construir tal correspondência entre o real e o inacreditável, teve a seu alcance um rol de símbolos tradicionalmente cunhados no cosmo sertanejo que, evidentemente, reflete o mundo. É relevante, aqui, a potência da força mística desse universo, construída a partir de um ecletismo religioso elogiado pelo narrador². Tendo a Virgem Maria como sua padroeira, mas igualmente abraçando o espiritismo kardecista que recebe do compadre Quelemém, a religião, ou melhor, a espiritualidade, proporciona, para Riobaldo, momentos de luz e de serenidade em meio aos “rodamunhos” enlouquecedores do sertão, dos quais ninguém está isento. Em suas palavras: “O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura.” (ROSA, 2015, p. 25).

E quem estaria no olho desses rodamunhos de loucura se não, é claro, o espírito da confusão, da negação, o “Pai-da-Mentira”? Personagem fundamental da obra, que atinge esse estatuto sem, todavia, lograr qualquer corporeidade, o Demônio é um desses símbolos que estão em perfeita conformidade ao imaginário místico do sertão, mas em uma relação parte-todo, na medida em que remete à mitologia cristã de séculos. Mas não apenas devido a sua longevidade podemos caracterizar o assunto demoníaco por “secular”: embora seja verdade que seu surgimento tenha se dado em um contexto eclesial – com seu primeiro tratamento na literatura ocidental sendo na própria Bíblia³ –

² Ao nos contar a diversidade das religiões do sertão, Riobaldo nega exclusividade a qualquer uma delas: “Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. [...] Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca.” (p. 25-26).

³ O texto do evangelho de Lucas (4:1-13), em que Satanás tenta Jesus no deserto, no cume de um alto monte, é recuperado em muitas obras que tratam do assunto, a começar pelo Fausto de Goethe (na cena “Alta região montanhosa”) e até no *Grande sertão: veredas*, quando o novo chefe Urutu Branco sobe no alto de uma pedra para contemplar o mundo, agora seu “brinquedo”. (MAZZARI, 2010).

ele evoluiu literariamente para *motivo*, de maneira que transcende seu domínio a princípio religioso (cristão) e passa a atuar como *força motriz* de diversas narrativas, entre as quais merece especial atenção a tragédia goethiana do século XVIII.

Essa tragédia, por seu turno, tampouco está descolada da tradição da época; pelo contrário, o que ela faz é consolidar o percurso do *mito fáustico*, este que Ian Watt considera como um dos mitos do individualismo moderno. Ele parte de uma pessoa real e histórica – o errante mágico alemão Jörg Faust, que teria vivido entre as décadas de 1480 e 1540 e a respeito de quem há registros que o associam à necromancia, ao ilusionismo e à sodomia – práticas consideradas, à época, obra do Demônio. A partir disso, levantaram-se teorias que defendiam que o “desajuizado” Fausto teria se aliado com o Diabo e, enfim, sido morto por ele, o que é descrito grotescamente nos registros da época (WATT, 1997). Desse fato histórico, então, despontam diversas obras a que poderemos atribuir o leitmotiv do *pacto fáustico*⁴, o qual foi consagrado por Johan Wolfgang von Goethe mais de 100 anos depois.

Em *Fausto: uma tragédia*, o poeta alemão reinventa o mito e o adapta às problemáticas da Modernidade. Teremos, aqui, antes de tudo, um Diabo mais humano – o divertido e desbocado (porém cruelíssimo) Mefistófeles que, ao deixar seu disfarce inicial de perro, figura-se tal qual um homem, abandonando, portanto, a caracterização monstruosa do Demônio medieval. Também veremos nitidamente traçado o arquétipo do herói fáustico, o pactário, marcado firmemente pelos traços da *insatisfabilidade* e da *solitude*, cuja manifestação observaremos em personagens como Adrian Leverkühn⁵ e até Riobaldo. Sem conseguir satisfazer sua avidez por conhecimento, Fausto alheia-se do mundo e nega a razão dos homens, buscando respostas por meio da magia e, enfim, selada a aposta, com a ajuda de Mefisto. No entanto, o herói de Goethe, para além de personagem do drama, é representação do desejo do homem humano, que já tem por natureza um “rijo elo”⁶ com o demoníaco. Para Goethe, o pacto fáustico sobre-excede a

⁴ Por exemplo, a primeira delas, *A história do doutor Johann Fausto* ou *Faustbuch*, publicação anônima de 1587; e a peça de Christopher Marlowe, encenada pela primeira vez em fins da década de 1580.

⁵ É conhecida a influência que *Doutor Fausto* (1947), de Thomas Mann, representou para Guimarães Rosa, que foi conhecer “a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo” enquanto preparava o manuscrito de seu romance. Por isso e pelo fato de essa obra aproximar-se da de Rosa por sua adaptação do mito a questões da época de escritura e sob a forma do romance moderno, iremos tomá-la comparativamente em certos momentos.

⁶ Mefistófeles, na cena “Meia noite” (quinto ato do *Fausto II*), dirá: “Dos demos é árduo libertar-se o ser humano, não há como romper-se o rijo, abstrato elo.” (GOETHE, 2007, p. 588). Ideia semelhante encontraremos no *Dr. Fausto* de Thomas Mann: “Forças demoníacas são, em bom alemão, os instintos.” (MANN, 2015, p. 147).

literatura: com sua tragédia ele o inscreve, de forma magistral, na formação da humanidade tal qual a conhecemos hoje.

A emergência desse Diabo mais humano, como também da noção de um homem predisposto intrinsecamente à demonidade, atinge sua expressão máxima no romance moderno, o qual, como palco da expansão da subjetividade do homem, oferecerá terreno fértil para a psicologização do “Demo”. Assim, em *Grande sertão: veredas*, entre a enorme coleção de vocábulos que nomeiam tal personagem⁷, encontraremos formas como “Solto-Eu”, “Homem”, “Indivíduo” e outras que modificam o campo semântico da criatura mitológica, agora mais relacionado com “os crespos do homem” do que com a necromancia ou outras forças ocultas, e ainda menos com uma materialização (bestial ou não). O leitmotiv do pacto fáustico, na obra de Rosa, adquire uma característica que a torna ímpar entre as demais que tratam do assunto: sua indeterminação. E é isso que o faz tão potente: mesmo sem fala ou aparição alguma, não se pode negar que o “Que-Não-Existe” cresce até se tornar personagem do romance.

Nesse sentido, embora não o vejamos, sua presença invade toda a ação romanesca, a começar pela epígrafe – “O Diabo na rua, no meio do redemoinho...”. A discussão a respeito da existência do “Que-Não-Há” e da validade da barganha nas Veredas Mortas ocupa posição basilar nas cismas do narrador; tendo contado sua história já uma vez a Quelemém de Góis, a pergunta que lhe faz ao final é categórica: “O senhor acha que a minha alma eu vendi, pactário?” (ROSA, 2015, p. 491). Obter essa resposta também do doutor da cidade é uma das razões de o antigo chefe estabelecer o diálogo que é premissa do livro: “Mas tem um porém: pergunto: o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlanda, de com o demônio se poder tratar pacto?” (p. 32); e no último parágrafo: “Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe.” (p. 492). Como vimos, Riobaldo deseja poder contar com a instrução de seu interlocutor para decifrar, em sua fala entrançada e dificultosa, as estranhezas de sua travessia: “Ao dôido, doideiras digo. Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa e rediz, então me ajuda.” (p. 92).

⁷ O livro conta com uma coleção de 92 “nomes de rebuço”, segundo Marcus Mazzari (2010, p. 27). Riobaldo, por sua vez, explicará essa necessidade de nomeação como uma vontade do homem de materializar o “Cão”: “o respeito de dar a ele assim esses nomes de rebuço, é que é mesmo um querer invocar que ele forme forma, com as presenças.” (p. 20).

Não é à toa, então, que seu relato começará no meio dessa discussão ou, conforme a expressão de Marcus Mazzari (2010, p. 24), “*in medium diabolum*”⁸. Dessa maneira, logo tomamos ciência da gravidade do motivo fáustico na obra, sendo nele inseridos sob o prisma muito específico do imaginário local, isto é, os causos sertanejos. O narrador faz questão de nos advertir de que estamos imergindo num universo onde tudo é admitido: “O senhor tolere, isto é o sertão” (ROSA, 2015, p. 19). Nesse ambiente, portanto, é verossímil que tenha nascido uma criatura situada numa linha tênue entre o real e o folclórico: “um bezerro branco, erroso”, “cara de gente, cara de cão”; mais ainda, é razoável que o classifiquem do modo que o fazem: “era o demo” (p. 19). O espaço, como visto, é fértil para a propagação de lendas, causos e estórias sobrenaturais, mas não somente pela magia que o constitui, como também por questões práticas como a distância do pensar científico e a informalidade na transmissão de informações, que percorrem léguas “sem topar com casa de morador” (p. 19), sendo, evidentemente, mais suscetíveis à fantasiação.

“Fantasiação” será, inclusive, uma das palavras que Riobaldo emprega para tratar da crença popular local no Diabo, junto de “superstição” e “doideira”. No entanto, isso não impedirá o jagunço de nos contar os “causos demoníacos” naturalmente e atribuindo-lhes legitimidade; afinal, sabemos que a realidade do sertão rosiano abarca sim o doido, o supersticioso e o fantástico – ela é o inacreditável. Por isso, Riobaldo associará o Demo até a elementos da natureza dos gerais: a mandioca doce que vira azangada; o ódio nas faces de uma cascavel; o apetite insaciável e sujo de um porco; e mesmo “tortas raças de pedras” venenosas; todas essas seriam coisas dentro das quais o Diabo dorme, o que o faz concluir, enfim, que o Diabo, elas são. Daí a máxima de Riobaldo que se apresenta já na terceira página: “solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum”; isso não quer dizer, todavia, que ele não possa existir, apenas que, se existe, “[...] vige dentro do homem, os crespos do homem [...]”, “[...] está misturado em tudo.” (ROSA, 2015, p. 21-22). À vista disso, apesar das diversas estórias de “endemoninhamento” que compartilha conosco o narrador tanto no prólogo quanto no desenrolar do romance, a existência do Cujo segue dependente da subjetividade e da interpretação, situando-se, pois, em terreno ambíguo e reversível.

⁸ Essas primeiras páginas do livro, que digressionam sobre o “Cujo” antes mesmo de a ação romanesca tomar forma, funcionam como seu prólogo e, enquanto tal, antecipam sobre o que se fundará o texto subsequente.

Tal construção não poderia ser diferente, uma vez que o livro tem sua estrutura engendrada em ambiguidades e reversibilidades, como já muito bem apontaram estudos como os de Davi Arrigucci (1994) e Walnice Galvão (1972)⁹. Rosa cria, a partir de incontáveis situações de polivalência, um “sertão misturado”, onde “tudo é e não é” (p. 22), e cuja mistura está ainda no título do romance. Para além da antítese entre a secura do sertão e as águas das veredas; ou da homonímia sertão/ser tão, que já antecipa a densidade psicológica da obra; as veredas carregam uma ambiguidade fundamental. Podendo significar desde caminho a um curso de rio, representam, neste último sentido, segurança pela oferta de água e sombra dos buritis em cujas margens crescem; contudo, nelas habitam também as sucuris, motivo de alerta a perigo. Além disso, os buritizais serão associados pelo narrador a Diadorim, personagem naturalmente dupla: é logo antes de (re)descobrir a verdade sobre o amigo que Riobaldo exclama: “Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus buritizais levados de verdes.” (ROSA, 2015, p. 484).

Como seria de se esperar, é justo num buritizal¹⁰ que termina o indefinível episódio do dito pacto com o Demônio nas Veredas Mortas, antecipadas por Riobaldo no início do livro como “lugar não onde” (ROSA, 2015, p. 90). Lá, as contradições e ambivalências vêm com força à tona, desembocando no fato ambíguo por excelência do romance: a confirmação do acordo. Observamos um Riobaldo que não é ouvido, e sim que supre¹¹ ter sido; mais, recebe a anuência da outra parte não por meio de palavras novas, mas sim pelas suas próprias – “Como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do assunto” (p. 345). Embora a cena evoque alguns traços típicos do motivo demoníaco, como a referência ao “cão que me fareja” (p. 344); a ida a uma encruzilhada, ou melhor, à “conacruz dos caminhos” (p. 343); ou a ambientação noturna e gélida, ela é a única, dentre as grandes obras da literatura fáustica, em que a figura do Diabo não assume corporeidade alguma.

Em contrapartida, o que há é a hiperinflação do Eu do sujeito pactário, como se o encontro da madrugada fosse consigo mesmo¹². Notemos que, nesse caso, é o pactário quem clama pelo “Outro”, mais um revés da tradição, em que aquele costuma ser

⁹ Respectivamente, “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa” e *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade em Grande sertão: veredas*.

¹⁰ “Desci, de retorno, para a beira dos buritis, aonde o pano d’água. [...] Ali era bebedouro de veados e onças” (ROSA, 2015, p. 346). Notemos como na própria cena a ambiguidade é ressaltada: enquanto bebedouro de veados e onças, o buritizal recebe tanto a presa como o predador; tanto o ingênuo como o perverso.

¹¹ Nas palavras do narrador: “Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido.” (ROSA, 2015, p. 345).

¹² É nessa cena que o Diabo receberá a alcunha de “Solto-Eu”.

surpreendido e receber a proposta em vez de fazê-la; porém, o chamamento de Riobaldo é por si – “Satanás dos *meus* Infernos!” e a resposta que obtém, o silêncio. “O senhor sabe o que o silêncio é?”, pergunta o jagunço ao interlocutor, “É a gente mesmo, demais.” (ROSA, 2015, p. 345). No entanto, isso será suficiente para ele, que se dará por satisfeito; afinal, psiquicamente, há diferença entre o real e o “falso imaginado”? A partir daí, ele abre mão até de compreender o episódio: “As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas!” (p. 346).

Tendo isso em vista, pode ser elucidativo pensar o Demônio, na cena e no romance, como *duplo* de Riobaldo, outro produtivo *motiv* literário¹³. O duplo, na psicanálise, é compreendido como um objeto “externo” ao sujeito em que são depositados elementos indesejáveis expulsos de si. Dessa forma, o encontro com esse objeto despertaria sensações *inquietantes*, na medida em que o sujeito, ao confrontar-se com tais elementos projetados em um outro, não os reconhece como seus. Assim, ele é enganador e perturba por ser *quase* igual – “[...] há algo que nos relaciona a ele que é genuinamente nosso e que, mesmo assim, não podemos alcançar.” (FROSH, 2013, p. 29). Nessa perspectiva, a figura do Demônio apareceria como esse objeto que recebe os componentes de Riobaldo que ele rejeita.

Sob esse viés, já Otto Rank, no livro *O duplo*, que discute a manifestação deste na mitologia e na literatura, identificara o pacto demoníaco como uma de suas figurações. Segundo ele, o herói dessas narrativas parece carregar um forte senso de culpa que o obriga a “[...] não assumir a responsabilidade de certos atos do seu ego, mas sim *transferi-la a um outro Eu, um duplo, que personifique o próprio diabo* ou que seja criado por um pacto diabólico.” (RANK, 2014, p. 57, grifo nosso). Nesse contexto, podemos enxergar com maior clareza a antropomorfização do Diabo e a aproximação, pelo narrador, do *Cujo* consigo mesmo. Nesse sentido, ele é tanto o “*Solto-Eu*” quanto o “*Ele*”, arquétipos pronominais do Ego e do Outro reunidos em um; isto é, a definição precisa do duplo: “[...] o mesmo que eu – *mais o objeto a*, aquela parte invisível do ser adicionada à minha imagem” (DOLAR, 1996, p. 139 *apud* FROSH, 2013, p. 29). E é justamente a presença desse “objeto a” que inquieta e provoca o protagonista na cena do pacto, mas também o atrai: “O que eu agora queria! Ah, acho que o que era meu, mas que o desconhecido era, duvidável” (ROSA, 2015, p. 344). Isso porque, ainda segundo

¹³ Lançamos mão, aqui, do ensaio “O inquietante”, de Freud (2016), levantado e discutido por Stephen Frosh (2013) em *Assombrações*, precisamente no capítulo “Encarando a verdade sobre nós mesmos”.

Frosh, não necessariamente nos sentimos repelidos pelo duplo, pelo inquietante; ao contrário, muitas vezes o buscamos, correndo em direção ao perigo¹⁴.

Afinal de contas, não é essa a atitude de Riobaldo quando decide, por iniciativa própria, subir às Veredas-Mortas e clamar pelo Demo? Não é aquela parte indesejável e até ameaçadora de si que ele almeja encontrar para finalmente poder “ser mais do que si”, em consonância com o desejo expansivo do herói fáustico? Então, a busca do perigo seria motivada por essa demanda de autoconhecimento e elaboração, na intenção de “[...] esclarecermos qual é o nosso medo, pois uma vez que isso ocorre – uma vez que o objeto temido pode ser simbolizado – poderemos ser capazes de sobreviver a ele.” (FROSH, 2013, p. 31). De fato, assim que chega à encruzilhada, Riobaldo discorre logo sobre seu medo, afirmando a vontade e a necessidade que tinha de superá-lo, a ponto de projetá-lo, é claro, no Demônio: “Eu não ia temer. O que eu estava tendo era o medo *que ele estava tendo de mim.*” (ROSA, 2015, p. 343, grifo nosso). O Diabo rosiano é, pois, receptáculo de medos, desejos e silêncios do sujeito pactário, que ativamente o procura e empenha-se em desvendá-los, a fim de fortalecer-se para finalmente empreender a missão que lhe cabe, isto é, derrotar Hermógenes e pôr fim à guerra jagunça.

A respeito do motivo literário do duplo, por sua vez, vale mencionar que um de seus traços mais relevantes é precisamente a loucura, conforme mostra Otto Rank (2014). No segundo capítulo, o autor organiza uma coletânea de textos literários movidos por tal assunto, que o abordam de diversas maneiras, desde a criação de personagens extraordinariamente semelhantes até a autonomia de reflexos no espelho. Em casos como este último, o duplo corpóreo persegue o protagonista a ponto de provocar-lhe enorme angústia e encaminhá-lo à sandice, levando-o a desejar eliminar o seu outro, o que comumente se encerra como a eliminação de si mesmo. Os casos que o autor considerará mais interessantes, todavia, são aqueles “[...] em que temos uma representação mais ou menos clara de uma figura dupla, que, contudo, aparece ao mesmo tempo como criação subjetiva espontânea da atividade doentia da fantasia.” (RANK, 2014, p. 19). E, como exemplo da “[...] representação mais instigante e

¹⁴ No encontro de Adrian Leverkühn com o Demônio, em seu retiro no interior da Itália, este diz algo que nos remete à mesma ideia do inquietante. Apesar do estranhamento e desconforto que sua aparição causa ao compositor, afirma: “Esse mundo que nos reúne agora é tão íntimo, tão *familiar.*” (MANN, 2015, p. 270, grifo nosso). Mais adiante, ao escutar uma das composições do amigo (constantemente associadas ao demoníaco), o narrador nos confessará uma impressão que segue à mesma direção: “[...] é como se, partindo de um ponto seguro, familiar, fôssemos atraídos a regiões cada vez mais longínquas – tudo acontece diferente do que se espera.” (p. 528).

psicologicamente profunda [...]” (p. 23) destes casos à época, ele nos dá *O duplo*, de Dostoievski, que aborda o tema sob o recorte de um homem clinicamente louco.

Nessa lógica, o Outro, em *Grande sertão: veredas*, estaria mais próximo de tal figura “mais ou menos clara”, essa “criação subjetiva” cujo desenvolvimento não está, porém, restrito à fantasia do pactário, mas se nutre também, como vimos, de toda uma tradição e um ambiente fantástico que permitem a ela tomar corpo. Não é gratuita, portanto, a associação que se dá, no romance, entre o Diabo e a loucura: na mesma medida em que a “[...] reza é que sara da loucura [...]” (ROSA, 2015, p. 25), “[...] o demônio seria: o inteiro, louco, o doido completo”. Além do mais, como observamos, as personagens “pactárias” são, por definição, caracteres de alguma forma apartados do mundo e da sociedade e, por conseguinte, habitam o terreno do irracional. Como explicação para isso, podemos retomar aqueles dois traços apresentados anteriormente: a insatisfatibilidade e a solidude.

Em primeiro lugar, sob o prisma da *solitude*, é possível caracterizar os heróis fáusticos pela carência da sensação de pertencimento, o que fica evidente em Riobaldo, em diversos momentos do romance. Um deles é durante o cerco à Fazenda dos Tucanos, episódio fundamental na formação do herói e da narrativa em direção à cena nas Veredas Mortas¹⁵. Lá, ele “[...] fará um pensamento”: “que eu era muito diverso deles todos, que sim. Então, eu não era jagunço completo, estava ali no meio executando um erro. Tudo receei.” (ROSA, 2015, p. 295). No romance alemão, Adrian também expressará tal carência¹⁶, e estará constantemente em sua vida buscando lugares de reclusão, sendo justamente num desses que o Demônio o visitará. Em uma carta que escreve ao amigo, ele expressa sua angústia: “No meu íntimo, dirijo perguntas ao mundo que me cerca, e, escutando, aguardo que se me indique um sítio que me permita enterrar-me longe de todos e, sem que ninguém me perturbe, dialogar com minha vida e meu destino.” (MANN, 2015, p. 247)¹⁷.

Em segundo lugar, no que diz respeito à *insatisfatibilidade*, vemos, em *Doutor Fausto*, um compositor que não está jamais contente com seus trabalhos atuais, e sim

¹⁵ É essa a cena de guerra mais longa do livro, na qual vemos o herói em conflito com a jagunçagem, com a chefia de Zé Bebelo e consigo mesmo, todos esses, elementos que orbitam a questão do pacto.

¹⁶ O próprio fato de Serenus Zeitblom, narrador e amigo de infância de Adrian, jamais ter se sentido integralmente conectado a ele, já é um indicador de tal situação.

¹⁷ Logo após, o narrador comenta: “Palavras esquisitas, ominosas! Não deve uma sensação de frio acometer-me no estômago, não tem de me tremer a mão que escreve quando penso no gênero do diálogo, na espécie de encontro e convênio para os quais ele, consciente ou inconscientemente, procurava o palco?”. Assim como Riobaldo, Adrian *procurou* seu trato com o Demônio, correndo em direção ao perigo, ao inquietante.

sempre esperando a elaboração de uma obra-prima. É justamente devido à grandiosidade de seu desejo, que supera a lógica comum do humano, que ele procura o pacto, uma vez que “[...] hoje em dia a gente precisa recorrer ao Diabo, porque para grandes empreendimentos e façanhas não há outro que não Ele que se possa empregar e usar.” (MANN, 2015, p. 575). Assim, Adrian lhe compra o tempo, mas não um tempo qualquer; o artigo de barganha do “Muito-Sério” é um tempo fértil para grandes feitos, “grandioso, um tempo doido, um tempo totalmente endiabrado, com fases de júbilo e de folia, mas também, como é natural, com períodos [...] inteiramente miseráveis.” (MANN, 2015, p. 269). Igualmente notamos essa condição em Riobaldo, que passa sua vida sem poder definir sequer para si mesmo seu desejo. Desde sua juventude, foge da fazenda de seu pai, à procura de algo que desconhece; depois, abandona o bando de Zé Bebelo por tampouco lá ter se encontrado; e mesmo quando se estabelece sob a chefia de Joca Ramiro – a quem permanecerá leal até o fim de sua vivência jagunça –, segue atormentado por desconfianças a Hermógenes, depois a Zé Bebelo, e sempre assombrado pela “vexável afeição” que sente por Diadorim, em relação a quem nutre um querer impossível de se realizar¹⁸. Notamos, enfim, outro herói incapaz de viver o tempo presente ou de contentar-se com o ordinário.

Finalmente, outro assunto que acompanha de perto as narrativas fáusticas é o amor, mais especificamente, o amor irrealizável. Já fundamental nas tragédias amorosas de Margarida e Helena no drama goethiano, mostra-se, em *Doutor Fausto*, no malogro de Adrian Leverkühn em todas as relações românticas de sua vida, assim como na perda fatal de Nepomuk, seu sobrinho angélico e maior objeto de amor. Nesse romance, a realização amorosa está entranhada de tal maneira ao motivo demoníaco que se faz um artigo de barganha na ação de venda da alma, e o “Cão Tinhoso” não abre mão de interdita-la ao pactário: “O amor te fica proibido, porque esquenta. Tua vida deve ser frígida, e, portanto, não tens o direito de amar pessoa alguma.” (MANN, 2015, p. 288). Entretanto, a essa condição o compositor responderá com ironia, lembrando à outra parte que o pacto por si houvera se efetivado à luz do amor – o amor por sua obra e o amor lascivo que o instigara à relação sexual na qual contraiu a doença venérea que o haveria aprisionado ao Demônio; desse modo, vemos como o acordo se constrói dubiamente em torno do amor, tanto valendo-se dele como rechaçando-o.

¹⁸ Isso é admitido pelo próprio Riobaldo logo no início do romance, junto à frustração que a situação causa: “[...] de mim eu sabia, o que compunha minha opinião era que eu, às loucas, gostasse de Diadorim, e também, recesso dum modo, a raiva incerta, por ponto de não ser possível dele gostar como queria, no honrado e no final.” (ROSA, 2015, p. 43).

O assunto constitui em Rosa também uma das veredas mais caudalosas do romance, irrigando-o como um todo. Em absoluto presente nas cismas do narrador, sua relação conflituosa com Diadorim lhe desperta um turbilhão dos mais diversos sentimentos: regozijo e raiva; segurança e medo; excitação e vergonha; saudade e remorso, inexplicáveis: “[...] como é que posso explicar ao senhor o poder de amor que eu criei? Minha vida o diga. [...] Diadorim tomou conta de mim.” (ROSA, 2015, p. 165). É intrínseca, contudo, a associação de Diadorim ao Diabo, a começar pelo prefixo compartilhado. Para além, é clara a posição *ocultadora* do amigo, descrito como neblina aos olhos de Riobaldo, que enxerga sua amizade como tentação e questiona: “[...] amor assim pode vir do demo? Poderá?!” (p. 123). Aliás, Riobaldo parece mesmo pactuar¹⁹ com essa “mandante amizade” (p. 129), que se afigura, em diversos momentos, como motivo principal de toda sua empreitada jagunça: “[...] eu tinha virado jagunço só mesmo por conta da amizade.” (p. 193). Mais, essa paixão mobiliza em Riobaldo o desejo pela vingança em nome de Joca Ramiro, pai do amigo, importante motor do episódio nas Veredas Mortas e da conseqüente assunção da chefia do bando; naquela cena, impulsionado pela necessidade formal de um pedido em tal situação, ele mentaliza: “Acabar com o Hermógenes! Reduzir aquele homem!...” (p. 344), de modo que a demanda pelo pacto provenha de um desejo que inicialmente fora de Diadorim.

O inimigo será, enfim, reduzido, mas não por Riobaldo: Diadorim é quem enfrenta e mata Hermógenes – *o diabo na rua, no meio do redemunho* –, numa batalha que lhe custará a vida e porá Riobaldo em completo desconcerto. De maneira comparável, do pactário de Mann também lhe é tirado aquele a quem ele se apegara com toda sua alma, seu derradeiro amor, fato que se constrói como o infortúnio último na penosa vida do compositor, por fim conduzido à loucura. Assim, menos de um ano depois da perda do sobrinho, no último capítulo do livro, Adrian convoca um público de conhecidos a sua casa a fim de confessar-lhes sua travessia demoníaca, proferindo um longo e grotesco discurso baseado em fantasias e absurdos²⁰ alimentados por seu beber das forças diabólicas, enlouquecedoras. Encerrada a palestra, um dos membros do absorto público declara: “–Este homem está louco. A esse respeito, desde há muito, não pode haver a menor dúvida. Lastimo muito que em nossa roda não se encontre nenhum

¹⁹ “Apanhei foi o silêncio dum sentimento, *feito um decreto*: – Que você em sua vida toda toda por diante, tem de ficar para mim, Riobaldo, pegado em mim, sempre!... – que era como se Diadorim estivesse dizendo.” (ROSA, 2015, p. 240, grifo nosso).

²⁰ Entre eles, Adrian contará uma outra versão da morte do sobrinho, na qual este seria seu próprio filho, fruto de relações com uma concubina antropozoomórfica que o Diabo levava a sua cama, ora com rabo de peixe, ora com pernas.

representante da ciência psiquiátrica.” (MANN, 2015, p. 582). Logo após, Adrian, sentado ao piano, sofrerá um desmaio do qual nunca se recuperará, sendo diagnosticado com uma “doença mental fadada a progredir” e retraindo-se a um estado infantil em que retorna à casa onde crescera e passa a depender dos cuidados da mãe, sem qualquer lembrança de seus dias lúcidos.

Se, em *Doutor Fausto*, a existência demoníaca do compositor desemboca, após a perda da pessoa amada, na loucura psiquiátrica, no romance brasileiro o potencial de enlouquecimento que tal perda carrega também é explorado. Logo após dar a ordem para que Diadorim fosse enterrado “[...] num aliso de vereda, adonde ninguém ache, nunca se saiba [...]”, Riobaldo se vê fora de si: “Tal que disse, doidava. Recai no marcar do sofrer.” (ROSA, 2015, p. 485). Essa ideia do enlouquecimento impulsionado pelo luto é reforçada nos parágrafos seguintes, que contam um período a que o narrador chamará “doidagem”; dele, pouco Riobaldo se lembra: “Ao que eu ia, de repente, me vinha um assombramento de espírito, muita vez tonteei, de ter de me segurar, de cair; e, depois, durante muitos espaços, eu restava esquecido de tudo, de quem eu era, de meu nome.” (p. 486). No entanto, o destino do chefe jagunço não será a perdição; amparado pelo cuidado dos companheiros e, depois, recebendo o amor de Otacília, com quem se casa, Riobaldo é capaz de se recuperar do trauma e passa a procurar organizá-lo em si, com a ajuda de Zé Bebelo, Quelemém de Góis e, em último lugar, do doutor da cidade a quem narra a estória.

É importante lembrar que, no sertão rosiano, o amor é mais uma força mística que interfere no embate entre seus infindos opostos, especialmente os pares por nós destacados neste estudo: de um lado, a razão e a religiosidade; de outro, a loucura e o Demônio. Mais, ele também se organiza em uma relação de avessos. Nesse sentido, o amor, tão expressivo nas narrativas fáusticas, será capaz, em Rosa, de também *aplar* o Demo dentro do homem, como dirá o compadre Quelemém: “[...] o que gasta, vai gastando o diabo de dentro da gente, aos pouquinhos, é [...] a alegria de amor.” (ROSA, 2015, p. 22). É esse mesmo amor, associado antes ao diabólico e, por extensão, à sandice, que permite a travessia sã por entre os rodamunhos enlouquecedores do “Solto-Eu”, os quais escapam à compreensão lógica, à racionalidade e exigem uma investigação subjetiva que coloca o homem em face às divisões de seu próprio Eu, as quais, no sertão, encontram-se desprotegidas. Lá, que é também dentro da gente, “[...] as coisas que há e que estão para haver são demais de muitas, muito maiores diferentes, e a gente tem de necessitar de aumentar a cabeça, para o total.” (p. 258). Aumentar a cabeça

e nutrir amor, para aliviar o “doidável”; afinal, “[...] qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura.” (p. 258).

REFERÊNCIAS

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

FREUD, S. (1899). **Lembranças encobridoras**. [S.l.]: [s.n.], 1950. Disponível em: <https://bit.ly/3eKvt43>. Acesso em: 11 set. 2020.

FREUD, S. O inquietante. *In: Obras completas*: “O homem dos lobos” e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. Volume 14. p. 328-376.

FROSH, S. **Assombrações**: psicanálise e transmissões fantasmagóricas. Trad. Cristiane Izumi Nakagawa. São Paulo: Benjamin Editorial, 2013.

GALVÃO, W. **As formas do falso**: um estudo sobre a ambiguidade em Grande sertão: veredas. 1972. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1972.

GOETHE, J. W. **Fausto**: segunda parte. Trad. Jenny Klabin revista e comentada por Marcus Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2011. Edição de bolso.

LORENZ, G. 1983. Diálogo com Guimarães Rosa. *In: COUTINHO, E. F. (Org.). Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. Volume 6. p. 62-97. (Coleção Fortuna Crítica).

MANN, T. **Doutor Fausto**: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MAZZARI, M. V. **Labirintos da aprendizagem**. São Paulo: Editora 34, 2010.

MENESES, A. B. Grande sertão: veredas e a psicanálise. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 21-37, 2002. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12381/9681>. Acesso em: 11 set. 2020.

RANK, O. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Trad. Erica Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2014.

RONÁI, P. 2015. Três motivos em Grande sertão: veredas. *In: ROSA, J. G. Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 13-17.

ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

WATT, I. **Mitos do individualismo moderno**. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

Data de submissão: 08/06/2020

Data de aprovação: 12/08/2020